

1012



SÂMÎ PAŞA - ZÂDE SEZÂYÎ'NİN

KÜÇÜK ŞEYLER'İNDE

FİKTİF YAPI

1012

1012

SÂMÎ PAŞA - ZÂDE SEZÂYÎ'NİN

KÜÇÜK ŞEYLER'İNDE

FİKTİF YAPI

Hazırlayan: Metîn Kayahan ÖZGÜL

Yöneten : Doç.Dr.Sadık TURAL

Tarafından yürütülmüştür
24. IX. 1984

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

Ankara, 1984

J ü r i Ü y e l e r i

.....

.....

.....

.....

.....

Kabûl edilmiştir.

Kısaltmalar

a.g.e.	adı geçen eser
Ank.	Ankara
bkz.	bakınız
bs.	baskı, basım, basılış
C.	cilt
Erz.	Erzurum
Fak.	fakülte
Gaz.	gazete
İst.	İstanbul
Nu.	numara
s.	sahîfe
TTK	Türk Târih Kurumu
Univ.	Üniversite
y.	yayını, yayınevi
y.t.y.	yayın târihi yok
y.y.y.	yayın yeri yok

İ Ç İ N D E K İ L E R

Sahife

SÖZBAŞI.....	VI
GİRİŞ.....	2
BİRİNCİ BÖLÜM.....	5
SEZÂÎ'YE KADAR BİZDE REALİZM ANLAYIŞI VE HİKÂYE KAVRAMI.....	6
I. XIX.Asrın Son Çeyreğinde Bizde Realizm Anlayışı.....	6
II.XIX.Asrın Son Çeyreğinde Bizde Kısa Hikâye Kavramının Gelişmesi.....	30
İKİNCİ BÖLÜM	
KÜÇÜK ŞEYLER'İN DÜNYÂSI.....	41
I.Küçük Şeyler Ve Edebiyat Târihimiz- deki Yeri.....	42
II.Etkilenme Ve Etkileme İsnatları.....	55
III.Hikâye Tahlilleri.....	63
A.Bu Büyük Adam Kimdir?.....	63
B.Hiç.....	72
C.Kediler.....	82
Ç.İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır....	95
D.Pandomima.....	112
E.Düğün.....	126
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
TOPLU DEĞERLENDİRME.....	172

S Ö Z B A Ş I

Sâmî Paşa-zâde Sezâyî'nin ilk hikâye kitabı olan Küçük Şeyler'deki altı hikâyesinde 'kurgu(fiction)'yu oluşturan temel unsurların arandığı bu çalışmamızda, Tanzîmat sonrası Türk hikâyeciliğinin dünyâsındaki bütün meseleleri çözmeye çalışmak veya bir târihçe yazmak yerine, adı geçen eserin devrine getirdiklerini göstermeyi hedef edindik.

Sezâyî hakkında şimdiye kadar yapılan araştırmalar bilinmeyi bulmak gayretinde iken, biz bu incelememiz ile yazarın Küçük Şeyler adlı hikâye kitabından yola çıkarak, bilinenin içindeki bilinmeyi, göze çarpmayanı aramaya, bunu da bir sistem dâhilinde yapmaya çalıştık.

Böyle çalışmalarda en mühim mesele, metodun ve terminolojinin kurulması idi. Biz, "ana karakter, kahraman, rol alan" gibi terimleri "figür"; muhtevânın büyük bir kısmını oluşturan his, fikir ve hayâlleri işâretleyen unsurları ise "kavram ve kabûller" başlığı altında değerlendirmeye çalıştık. Terim konusunda Doç. Dr. Sadık Tural'ın ders notlarını, te'lif ve tercüme yayınlarını esas aldık.

İncelememizin Birinci Bölüm'ünde meselemizin teorik iki yönünü alt başlıklar hâlinde ele aldık: "XIX. Asrın Son Çeyreğinde Bizde Realizm Anlayışı" ve "XIX. Asrın Son Çeyreğinde Bizde Kısa Hikâye Kavramının Gelişmesi". Önce, Tanzîmat Devri'nin son nesline mensup yazarlardaki realist endîşenin kaynaklarını araştırıp, konuyu Küçük Şeyler'e bağlamağa; sonra da, 19. asrın son çeyreğinde 'kısa hikâye' kavramının Türk Edebiyatı'na yerleşmesinin Küçük Şeyler'e kadar olan bir panoramasını vermeğe gayret ettik.

İkinci Bölüm'de ise, "Küçük Şeyler'in Dünyâsı" ana başlığı ile kitaptaki altı hikâyeyi teker teker tahlil etmeye çalıştık. Tahlillerde, ana çizgileriyle vak'a, anafikir, bakış açısı, anlatım şekli, zaman, mekân ve figürler, hikâyeye aksettiği şekliyle kavrama ve kabûller gibi fiktif unsurların ana hatları verilmiş ve "Düğün" de diğerlerine nisbetle daha teferruatlı olarak ele alınmağa çalışılmıştır. "Düğün" hikâyesinin ele alınma sebebi, gerek vak'adaki harekete doğrudan iştirak eden şahıs kadrosu, gerek mekânlara tutulmuş kuvvetli projektörlerin ışığındaki tasvirler ve gerekse, Sergüzeşt'in özel bir varyantı sayılabilecek mâcerâsı ile dikkatimizi çekmesidir. Diğer taraftan da kısa hikâyeye ile uzun hikâyeye arasında ve fakat, kısa hikâyenin şartlarına daha çok uyan bu eser, kavram ve kabûller bakımından da cemiyetimizin geçirdiği insan ve medeniyet tipleri krizine mânidar bir temas mâhiyeti taşımaktadır.

Üçüncü Bölüm olan "Toplu Değerlendirme" ise, çalışmamızın vardığı hükümlerin toplu bir değerlendirmesini ihtivâ eder.

Daha önceki çalışmalar bu konuda kâfî derecede olduğu için, yazar hakkında biyografik ve bibliyografik mâlûmat verilmemiş; sâdece, yeri geldikçe, yazarın hayâtına küçük atıflarda bulunulmuştur.

"Notlar"ın bölüm değil, alt bölüm sonlarına konması, metnin okunuşu sırasında doğacak kesintileri ortadan kaldırmak maksadıyledir.

Son olarak, özel adların imlâsına dâir bir-iki husûsu belirtelim: Yazar, adını "Sezâî" değil de, "hemzesiz" olarak, "Sezâyî" şeklinde yazmayı tercih ettiği için, biz de O'nun imlâsına uyduk; fakat, Sezâyî hakkında yazılanlardaki farklı imlâlara da dokunmadık. Harf inkılâbından önce ölenlerin adlarıyla eski

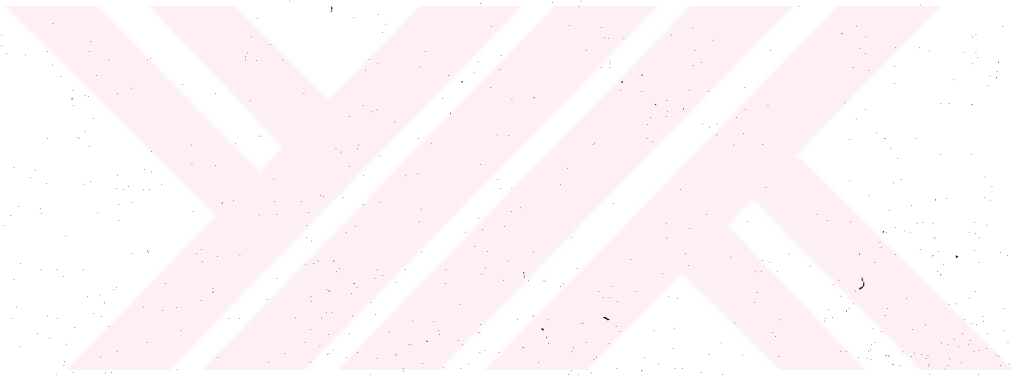
ımlâyı devam ettirenlerin isimlerini 'd' ve 'b' ile yazdık:
Hâmid, Habib...

Her zaman olduğu gibi, bu tezin hazırlanmasında da rehberliğinden faydalandığım Hocam Doç. Dr. Sadık Tural'a minnet ve şükranlarımı sunar, kıymetli yardımları için alenen teşekkür ederim.

Ankara, Ağustos 1984

Metin Kayahan Özgül





G I R L S

"Klâsik edebiyâtımız da,-realist unsurlar taşımakla berâber,klâsik edebiyâtımıza paralel bir yolda yürüyen- halk edebiyâtımız da,manzum-mensur ayırımı yapmaksızın,tahkiyeli eserler bakımından "ideal olan"ın peşindedir.İslâmî dünyâ görüşü ile çok ileri bir estetik telâkkînin birleşerek husûsî bir tecrit ve terkip anlayışı hâlinde 19.asrın ilk yarısına kadar Osmanlı sâhasının şiir ve tahkiyeli eserlerine aksettiği rahatça söylenebilir.Matbaa hayâtının imkânları ile siyâsî, ictimâî,fikrî,felsefî birçok fenomen,insanımızı ve edebiyâtımızı bu tecrîdi redde,bu idealizmi kötülemeye götürür.Bu da Yenileşme Devri Türk Edebiyatı'nda,mâcerâsını beş duyusuyla hareket etmeye,sevgilisini bile akıyla sevmeye,hem kendini hem de cemiyetini "canlı" olarak idrak etmeye meyyâl bir kahraman tipinin yaratılmasının başlangıcı olur.'Hakîkiyyûn', 'realizm' veyâ 'gerçekçilik' bu kahramânı yaratmayı tecrübe edenlerin yeni îmânıdır"(Doç.Dr.Sadık Tural,1982 yılı Yeni Türk Edebiyatı lisans ders notları).

Realizm ile atbaşı giden ve onunla olan dirsek temâsını hiç kaybetmeyen hikâyeciliğimiz de Tanzîmat'ın son nesli tarafından,realizm ile aynı yıllarda Batılı kalıplara oturtulur.Sâmî Paşa-zâde Sezâyî,fikirleri ve eserleri ile,bu neslin büyük isimlerindedir.O'nun büyüklüğü hem edebî realizm anlayışındaki esneklikten,hem de Türk Edebiyatı'nda 'kısa hikâye' türünün gelişmesine olan hizmetlerinden kaynaklanır.Buna rağmen,yazarın edebiyat târihçileri ve araştırmacılar tarafından câzip bir inceleme konusu olduğu söylenemez.Şimdiye kadar,Sezâyî hakkında

yapılmış olan çalışmaların dört Üniversite lisans ve bir doktora tezi ile iki kitaptan ibâret kalması,yazarımız ve eserleri konusunda henüz son sözün söylenmediğini gösteriyor.

Bahsi geçen lisans tezleri,Sabiha Küçük'ün Sami Paşazade Sezai Bey(Ank.,1945,TDE Enst.,Nu.9);Sevim Telci'nin Sami Paşazade Sezai,Hayatı Ve Eserleri(İst.,1949-1950,Türkiyat Enst.,Nu.340); Suzan Altıntop'un Sami Paşazade Sezai'nin Makale,Mektup Ve Hatıraları(İst.,1954,Türkiyat Enst.,Nu.444) ve Günseli Aygen'in Sami Paşazade Sezai'nin Sergüzeşt'inde Tasvir,(İst.,1959-1960,Türkiyat Enst.,s.540) adlı çalışmalarıdır. Güler Güven'in Sami Paşazâde Sezâyî Ve Eserleri(Ank.,1970,HÜ,Sos.Ve İdr.Blm.Fak.) adlı basılmamış doktora tezi ise,Sezâyî'nin biyografisi açısından şimdiye kadar yapılmış olan en geniş ve sıhhatli incelemedir ki,bizim de baş mürâcaat eserimiz oldu. Güler Güven'in tezi,Sâmî Paşa-zâde Sezâyî'yi soyu,hayâtı,eserleri ve fikirleri ile bir bütün hâlinde ele almak gibi cesur bir iddiâ ile yazılmış başarılı bir eser olmasına rağmen,metinlerin muhtevâ ve teknik yapıları,kısaca eser incelemeleri bakımından zayıfçadır.

Sezâyî hakkında yazılan ve basılan eserler ise,sâdece iki tânedir:A.Ferhan Oğuzkan'ın Sami Paşazade Sezai,Hayatı, Sanatı,Eserleri(İst.,1954,Varlık y.) adlı yarı antolojik kitabı ile Doç.Dr.Zeynep Kerman'ın yeni harflere çevirerek Sami Paşazade Sezaî'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup Ve Edebî Makaleleri(İst.,1981,İst.Üni.Edb.Fak.y.) adı altında yaptığı derlemesi.Doç.Dr. Kerman,adı geçen eserinin başına kısa bir etüd de koymuştur. Bu cümleden olmak üzere,konuya ışık tutucu pekçok makale,hâtıra ve mektûbun da neşredilmiş olduğunu söyleyelim.

Sezâyî'nin hayâtı, edebî şahsiyeti ve özellikle romancılığı üzerinde duran bu araştırmaların eksik bıraktığı metin tahlili boşluğunun da doldurulması gerekiyor. Başta Küçük Şeyler olmak üzere, Rumûzü'l-edeb ve İclâl'in tek tek ele alınması ile edebiyat târihimizin derinlik ve zenginlik kazanacağı ortadadır. Biz Küçük Şeyler üzerindeki incelememizle bu boşluğu doldurmayaya mâtuf araştırmalar yapmağa çalıştık. Araştırmalarımızda fiktif yapı unsurlarına bağlı kaldığımız için de üslûp incelemesine girmedik.

Hikâyeciliğimizde Avrupâî mânâda 'kısa hikâye' sayılabilecek ilk tecrübelerden biri, belki de birincisi olan Küçük Şeyler, bu özelliği yanında, edebî realizm açısından da oldukça önemli yenilikler taşır. Klâsik edebiyâtımız ile modern Türk edebiyâtı arasındaki mühim merhalelerden biri olan Küçük Şeyler-in çeşitli yönlerden kıymetlendirilmesi Yenileşme Devri Türk Edebiyâtı'nın karakteristik temâyülleri de ortaya çıkarmış olmayacak mıdır?

Biz bu çalışmamızda, Yenileşme Devri Türk Edebiyâtı dediğimiz devreden öncesini bir kenara bırakarak, 19. asrın son çeyreğinde edebî hayâtımızın meselelerinden üçüne temas etmeye çalışıyoruz:

Realizm.. hikâye.. Sezâyî'nin Küçük Şeyler ile getirdikleri...

B İ R İ N C İ B Ö L Ü M

SEZÂ YÎ ' YE KADAR BİZDE
REALİZM ANLAYIŞI
VE
HİKÂYE KAVRAMI

- I. XIX. ASRİN SON ÇEYREĞİNDE BİZDE REALİZM ANLAYIŞI
- II. XIX. ASRİN SON ÇEYREĞİNDE BİZDE KISA HİKÂYE
KAVRAMININ GELİŞMESİ

I. XIX. ASRIN SON ÇEYREĞİNDE BİZDE REALİZM ANLAYIŞI

Realizm, zihnî gelişmenin belli bir merhalesinde, tabîatı ve ictimâî tekâmülün yönünü anlamağa çalıştıkları bir sırada, insanların, önce belli belirsiz, daha sonra bâriz bir şekilde, kişi his ve fiillerinin, vahşî tutkularından yâhut plânlanmış hâliyle bir ilâhtan gelmediğini; bunların g e r ç e k l e r , daha doğru bir ifâdeyle, maddî sebepler tarafından belirlendiğini kabûl etmeye başladıkları sıralarda ortaya çıkmış târihî bir olgudur. Sanatta ise; realizm, sosyal münâsebetlerin işleyişini belirleyen ve fakat, temelde saklı kalmış kuvvetlerin ele alınması mecbûriyeti ile karşı karşıya kalan sanatkârlarca ortaya çıkarılır.

Edebî realizmin özünde sosyal analiz yatar. Cemiyet içinde ferdî hayâtın, ferdin cemiyete olan tâbiyetinin, fert ile cemiyet arasındaki münâsebetin ve sosyal yapının hem tasvîri, hem de tedkîki bu sosyal analizden aranan cevaplardır. Düşündüklerini harfiyyen uygulayabildiklerine şübhe olmakla berâber, Honoré de Balzac, Marie-Henri Beyle (Stendhal) ve Prosper Mérimée realizm cereyanının en büyük isimleridir.

1850'lerden sonra Fransa'da büyük bir yaygınlık kazanan realizm, özellikle Balzac'ın gayretleriyle poetikasını çizerken, o yıllarda sesini Türk edebiyatçılara kadar ulaştıramamıştır. Realizm, Osmanlı sâhasında teşekkül eden Türk edebiyâtına çok sonra, asrın son çeyreğinde natüralizm ile yanyana girecektir. Natüralizm ise, realizmden ayrı bir doktrin olarak kabûl edilmediğinden, daha doğrusu, bu cereyanlar hakkında, ikisi arasındaki ince farkları görebilecek seviyede mâlûmâtı olan edîbimiz bulunmadığından, realizmle birlikte "h a k î k i y y ü n "

adı ile tavsif edilecektir(1). Bu karışıklığa sebep olarak birkaç âmil gösterilebilir:

1. 'Realite' kelimesinin devirden devre mânâca büyük farklılıklar göstermesi. Meselâ; Aristoteles'e göre, gerçek, ferdî değil, küllî olandır. Eleacılara göre ise, küllî olan gerçektir; ama, nesneden de öncedir(2).

Biz müslümanlar için ise, problemin farklı bir cebhesi vardır. İslâm'a göre; madde, realitenin tamâmı değil, "görünen realite" adını verebileceğimiz bir parçasıdır. Mânâ -veyâ kazandığı semantik hacmi ile 'ruh'- ise, "görünmeyen realite"dir ve dâimâ, görünen realiteye baskın çıkar.

İlk mesele burada, aynı mefhum üzerinde birleşememe konusunda belirlemektedir.

2. İlk problemin bir neticesi olarak, iyice anlaşılmayan realizmin ele alınışındaki hatâlı tutumlar(3).

3. Türk edîbinin, Batı'da bir tekâmül silsilesi hâlinde değişip gelişen edebî akımların ortasına birdenbire düşüvermesi ve devrin mahdut şart ve imkânları ile(4) bu akımların öncesini, hazırlayıcı sebeplerini ve hattâ meşhur isimlerini dahî öğrenme şansının çok az oluşu.

Bunca farklılığa ve bilgisizliğe rağmen, Türk edîbinin "hakîkiyyûn mesleği" konusundaki ısrârı ve inadı câlib-i dikkattir. Daha ilginç, bir takım bilgiler ve onların akla getirdiği sorulardan çıkan neticedir:

1. 1850-1870 yılları arasında Fransa'da etkisini gittikçe arttırarak realizm hüküm sürer; ama, ne tiyatrodâ (Şinâsî, Ahmed Vefik...), ne de tahkiyeli eserde (Şemseddîn Sâmî, Nâmık Kemâl...) bize aksetmez. Sebebi nedir?

2. Avrupa'da natüralizmin en parlak olduğu 1880-1885

yıllarının etkisi bize gelene kadar, sene 1890'ı bulur. 1889'da Şık, Sergüzeşt; 1890'da Karabibik; 91'de Müşâhedât, Hayâl Ve Hakikat, Turfanda Mı, Turfa Mı? gibi gerçeklere ve gerçekliğe dayandığı iddiâsındaki eserler hızla çoğalır. Bu ânî artışı nasıl izah etmeli?

3. Bu eserlerin hemen hemen hepsi de realizmin adına ve umdelerine bağlanmaya çalışırken, Fransız realistlerini ya yok farzederler veyâ romantiklerden sayarlar(5); buna mukabil, "meslek-i hakîkıyyûn Emile Zola'nın iltizâm ettiği tarikettir" inancıyla realizmin prensiplerini O'na atfederler. Zola'nın bu üstünlüğü nereden gelmektedir?

Soruların birbiri ile çok girift oluşu sebebiyle cevapları da topluca ve içiçe vermek en doğrusu olsa gerek.

Tanzîmat edebiyâtının ikinci nesli (Şinâsî, Kemâl, Abdülhak Ziyâ...) romantiktir. Edebiyat târihçilerimizin ve hattâ felsefecilerimizin büyük bir kısmının sık sık tekrarladıkları gibi, onların Batı'daki cereyanları almalarının ilk ve tek sebebi Garpcılık yâhut Batı hayranlığı değildir. Bu sebepler de âmil kabûl edilebilir; fakat, tâlî olarak... Aslî sebep ise, 1789 Fransa ihtilâli'nin romantizmle olan bağıdır(6); zîrâ, ihtilâlden sonra Fransa'da meşrûti hükûmet kurulmuş ve 1792'de de Birinci Cumhûriyet ilân edilmiştir. Meşrûti idârenin(1876) geldiği Osmanlı Devleti'nin aynı yollardan demokrasiye ulaşabileceği ümîdi edipleri romantizme yaklaştırır. Realizmin romantizme tepki olmak dışında siyâsî ve idârî bir önemi yoktur. Buna mukabil, natüralizmin ortaya çıktığı 1870-71 yıllarında Prusya'ya yenilen Fransızların İkinci Cumhûriyeti kurmaları, akımın yazarlarımıza câzip görünmesini sağlar. Hem bu akımın öncüsü oluşuyla hem de natüralist doktrinle cumhûriyet fikrini birleştirme

gayretleriyle Zola(7);hak,özgürlük ve demokrasi adına beğenilir(8),edebî prensipler ikinci plânda kalır.İnançları,yaşayışı ve yapısı ile Türk-İslâm hayâtına uymayan tarafları reddedilen veyâ yumuşatılan,kayda bağlı bir 'hakîkıyyûn' ve bir 'Zola perestîşkârlığı'nın var olması da,Zola'nın fikirlerinin edebî yönünü değiştirerek almanın hatâ gibi görünmemesi de edebî prensiplerin tâlî kaldığına delildir.

Bizde realist yazarların ilk örnekleri olan Ahmed Midhat,Nâbî-zâde Nâzım,Sâmî Paşa-zâde Sezâyî ve Hâlid Ziyâ; realizmin ilk mümessilleri olan eserlerinde realizmi kendilerince şekillendirir,keskin yanlarını yontar ve hissî yönü ağır basan,"sentimentalist" bir gerçekçiliği tâkip ederler(9).

Bir önceki nesilden Kemâl de realizmi tanımasına rağmen, ancak,şâirâneliğin bir şartı olarak kabûl eder:

"(...) edebiyâtın esâsı,hakîkate muâfakat olarak bir eserde o şart mevcut olmadıkça tezyînât-ı bediiyye ve hayâlât-ı şâirâne ile aksâm-ı edebden mâdûd olabilmesine imkân yoktur"(10).

Recâî-zâde Mahmud Ekrem,Araba Sevdâsı'nın başında,

"Hakîkat veyâ i m k â n d â i r e s i n d e
t a s a v v u r ve tasvir olunmakla meşrût olan"

(11)hikâyelerden bahsederken,farkında olmadan realiteyi sarsar; 'hakîkat'in yanına 'imkân dâiresinde' olanı,'tasvir'in yanına '(imagination karşılığına) tasavvur'u getirir.

Ahmed Midhat,realistlere öfkelenerek,gerçeğe güzellik de katılmasını ister:

"Evet! İnkâr edemeyiz ki,böyle cem'iyet-i medeniyye ve evsâf-ı insâniyyenin en müstekreh, en fenâ köşelerini teşhir dahî bir hikettir. Okuyanlara,-işte bu fenâlıkları gör de ona göre tevakkî et- demektir.Lâkin kalemdaki kudret-i tasviriyyeyi mahzâ tasvîr-i seyyiât ve nakş-ı ma'yübât işinde kullanacaklarına,biraz da o ciheti ihmâl ederek haseniyyât tarafını iltizamda bulunsalar acabâ hakikat-i tabiiyyeden

büsbütün mü tebâüd etmiş olurlar? Cihanda,Avrupa'da,Pâris'te iyilik,güzellik denen şey hiç mi kalmamıştır?"(12).

Hüseyin Rahmi,ikinci romanı olan İffet'e yazdığı mukaddemede,eserinin realiteden ayrılıp romantikleşen yanlarını kendince haklı sebeplerle savunur:

"Edebiyyât-ı Osmâniyyemizi Fransız edebiyâtıyla nisbete kalkışmak mesâhaten Marmara Denizi'yle okyanusu bir zanneylemek derecesinde fâhiş bir hatâ olur.'Sefiller'in 'Germinal'lardan,'La Dame Aux Camélias'ların 'Nana'lardan mukaddem olduklarına bakılır ve güneşin bir beldenin ufku-şarkisinden arz-ı çehre eylemedikçe zirve-i kemâl olan semtû'r-re'se i'tilâ edemeyeceği düşünülür ise,'realizm'e bir zemin tehiyye etmek için işe hiç olmaz ise romantikliği okşar bir vâdî-i mu'tedilden girişmek lâzım geleceği husûsunda hiç bir dūr-endîş,hiç bir sâhib-i insâf tereddüd eylemez.

.....
Fransa kudemâ-yı şuarâsından Boileau'nun:
'Bâzı hakikat olur ki,hakîkate benzemez'
meâlindeki mısra-ı meşhûru fehvasınca vak'anın nevâdir den olması hakîkiliğini muhillolamaz.Ma-hazâ bu romanın mebnî-i aleyhi serâpâ hakîkattir"(13).

Nâbî-zâde Nâzım ise,bizde realizmi en iyi anlamış olan yazarlarımızın başında gelir.Diğerlerinin aksine,kendini romantizmin etkisinden kurtarmaktaki mahâreti bile,Nâbî-zâde hakkındaki hükmümüzü tasdik etmeye yeterlidir.Karabibik'in başına yazdığı takdim yazısında muharrir,'hakîkiyyûn mesleği'nin prensiplerini kısaca özetler:

"Bu gibi romancıların maksadları,vukuât-ı beşeriyyeyi sırf nokta-i beşerden tedkik ve hikaye etmektir.

.....
Vukuâta kendi hissiyât ve mütâlââtını hiç bir vechile katmamak hakîkî romancının vazâif-i esâsiyyesinden olmağla hikâye hep o sûretle yürütülmüştür"(14)

Bilhassa sonuncu iktibas,Nâzım'ın devri adına ne kadar ileride bir realizmi yaşadığına en iyi delildir;zîrâ,bu eserden bir sene sonra yazılan Müşâhedât'ta bile Ahmed Midhat hâlâ,

"Kendimin de bu roman dâhilinde mevcûdiyyetimi

tabîiliğın medâr-ı a'zamı addederim" demektedir.

Karabibik'ten iki sene sonra, 1305'te yazılan Sergüzeşt-te ise; Sâmi Paşa-zâde Sezâyî'nin realizme yaklaşmadaki bâriz gayretine rağmen, romantik unsurları da bir kalemde silemeyi-şinin çatışması görülür. Bu çatışma, iki cereyânın mücâdelesinden çok, daha derinde bir edebî şahsiyet bulma mücâdelesidir.

Kendisinin de itiraf ettiği gibi (15), Sezâyî, Kemâl ile Abdülhak Hâmid'in etkisinde kalmıştır (16). Turhan Tan, çok yerinde bir tesbitle, bilhassa Kemâl'in te'sirini ve bu te'sirin Sezâyî'nin edebî kaderini çizdiğini anlatır:

"Muhit, Namık Kemal'in nüfuzu altındaydı. Halk bu büyük edibin romantizme nur veren üslûbuna hayrandı. Sezayi, garbin realistlerinden ve natüralistlerinden haz aldığı ve onların yolunda yürümek istediği halde Namık Kemal'in Türk edebiyat âleminde yarattığı havadan kendini kurtaramıyordu, muvaffakiyetsizliğe uğramak endişesiyle sanatkârlığından fedakârlık yapmağa lüzum görüyordu.

Sezayi'yi birkaç gonca verdikten sonra zarif bir kısır fidan haline sokan işte bu zarurî fedakârlığıdır. Birçok şeyler vâdeden ince ruhlu edib, Namık Kemal'in izinde realist bir san'atkâr adımı kullanmak istedi. Fakat o adım ne o ize, ne realizme uygun düştü" (17).

Aynı teşhisi, bir şahsiyet çatışması olarak görmeden,

İsmâil Habip Sevük de koyar:

"(...) Sezâyî Bey'de iki mütezed hassa görüyoruz: Bir taraftan Garb'ı okumuş, 'böyle yazılıyor' demiş, diğer taraftan Şark'a bakmış, Kemâl'in sulta ve nüfuzu hâkim, 'böyle hoş gidiyor' demiş. Onun için Sezâyî'de hem Garb tekniğinden lem'alar, hem Kemâl'den gölgeler görüyoruz" (18).

Bu kutuplar arası çatışmada Sezâyî'nin karakterinin de payı olduğu düşünülebilir. Yazar, aslında tabiatında var olan romantizmin etkisindedir; ama, devri de kendini realizme itmektedir (19). Belki de bu sebeple yazar, realizmi kendince yumuşatır, kendine göre yeniden şekillendirir; fakat, bu yeni yorumlamaları-

nın realistliğini gölgelendirmediği kanâatindedir:

"Meslek-i edebim tamâmen realizme âiddir. Bununla berâber, edebiyatta mekteb yoktur. Her güzellik bir mektebdir, şî'r ü edebde yalnız iktidar ve dehâ vardır. (...) rûhun hâli, âmâli, heyecanı, harekâtı sinematografa alınamayacağı gibi, edebiyattaki gaye-i müellif de tahdid ve târif olunamaz. Zîrâ ona, edebiyeti okşayan bir dest-i mechûl, âsârını değil, ihtisâsâtını ruhtan başka bir sahîfeye nakşedemeyeceği idrak-gürîz ve insan-nâ-şinas âlemler gösterir. (...) İlim, edebiyâta teşbih edilemez" (20).

İktibas edilen son cümle, Sezâyî'nin yazarlığı boyunca inandığı bir edebiyat anlayışının ifâdesi olamamıştır; zîrâ, yazar, Sergüzeşt'ten sâdece üç sene sonra neşrettiği Küçük Şeyler'in mukaddemesinde tam tersini müdâfaa etmektedir:

"Bugün romanlar bâzîçe-i efkâr olan garâib-i hikâyât ve acâib-i rivâyât şekli-i tıflânesinden çıkararak, serâir-i tabîate karşı u l ü m v e f ü n ü n un kazandığı muzafferiyetlere ve kalb-i insâniyyete dâir senelerce edilecek tedkikat ve t e ş r î h â t ın hâsıl ettiği tecrübelerle istinâden bir üslûb-ı âlî-yi şâirâne ile yazılır.

Buna ' i l m - i t e ş r î h - i e d e b î ' tâbirini kullanmak câizdir sanırım" (21).

Görüldüğü gibi, Sâmi Paşa-zâde Sezâyî; edebiyâtın ilme muhtaç olduğu, tabiî ilim ve psikolojide elde edilen gelişmelerden edebiyâtın uzak kalamayacağını yazmakta ve bu yolla da Nâbî-zâde'nin sağlam realizmini bir derece daha aşarak, Zola'nın "Tecrübî Roman (Le Roman Expérimental)" iddiâsının müdâfii olan bir natüralist tavrıyla karşımıza çıkmaktadır; fakat, yazarın bu görünüşünün de aldatıcı ve geçici olduğunu belirtmek gerekir. İlk bakışta Sezâyî'nin edebî şahsiyeti adına menfî bir kanâate varmamıza sebep olan bu değişkenlik, devir adına düşünüldüğünde çok tabiî bir tavr; hattâ kimilerine göre "önemli olan, gidilen yol değil; varılan hedeftir" kaidesi fehvâsınca uyulması gereken bir edebî düsturdur (22). Sezâyî'nin eserlerine yansıyan sanat

telâkkîlerinin zaman zaman değişmesi bu sebeple yadırganmama-
lı, ortaya çıkan netîcelere bakılmalıdır. Meselâ; Sergüzeşt ne
tamâmen romantik, ne tamâmen realist olan bir romandır(23);
ama, bu durumu, okuyana verecek bir tezi -daha doğrusu antitezi-
olmasına mânî değildir.

Konuya biraz daha açıklık getirebilmek için, söylemeğe
çalışıklarımızı genişletelim:

Bir tez taşıyan tahkiyeli eserlerin ele alınışında üç ana
yol tâkip edilir:

1. Pozitif(müsbet) olan öne çıkarılarak doğru gösterilir
(romantikler);

2. Negatif(menfî) olan ön plâna geçirilerek yanlış göste-
rilir(realistler);

3. Pozitifle negatif birlikte verilir ve hüküm okuyucuya
bırakılır.

Sergüzeşt bu bakımdan, hem realizme, hem tezli esere dâir
iki yönlü eksiklikler taşır:

1. "Demiyoruz ki 'romantik' olmaktan kurtulmak
isteyen bir eserde heyecanlı, mürekkeb, mufassal
vak'alara ihtiyaç vardır, fakat 'realist' bir eser-
de de vak'anın bu kadar basit, tek hatlı olması
şart değildir"(24).

2. Realist bir romanın teknik yapısında görülmemesi gere-
ken aksaklıklar vardır ki, bunların bir kısmını İsmâil Habip de
tesbit etmiştir:

a. Celâl Dilber'i niçin bulamaz?

b. Âsaf Paşa, oğlunun hâline acıyıp, en azından
Dilber'in nerede olduğunu öğrenemez mi?

c. Dilber niçin vapura binmez?

ç. Celâl Bey'in aşk hasretiyle Mecnûn'a döndürülmesi
niye?

d. "(...)Dilber, özgürlüğünü elinden alan düzene boyun

eğmeyerek, intihar edecek gözüpekliktedir; hâlâ kavrayamadığımız çelişik bir direnç" (25).

3. "Dilber'in ilk hanımının fena tavırları, bacının hareketleri, esirci evinin acılıklarının canlandırılışı, Mısırlı paşanın köşkü, oğlu(?) Celâl'in tahsil ve duyguları, Dilber'le münasebetlerinin başlama ve neticeleri fazla tesir elde etmek için lüzumundan ziyade renkleştirilmiştir ki, realizmin düşmanı da budur" (26).

4. Yazar, her fırsatta taraf tuttuğunu belli eder. Romana dışarıdan müdâhalelerde bulunarak Dilber'e, kimsesiz çocuklara ve esîrelere dâir fikirlerini, duygularını beyandan çekinmez.

5. "(...) o devirde gerçekten mesele olarak mevcut olan güzel tezlerle ele alınmış olan konu réaliste bir şekilde ortaya konmamıştır; Sezai Bey fikirlerini belirtebilmek için konusunu zorlamıştır; Celâl Bey'le Dilber arasında cereyan eden vak'a tamamıyla hayalîdir. İstanbul'un binlerce konak, köşk ve yalılarında gerçekten cereyan etmiş olan vak'aların böyle romanesk bir şekil almış olması tasavvur edilemez. Celâl Bey tipleri Dilberlerin ismet ve iffetlerine karşı daha pervasız, âkıbetlerine karşı daha kayıtsız, Dilberlerin ise daha az duygulu, daha mütevekkil veya âsi olmaları gerekirdi. İstisnâî olarak, Celâl Bey ve Dilber dramını yaşamış olanlar belki olmuştur, fakat bunlar réalisme'in çerçevesine girecek 'tip' hüviyetinden mahrumdur" (27).

Diğer taraftan, Sâmî Paşa-zâde, Daudet'nin "Arlezyalı" hikâyesini tercüme etmiş, Jack adlı romanını tefrika ettirmeye başlamış; böylece de Batı'dan kendisine yol gösteren kaynağı belirtmiştir. Her ne kadar bu kaynağa tamâmen bağlı kalmadığını söylesede de, yazarın realizme duyduğu temâyül, Sergüzeşt'in, sözü edilen akımdan emâreler taşımasına sebep olacak kadar güçlüdür:

1. "Eseri baştan başa dolduran romantik havaya, kahramanları hesabına müellif tarafından koyuverilen ahlara, oflara, iniltilere, beşeriyetin haksızlıklarına karşı arada bir koparılan çığlıklara ve mâsumâne tiradlara rağmen, bu hikâyenin içinde esir alım satımının bazı teferruatına, Edirnekapı'da bir evin dekoruna, Moda'daki konakta bir Fransız mürebbiyesinin Türkler hakkındaki telâkkisine benzer reel hayal parçalarına, esyaya, fikirlere ve insanlara tesadüf ediliyor" (28).

2. Karşılıklı konuşmalara dayalı sahneler çok tabîî ve

canlıdır(29).

3.Celâl Bey,eserin 'jeune première'si olduğu ve bir sanatkâr rûhu taşıdığı halde;"marazî,solgun benizli,afif yapı-
lı,ince bir paşa-zâde" gibi tasvir edilmez.Bilâkis;yapılı,
toplu,sıhhatli,neşeli bir şahıs çizilir.

4.'İlk görüşte aşk'a itibar edilmez.Dilber aylardır
konakta kaldığı ve Celâl O'nunla sık sık berâber olduğu halde,
aralarında sevginin doğması zaman alır.

5. "Sergüzeşt'te realist bir kitâba yakışacak tasvir-
ler var.(...) Sergüzeşt'ten evvel hiç bir romanda,
hiç bir hikâyede böyle teferruâtı gören,bu gibi
teferruât ile vak'ayı canlandıran tasvirler
yoktu"(30).

Görüldüğü gibi;Sezâyî'de,kendinden önceki neslin edebi-
yâtımıza yerleştirdiği romantizm ile devrinin realizme temâ-
yülü birlikte bulunur.Bu hâliyle Sergüzeşt'e ne 'romantik',
ne de 'realist' sıfatları yakıştırılabilir.Ona,bir geçiş dev-
resinin henüz şahsiyetini bulamamışlığında ortaya çıkan naif
bir esere karşı gösterilen hoşgörü ile yaklaşmak en doğrusu
olsa gerek.Bu konuda,romana bakış açımızı tesbitte kıstasımız,
daha oturmuş bir devrin eserlerine uygulayacağımız kıstaslardan
farklı olmak zorundadır.

"(...) Sezâyî Bey bize kemmiyyet vermedi,fakat
keyfiyyet bahsetti.Sergüzeşt bir nümüne idi,bir
mebde'di.Bir müntehâ değildi ki biz onda tam bir
mükemmeliyyet aramak hakkına mâlik olalım.Tekmil
için ibtidâr lâzımdı"(31).

Yazarın Sergüzeşt'ten üç sene sonra neşrettiği hikâye
kitabı Küçük Şeyler'deki kıstasımız daha objektif olmak zorun-
dadır;çünkü,1891 yılı,realizmi en iyi anlamış yazarlardan
Nâbî-zâde Nâzım'ın beş kitabının yayınlandığı bir altın yıldır
ve Küçük Şeyler,Müşâhedât gibi eserler de bu sıralarda basıl-
mıştır.Bu umûmî ilgi,realizm hakkında etraflı bilgiyi ve dola-

yısıyle daha şuurulu realist eserlere doğru ilerlemeyi de peşinden getirir. Nitekim; Küçük Şeyler'in "Mukaddeme"si (3.), realizmi ve hattâ natüralizmi anlamış bir yazarı haber verir. Gerçi aynı yazarı, eserdeki her hikâyede bulamasak da, Küçük Şeyler'in bütününde, Sergüzeşt'e nazaran çok daha iyi işlenmiş ve incelmış gerçeklerin hikâyecisi olarak yepyeni bir Sezâyî vardır. Evet, Sâmi Paşa-zâde, Küçük Şeyler'de gerçekçiliğin değil, 'gerçeklerin hikâyecisi' olarak yazarlığını ortaya koyar. Buna sebep, pekçok teorisyen ve araştırmacının 'mutlak hakikat'i realizmin ideali olarak kabûl etmelerine rağmen, Sezâyî'nin romantizmden hiç kopamayışdır. Aslında, realizm, romantizmin fıskırdığı yerle aynı topraktan çıktığı ve ideolojik vazîfesinin (târihî inkişâfın gerçek özünü ve yönünü ortaya koyma vazîfesi) bir kısmını onunla paylaştığı için olsa gerek, realistlerin (Pushkin, Balzac, Dickens, Gogol, Stendhal...) eserlerinde romantik unsurların ağırlığı hep hissedilmiştir.

Romantikler mücerret, fert olan insanı anlatırken; realistler, onların tanıttıkları insana bir de sosyalliği eklemiştir. Realizmin romantizme olan benzerliği, 'fert' denen küçük dâireyi -küçüklüğü muhtevâsında değil, cemiyetle olan mukayesesindedir- çevreleyen sosyal muhîti ele alışında; farklılığı, materyalist ve ampirik bir bakış açısından işleyişindedir.

Natüralistlerin realizme ve hattâ romantizme en yakın olanı Edmond de Goncourt, 'gerçek' kavramına yeni bir yön çizmeğe çalışır:

"Realizmin -âmiyâne olan, bir bayrak hâline gelmiş bulunan bu kelimeyi kullanalım- biricik işi aşağılık, iğrenç, taaffün etmiş şeyleri tasvir etmek değildir. Dünyaya sanatkârâne üslup içinde yüksek olanı, güzel olanı, iyi olanı tasvir etmek, üstelik zengin eşyanın, ince varlıkların profillerini, dış görünüşlerini vermek için de gelmiş-

tir; fakat, bunu, güzelliğin hayâlî olmayan, itibârî olmayan, sağlam, inceden inceye yapılan bir inceleme ile şu son yıllarda yeni okulun (natüralizmden bahsediyor. MKÖ) çirkin olan şeyler için yaptığı incelemeye benzer bir inceleme ile yapmalıdır" (33).

Sezâyî'nin Küçük Şeyler'deki realizmi de, Goncourt'ın anladığı mânâda, romantizme meyyâl bir realizmdir (34). O'nda sâdece görünen değil ("Bu Büyük Adam Kimdir?", "Hiç", "Pandomima"), bu görünenin altındaki ruh da önemlidir. Halbuki natüralizm, nesne ve olaylara bakışında, onların aslî özellikleriyle tâlî özelliklerini birbirine karıştırarak; genelin özeli örtmesine yol açarak; dolayısıyla, satıhtakinin temelinde yatan ve onun tabîatını belirleyen derindeki hayâtîliği gün ışığına çıkaracak güçten yoksun olarak, realitenin fotografik bir kopyasını vermeğe çalışır (35). Bu açıdan da Sezâyî realistlerden öndedir.

Zola, eserlerinde; çevre, fert ile cemiyet arasındaki müsbet menfî münâsebetler, sosyal strüktür ve irsiyet üzerinde durur. Bu da natüralizmi genellikle kaderciliğe doğru iter. Sâmi Paşazâde Sezâyî de çevreye ("Pandomima" da paskalın evi ile tiyatrosunun bulunduğu semtlerin farkı), fert-cemiyet münâsebetlerine (cemiyet değerlerinin sahte emârelerini yeren "Bu Büyük Adam Kimdir?") ve sosyal yapıya ("Hiç" te kızın genç adamla alayı ve "Düğün" de Dilsitân'ın sosyal mevki) önem verir. Tanpınar'ın devir için bir özellik saydığı "insan tâline açılış" (36), Sezâyî'nin hikâyelerinde şuurlu bir kadercilik olarak vardır (37).

Yazar, ansiklopedik çapta sosyoloji ("Kediler", "Düğün"), sosyal psikoloji ("Bu Büyük Adam Kimdir?"), psikoloji ("Pandomima", "Hiç") ve târih ("İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır") bilgisine sâhiptir. ve Ahmed Midhat'ın "mâlûmât-ı ilmiyyesini bast u tevsie" çalışsan "adamcağız mezarda mı roman yazacak?" şeklindeki iti-

râzına rağmen, tahkiyeli eser vermek isteyenlerin, sathî de olsa, ilim öğrenmesinden yanadır(38). Sezâyî'nin hikâyelerinde bu ilimlerden, mevzûun işlenişinde nasıl faydalanıldığı ve ilmî mâlûmâtın yazar tarafından hazmedilmesi sebebiyle esere komprime hâlinde aksetmeyişi başarısız müşâhede edilebilir. Bu yönüyle de yazar, realistlerin izindedir.

Küçük Şeyler'e aksettiği şekliyle Sezâyî'nin bu eserinde realizmin ustaca işlendiği veyâ nisbeten yanlış anlaşıldığı yâhut aksayan tarafları metin incelemesinde verileceğinden burada teferruâta girmeyeceğiz.

Notlar :

1. "Réalisme: Efkâr ü ahvâl-i mâneviyyeyi mevadd-ı müstakile ve sahihadan addetmekten ibâret bir felsefe tarîkı. Ahvâl-i tabiâte nazar-ı hakîkî ve tabiîsiyle bakan müteahhirîn-i hükemânın fikr ü mesleği, meslek-i hakîkiyyün" (Şemseddin Sâmî, Kamus-ı

Fransevî, C.2, 2. tab'ı, İst., 1315, Mihran Matb., s.1539).

"Hakîkiyyün" kelimesini bu mânâda kullanan ilk kişi Beşir Fuad'dır. Muharrir hakkında bir doktora tezi hazırlayan Doç.Dr.Orhan Okay'a göre;

"Realizmden (burada yazar da 'realizm'i her iki cereyanı birden karşılayabilecek bir vüs'atte kullanır.MKÖ) Türkiye'de ilk defa bahsetmek, onu hakikiyyun kelimesi ile karşılamak ve bu şekilde bir târifini yapmak şerefi edebiyatımızda ilk defa Beşir Fuad'a aittir"(M.Orhan Okay, İlk Türk Pozitivist Ve Natüralisti Beşir Fuad, İst., (y.t.y.), Dergah y., s.144).

Okay; Beşir Fuad'ın her iki cereyanı birbirinden ayırmadan, tek adla vasıflandırmasını "Osmanlı okuyucusuna aradaki farkı belirtmeyi lüzumsuz" saymasına bağlarken; Cemil Meriç, bu iki doktrini birbirinden ayıracak bilgi seviyesinden mahrum oluşuna istinâd eder (Cemil Meriç, Kırk Ambar, İst., 1980, Ötüken Neşr., s.174-179 ve 10.not)

2. Realiteyi ideolojileri için kullanmağa çalışan, aynı yolun yolcusu iki kişi, Marx ve Lenin'in bile "gerçek" kavramı üzerinde birleşmemeleri, meselenin kaypaklığını göstermek için yeterlidir. Marx, "yalnız anlaşılmalı olan dünyâ gerçektir" derken; Lenin'e göre "mücerret gerçek yoktur, gerçek dâimâ müşahhastır". Marx'ın fikrinde, anlaşılabilirse metafizik de gerçektir. Lenin ise, gerçeğin mutlaka elle tutulur olmasını ister.

3. Konuyla ilgili olarak bakınız. R. Wellek-A. Warren, Edebiyat Biliminin Temelleri, (ter. Prof. Dr. A. E. Uysal), Ank., 1983, Kültür Ve Turizm Bak. y., s. 123-147 ; Doç. Dr. S. Hayri Bolay, Felsefî Doktrinler Sözlüğü, 2. bs., İst., 1981, Ötüken Neşr., s. 239-241.
4. Sözü edilen "mâhut şart ve imkânlar" kastedilen;
- 1886'da başlayan sansür,
 - "İzmir ve Selânik istisnâ edilmek üzere vilâyât-ı şâhânenin hemen hiç birinde kitabcı" bulunmaması;
 - Realizm ve natüralizmin mâhiyetini derli toplu bir şekilde meraklısına iletcek bir Türkçe eser olmayışı;
 - Muallim Nâcî'nin yarıda kalan Thérèse Raquin tercümesi dışında pek büyük bir örnek eser denemesinin yapılmayışı / Hâlid Ziyâ da bu konuda dert yanar:

"Bizde hayâliyyûndan bir kaç güzel eser tercüme edildi. Hakîkiyyûndan daha hiç nümüne gösterilmedi, bu azîm bir noksandır" (Hikâye, Konstantiniyye, 1307, Vatan Kütübhânesi, s. 145) / ;
 - Belki cereyânın kaynağına olan uzaklıktan dolayı, akımların aslî mahreçlerine çevrilmesi gereken dikkatlerin Octave Feuillet ve Georges Ohnet gibi tâlî yazarların üzerinde oluşudur.
- (Doç. Güzin Dino, Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru, Ank., 1954, TTK Bsmv., s. 38-50.
5. Beşir Fuad, Victor Hugo (İst., 1302, Mihran Matb., s. 61) adlı eserinde Balzac'ı romantik kabûl eder.
6. Prof. Dr. Cemil Göker, Fransa'da Edebiyat Akımları, Ank., 1982, DTCF Bsmv., s. 27; Necdet Evliyagil, Edebî Mektepler Ve Edebî Cereyanlar, C. 1, İst., 1955, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık Ve Kâğıtçılık TAŞ, s. 80.

7. P. Martino, Fransız Natüralizmi (1870-1895), (ter. Nebil Otman), Ank., 1958, Maarif Bsmv., s. 41-43.
8. Cumhûriyetçi fikirleri ile Zola, bir başka cereyânın yazarı olsa, bizden yine aynı ilgiyi görürdü. Nitekim, 'romantik' sıfatını bir küfür gibi kullanan Beşir Fuad, Victor Hugo'yu da çok över; çünkü, Hugo siyâsî sebeplerle yirmi yıl sürgünde kaldıktan sonra, III, Napoléon'un saltanatı yerine ilân edilen cumhûriyetle Pâris'e dönebilmiş ve mebus olmuştur.
9. Natüralizmin ictimâî yönünün, zaman zaman edebî yönüne galebe çalması sâdece bizde görülmez. Cereyânın merkezinden, Fransa'dan ve Zola'dan uzaklaştıkça, natüralizmin poetikası yumuşar. Chekhov ve Turgeniev gibi Rus yazarlarında realitenin ve objektivizmin yumuşatılıp derin bir hümanizmanın etkisine sokulması da bunu gösterir. Oysa, Zola'nın dünyâsında hümanizmaya yer yoktur.

Realizmin aşırılıklarının bu cins köreltilmesi örnekleri çoğalınca, ortaya çıkan ürünlere yeni bir ad konması lüzûmu doğar ve böylece "poetical (şâirâne) realism" denen tür oluşur. Bizdeki realizm ise, -eğer 'realizm' adını almaya lâyıkça- 'poetical' kelimesi ile dahî ifâde edilemez. Ona dense dense 'sentimantal' realizm denir.

10. İrfan Paşa'ya Mektub, İst., 1304, Matbaa-i Ebuzziyâ, s. 4.
11. "Erbâb-ı Mütâlâaya" başlıklı mukaddemenin altında "İstinye, 16 Teşrîn-i sâni 1305" kaydı vardır.
12. Ahmed Midhat, Müşâhedât, İst., 1308, s. 4.
13. Mukaddemenin altında "Aksaray, fi 5 Mayıs 1312" kaydı vardır.

14. "Kari'ime", Karabibik, İst., 1307, Asır Kütüb-hânesi

Romanlarından: 14.

15. "Ben iki câzibe arasında kaldım: Kemal, Hâmit.."

(Hikmet Feridun, Bugün De Diyorlar Ki, İst., 1932, Remzi Kitaphanesi, s. 30)

16.

"(...) Sezai büyük bir adamdı, bir ummandı o. Pek uzakta sâhilleri olan bir umman. O ummânın sâhillerinden biri Namık Kemâl'di. Diğeri Recâî-zâde Ekrem. Bir kenarında da ben vardım. Sezai'nin ziyâ için gönlüm millete tâziye vermek ister. -Kendimi de muhtâc-ı tâziyet, hem de çok muhtâc-ı tâziyet görüyorum. Çünkü Sezai bâzen Hâmid'di ve ben bâzen Sezai" (Niyazi Ahmet, "En Büyük Şairimiz Abdülhak Hâmid'in Teessürleri", Servet-i Fünûn (Uyanış), C. 79/15, Nu. 2072-387, 7 Mayıs 1936)

17. M. Turhan Tan, "Kaybedilen Büyük Edib: Sami Paşazade

Sezai, Hayatı Ve Eserleri", Cumhuriyet, Y. 11, Nu. 4293, 28 Nisan 1936.

18. İsmâil Habib, Türk Teceddüd Edebiyyâtı Târîhi, İst.,

1340, Matbaa-i Âmire, s. 353.

19. İbrahim Necmi Dilmen'in tesbitine göre; Sezâyî

"(...) bütün bir devir müceddidleri gibi, Victor Hugo'ya meftûn ve romantikliğe şiddetle mütemâyildir. Fakat sinninin Avrupa ile temâsının müsaadesi sayesinde bir müddet sonra realistiğe temâyül göstermiş" (Tarih-i Edebiyyât Dersleri, C. 2, İst., 1341, Matbaa-i Âmire, s. 235).

Mustafa Nihat ise, tam tersi fikirdedir:

"Samipaşazade 'mizaç' bakımından romantik değildi" (Mustafa Nihat Özön, "Türk Romanı Üzerine", Türk Dili, Roman Özel Sayısı, C. 13, Nu. 154, 1 Temmuz 1964, s. 583).

20. Sâmi Paşa-zâde Sezâyî, "Tahkikat-ı Edebiyye Sütunları-4",

Servet-i Fünûn, Y. 29, C. 56, Nu. 1426, 11 Eylül 1335, s. 323.

21. "Mukaddeme", Küçük Şeyler, s. elif-be

22. Mehmed Raûf, bir yazısında bu değişkenliği anlatırken

düstûru da açıklar:

"(...)bizde yazılan eserlerden anlaşıldığına göre ortada hiç bir mekteb, meslek dâvâsı yok; mutlaka Bourget veyâ mutlaka Fayette diyen yok; zîrâ muhar-
rirler bilirler ki a s ı l m a k s a d â -
l e t l e r d e ğ i l , i ŝ t i r . Esas mânâ-yı
hayâtı ihsâs etsin de isterse bir perî hikâyesiy-
le etsin" ("Romanlara Dâir-1: Bizde Hikâye",
Servet-i Fünûn, Y.7, C.14, Nu.344, 2 Teşrin-i evvel
1313, s.88).

23. Sâmi Paşa-zâde Sezâyî,

"(...)bizim edebiyâtımızda ilk defâ olarak
t e z l i romanı, bir 'Jack'tan ziyâde bir
'Graziella'yı hâtırlatan, yâni r e a l i s t
olmaktan ziyâde r o m a n t i k olan romanı
yazmışlar" (Rüşen Eşref, Diyorlar Ki, Dersaâdet,
1334, Kanaat Matb., s.43).

24. İsmâil Habib, a.g.e., s.349-350.

25. Selim İleri, "Romanın Son Günleri", Gösteri Sanat-Ede-
biyat, Y.1, Nu.9, 1 Ağustos 1981, s.46.

26. Mustafa Nihat Özön, "Araba Sevdası Hakkında", Araba
Sevdası, İst., 1940, Kanaat Ktbv., s.7.

27. Güzin Dino, "Sami Paşazâde Sezai Bey'in Sergüzeşt
İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı", DTCF Der.,
C.12, Nu.1-2, Mart-Haziran 1954, s.140-141.

28. Peyami Safa, "Edebiyat: Sergüzeşt", Cumhuriyet, Y.11,
Nu.4295, 30 Nisan 1936.

29. İsmail Habip, Avrupa Edebiyatı Ve Biz, İst., 1940,
Remzi Ktbv., s.567-568.

30. İsmâil Habib, Türk Teceddüd Edebiyyâtı Târîhi, s.352.

A.Ferhan Oğuzkan ise, Sami Paşazâde Sezai (İst.,
1954, Varlık y.) adlı eserinde, yazarın tasvir ve
tahlillerinde "Benzetmeli, terkipli, uzun, Kemal-vârî
cümleler boyunca uzayıp giden b a y g ı n b i r
r o m a n t i z m " in hâkimiyetinden (s.12) bahseder-
ken, bu konuda Sezâyî'nin yeni olan tarafını farkettiği
söylenemez.

31. Hasan Âlî, "Sâmi Paşa-zâde Ve Millî Edebiyyât",

Millî Mecmûa, Y.1, Nu.13, 24 Nisan 1340, s.198.

32. Tanpınar, edebiyat târihinde, Küçük Şeyler'in mukaddemesinden bahsederken şöyle der:

"Filhakika Sâmi Paşa-zâde Sezâi Bey'in 'Küçük Şeyler' mukaddimesi daha sonraki faaliyetlerin müjdecisidir(...).1876'dan sonra yetişenler arasında Beşir Fuad Bey'in 'Hugo' ve 'Voltaire' adlı iki-tercümeve iktibas şeklinde- biyografisi, yine Beşir Fuad Bey'le Muallim Nâcî ve Ahmed Midhat arasındaki mektuplaşmalar, Nâbi-zâde Nâzım'ın meşhur makalesi, Hâlid Ziya'nın 'Hikâye' adlı kitabı Sezâi Bey'in eserine bağlıdır" (19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 4. bs., İst., 1976, Çağlayan Ktbv., s.300).

Ahmet Hamdi Tanpınar, hükümlerindeki isâbeti târihlerde gösteremediği için, zaman zaman hatâyâ düşer. Bu

iktibasta da bir takım yanlışlar vardır:

a. Beşir Fuad 1303(1887)'te öldüğüne göre, 1307 (1891)'de neşredilen Küçük Şeyler'den etkilenmesi imkânsızdır.

b. Nâbi-zâde Nâzım'ın münâkaşalara yol açan iki meşhur ve realist makalesi vardır ki, ikisi de 1303'te yayınlanmıştır ("Şâiriyet", Manzara, Y.1, Nu.4, 15 Nisan 1303, s.44-46; Nu.8, 15 Hazîran 1303, s.88-91 ve "Lisânımızda Şîve", Manzara, Nu.11, 1 Ağustos 1303, s.125-128; Nu.12, 1 Eylûl 1303, s.137-139; Nu.13, 17 Eylûl 1303, s.143-145). Tanpınar eğer, sözü geçen ikinci makaleden söz ediyorsa, yazının Maârif Mecmûası (C.5, Nu.109, 12 Ağustos 1309, s.68-70; Nu.110, 19 Ağustos 1309, s.93-95) ndaki yarım kalan ikinci neşrini ilk zannetmiş olabilir.

c. Hâlid Ziyâ'nın Hikâye adlı incelemesinin kapağında 1308(1892) târihinin bulunuşu Tanpınar'ı yanıltmış olmalı. Eserin iç kapağındaki târih 1307'dir ve

Küçük Şeyler'den önceki aylarda (Küçük Şeyler Eylûl ayında piyâsaya çıkar) basılmıştır. Kaldı ki, "Hikâye" daha önce de Hizmet (Nu. 104, 19 Teşrîn-i sâni 1303-Nu. 139, 21 Mart 1304)'te tefrika edilmiştir.

33. P. Martino, a. g. e., s. 143.

34. İsmâil Hikmet Ertaylan, O'nu bu özelliği ile "Fransızların meşhûr romancılarından olan Georges Sand'a benzetir (Türk Edebiyyâtı Târîhi, C. 1, Kısım. 2, Bakû, 1925, s. 485-490).

35. Peyâmî Safâ, "Natüralizm" adlı yazısında Albert Camus'nün Baş Kaldıran İnsan'ından bir bölüm aktarıp tenkid eder. Orada Camus'nün yazdıkları, tabiatın fotografik

kopyacılığının da temelinde romantik alternatiflerin yattığını gösterir:

"Şekilci san'at ve gerçekçi san'at mânâsız tâbirlerdir. Hiçbir san'at mutlak olarak gerçeği reddedemiz. Bunun gibi, realizm de asgarî bir tefsirden ve keyfî görüşten vazgeçemez. En iyi fotoğraflar bile bir tercihten doğduğu için gerçeğe ihanet ederler" (Peyâmî Safâ, Sanat Edebiyat Tenkit, 3. bs., İst., 1978, Ötüken Neşr., s. 196).

36. A. H. Tanpınar, a. g. e., s. 289-290.

37. "Kadercilik"i "fatalizm" mukabiline kullanmadığımızı hemen belirtelim; zîrâ, fatalizm, meydana gelen ve gelecek bütün hâdiselerin, herşeyin üstünde olan bir güç, bir ilâh tarafından önceden tesbit edildiğine inanma esâsına dayalıdır. Halbuki, Zola'daki kadercilik, ilâhî mukadderâta değil, belli durum ve şartların meydana getirdiği, belli bir sebep-sonuç zinciri oluşturarak birbirini tâkip eden olayların doğurduğu mecbûriyetlere dayalıdır (Paskal, çirkin olduğu için sevmeye hakkı

yoktur; olmayan hakları için intihar eder. Dilsitân bir esîredir, irâdesi başka ellerdedir; yalnız sevme irâdesi vardır; sevgisi ölmeden, O ölür). Bu sebeple Zola'nın kaderciliğini fatalistten çok, determinist, özellikle de ampirik determinist anlayışa bağlamak yerinde olur. Determinizmin ise, Auguste Comte'un pozitivizminden kaynaklandığını nazar-ı itibâre almamak mümkün değildir.

Comte, doğrudan doğruya deney ile -matematikte olduğu gibi- sağlaması yapılamayan her bilgiyi teolojik ve metafizik kabûl eder. Beş duyu ile hissedilemeyen bilgi, tecrübe konusu olamaz. Kant'ın kritisizmi ile empirizmin bir terkîbi olan bu prensip, pozitivizmi dîne ve metafiziğe cebhe almaya sevkeder. Sonraları Comte, tanrısız insanlık ve âlimler, mûcizesi ilmî îcatlar, âmentüsü pozitivizm olan bir din kurar; "İnsanlık Dîni" adını verdiği bu inanç sistemi, kollarını bize kadar uzatır.

Gülhâne Hatt-ı Hümayûnu'nun îlânından sonra Mustafa Reşid Paşa'ya bir mektup gönderen Comte, Paşadan "kurduğu yeni din için Türkiye'yi hazırlamasını" ister (Sabri Esat Siyavuşgil, "Tanzimat'ın Fransız Efkâr-ı Umûmiyesinde Uyandırdığı Akisler", Tanzimat-I, İst., 1940, Maarif Bak.y., s.755). Comte, Şark'ın bu bâkir ve üzerinde hiçbir Avrupâî felsefe sisteminin denenmediği kavminde, dîninin kolayca yayılacağını ümit etmiştir; ama, etkisi tam tersi yönde olacak ve "Comte'un ismini bir daha bu tarihten tam otuz sene sonra Beşir Fuad zikrecek, fikirlerini Osmanlı efkâr-ı umumiyesi-

ne tanıtmaya çalışacaktır" (M.Orhan Okay, a.g.e., s.20).

Beşir Fuad, Comte'un ateizmini bize kadar taşıyamaz ve metafiziği inkâr etmekle yetinir. Buna rağmen, intihârından sonra Beşir Fuad'a dâir yazılanlar içinde O'ndan 'merhum' yerine 'müteveffâ' diye bahsedenlerin bulunması (meselâ; Ahmed Midhat, "Emile Zola'yı Niçin Okumuyorum?", Mâlûmât, C.1, 1314, s.994-998) bir ateist olarak görüldüğüne delildir.

Sezâyî ise, kadere bağlanabilecek olayları verirken, ilâhî bir gücün etkisini hissettirmez; kahramanları ya kaderlerine râzı olur yâhut mücâdele ederler; ama, Allah'a sığınanı hiç yoktur.

38. Balzac, eserlerindeki kişilerin menfâatleri ile ekonomi çarklarını, günlük hayâtın bütün ayrıntılarını (dînî, millî, ahlâkî kabûller, alışkanlıklar, zevkler, ilmî yenilikler, mâlî işler, ipotekler, toprak alışverişleri, hukuk müesseseleri, kilise-devlet münâsebetleri, mîras meseleleri, aristokrat salonlarında, tefeci odalarında, ayak takımının yaşadığı yerlerde hayat, taşra Fransa'sı...) dikkatlice incelediğini belli eden büyük bir birikime sâhiptir. Ferdin dünyâsı (psikoloji), cemiyet hayâtı (sosyoloji) ve zamânın her ne kadar sonraları Alman filozofu Martin Heidegger, 'târihîlik (Geschichtlichkeit)' mefhûmu ile 'zamanlılık (Zeitlichkeit)' nosyonunu birbirinden ayırmışsa da bu ayrımın Balzac için bir mânâ ifade ettiği söylenemez. O'na göre, zaman târihin konusudur⁷ oluşturduğu üçgen içinde eser vermeğe çalışır. Dolayısıyla psikoloji, sosyoloji ve târih alanlarından, ferdin ve umûmun, içinde at koşturmasına yetecek büyük-

lükte bir ansiklopedi imiş gibi faydalanır. Zamanla ansiklopedik bilgi zenginliği realistler arasında bir iftihar vesîlesi olarak yerleşir. Boris Suçkov da Balzac'ın bu özelliğine dikkat çeker (Gerçekçiliğin Tarihi, (ter. Aziz Çalışlar), 2. bs., İst., 1982, Adam y., s. 85).

Şiirleriyle Rusya'da romantizmi yaşatırken, tahkiyeli eserleriyle de Avrupa'dan önce realizmi biçimlendiren Alexander Pushkin'i çok sonraları Belinsky "gerçek hayâtın bir ansiklopedisi" olarak över.

Bizde ise, Beşir Fuad, ansiklopedi ihtiyacımızı ilk tebârüz ettirenlerdendir ("Musâhabât-ı Leyliyye", Tercümân-ı Hakikat, Nu. 2571, 7 Kânûn-i sâni 1303); fakat, ondan önce Sezâyî aynı boşluğa dikkat çekmiştir. Sezâyî, Şerh-i Belâgat yazarı El-hâc İbrâhim Hakkı ile Kemâl Paşa-zâde Said (nâm-ı diğer 'Lâstik Said') arasında geçen bir münâkaşaya Londra'dan katılır ve gönderdiği mektupların ikincisinde (Tercümân-ı Hakikat'te cereyân eden münâkaşaya Sezâyî üç mektupla katılır. Nu. 1261, 28 Ağustos 1298; Nu. 1303, 16 Teşrîn-i evvel 1298; Nu. 1314, 2 Teşrîn-i sâni 1298 künyeli nüshalarda neşredilen bu mektuplar içinde sözünü ettiğimiz, '16 Teşrîn-i evvel' târihli olanıdır)

"Çin kadınlarının mâni-i ittisâ olmak için ayaklarını koydukları kalıplar gibi, bendemiz de fikrimi ansiklopedi kalıbına koymuşum" der.

Burada unutulmaması gereken; realistlerde ansiklopedinin, 18. asır materyalistlerinden Diderot, D'Alembert, Voltaire, Rousseau gibi meşhurları etrâfında toplayan

bir müsterek fikir birliği olmasına rağmen, Sezâyî'de sâdece realizmin bir emâresi veyâ sembolü olarak görüldüğüdür.



II. XIX. ASRIN SON ÇEYREĞİNDE BİZDE KISA HİKÂYE

KAVRAMININ GELİŞMESİ

Bu başlık altında, hikâyenin târihçesini bir kere daha tekrarlamak yerine, bizde 'hikâye' kavramının ortaya çıkışına ve özellikle 19. asrın son çeyreğinde bir türün adı olarak yaygınlaşmasını sağlayan münâkaşalara yer vermeyi daha uygun bulduk.

Arapça 'hikâye' kelimesi eski lûgatlerde "bir sözü ve bir haberi nakl ü rivâyet eylemek"(1) mânâsıyla karşılanır. Bu karşılık, bir yerde, İslâm'ın hikâyeye yaklaşış biçimini gösterir - ken, bir yerde de İslâm ülkelerinde hikâyenin kaderini çizer; 'hikâye' kavramının semantik yapısı, onun hayâle dayanmasını engeller:

"Roman ve hikâye gerçeğe değil, hayâle dayan- sa da yapıcı olup İslâmî değerleri tasvir edip hakka hizmet ederse câizdir. (...) Hem de İslâmın hâkim olduğu zamanlarda hayâle dayanan Makamât-ı Harîrî, Kelîle Ve Dimne gibi kitapların yazılıp terceme edilmesi ve itina ile okunması da bunu ifade ediyor"(2). "Meselâ, Makamât-ı Harîrî'de El- Hâris bin Hümmânü's-Sürûcî'den rivayet edilen hikâyelerin esâsı yoktur. Buna rağmen faydalı oldu- ğu için tecviz edilmiştir"(3). "Hakikî âlim, hiç de- gilse, Arap İslâm âleminde ve münferit istisnâlar - dan sarf-ı nazar, hikâye'yi dâimâ istihkar etmiş ve ondan takdirini esîrgemiştir. Yalnız anlatılmış ol- mak için anlatılan, uydurma vak'alardan bahseden hikâyeye kadar hiç bir vakit tenezzül etmemiştir. Bunu meslekten râvîlere ve meddahlara, mukallitlere ve avama bırakırdı. Hakikî edebiyattan sayılan hi- kâyeler ancak husûsî bir gaye takip edenlerdi"(4).

Bizde müşâhedeye, tefekküre ve 'kıssadan hisse' esâsına dayalı hikâyeler yazılırken; Batı'daki tahayyül ve tahassüs mahsûlü, varlığının sebebi sâdece yine kendisi olan eserlerin kazandı- ğı vüs'atin ortaya çıkardığı konu, malzeme ve çeşni zenginliği bü- yüktür.

Mesnevîlerin ve halk hikâyelerinin açtığı yolda gelişen Türk hikâyeciliği, Tanzîmat sonrasında da önemli bir değişiklik

göstermez.1284(1868)'te neşredilen Muhayyelât-ı Azîz Efendi, baştan sona tasavvufî rûmuz,ıstılah,olay ve telkinlerle doludur.

Emin Nihad,Müsâmeret-nâme(1288/1871)'sinin ilk cüzünün sonuna,
 "İşbu Müsâmeret-nâme v e k a y i - i s a -
 h i h a dan olmak üzere i b r e t - â m i z
 on adet fıkârâtı hâvî"(5)dir,kaydını düşer.

Devrin velûd yazarı Ahmed Midhat'ın 1290(1873)'da konumuza âit olarak;

"Hikâye yazmaktan murâd,hikemiyâttan,ahlâktan bâzı esasları mudhike veyâ mü'lime bir sûret-i rivâyetle erbâb-ı mütâlâaya telkîn etmek"(6)-

tir,deyişi,didaktik ve allegorik hikâye yazarlığı zihniyetinin o devirde hâlâ devâm etmekte olduğunu gösterir.Nitekim,Batılı mânâda ilk romanımız kabûl edilen Taaşuk-ı Tal'at Ve Fitnat (1290) da "emr-i izdivâca ve ahlâka dâir pek çok iber ü nesâ-yihi şâmil","ibret-nümâ hikâye" şeklinde reklâm edilir.Buna rağmen,cemiyetin belli bir kesiminden gelen 'ahlâksızlık' ithamları,Ahmed Midhat'ı 1297'de hikâyeyi müdâfaa zorunda bırakır (7)."Roman Ve Hikâyeler Ahlâk-ı Umûmiyye İçin Muzır Mıdır,Değil Midir?"(8) yazısı böyle neşredilir.

Nâmık Kemâl,Mukaddeme-i Celâl(1302)'de;

"(...)bütün bütün tabîat ve hakîkatin hâricinde birer mevzûa müstenid ve sûret-i tasvîr-i ahlâk ve tafsîl-i âdât ve teşrîh-i hissiyyât gibi şerâit-i âdâbın kâffesinden mahrum"(9) bir tahki-

yeli eseri kabullenemeyeceğini ifâde ederken,realist değil,farkında olmadan gelenekçidir;fakat,'hikâye' kelimesinin 'gerçeğin nakli' mânâsını bu derece koruması,daha sonraları,realizmin Türk ediplerince kabûlünün hazırlayıcısı olmuş ve böylece hikâyenin muhtevâ mecrâlarının değişerek Batılıların rayına oturması kolaylaşmıştır.

Konunun işlenişi bakımından Batı'ya benzer şekilde

kalem oynatan yazarlar, eserlerini Batılı türlere sokmada da zorluk çekerler. Avrupa'da 'hikâye'nin mukabili olarak kullanılan 'historia(Lât.)', 'histoire(Fr.)', 'story(İng.)' ve 'Geschichte(Alm.)' kelimeleri, mânâca 'geçmiş bilgisi'ni de içine alan, büyük bir zenginliğe sâhiptirler; fakat, 'hikâye'nin alt türlerini karşılamak için de yeteri kadar kelime olduğu için, bu zenginlik, karışıklıklara sebep olmaz. Bizde ise, 'hikâye' kelimesinin ardındaki kavram; 'tahkiyeli eser(tahkiye:narration)', 'roman', 'hikâye', 'târih', 'destan', 'kıssa', 'masal', 'rivâyet', 'vak'a', 'taklid', 'kopya', 'rapor' gibi bir düzineden fazla isim alabilecek kadar geniştir(10).

Ahmed Midhat;

"(..)ufak tefek romanlar, veyâ tâbîr-i sahîh ile hikâyeler yâni Frenkçesi nouvelles 'ler yazmak"(11)tan bahsederken

"ufak tefek roman(short novel)=hikâye=nouvelle"(12) eşitliğine inanmaktadır.

Recâî-zâde Mahmud Ekrem, Araba Sevdâsı'nın başına yazdığı "Erbâb-ı Mütâlâaya"(1305/1889) hitâbında;

"Hakikat veyâ imkân dâiresinde tasavvur ve tasvir olunmakla meşrû olan büyük, küçük hikâyeler"den bahsederken, "büyük hikâye=

roman"(13), "küçük hikâye=hikâye" kavramları eşleşmiştir.

'Hikâye' kelimesinin 'roman' kavramını da içine almasına ilk tepki Nâbî-zâde Nâzım'dan gelir:

"Evvelâ bâzı zevâtın tereddüdlerini ber-taraf etmek için şunu söyleyeceğim ki; bu 'Hasba' gibi sâirleri de, yâni 'Zavallı Kız', 'Bir Hâtıra', 'Hâlâ Güzel' dahî birer hikâyedir; Frenkçe buna -nouvelle- derler ki, - vak'a - diye tercümesi belki daha muvâfık bulunur.

Hikâye ile romanın farkı vardır. Roman bir vak'anın ale't-tafsîl hikâyesidir ki, âzâ-yı vak'a ile eşhâs-ı vukuat üzerine kariînin teveccüh ve hissiyatını celb ü cem'e her şeyden ziyâde dikkat olunur.

H i k â y e ise, o vak'anın sâdece nakl ü rivâyetinden ibârettir; tafsîlâta tahammülü yoktur"(14).

İlk defâ Nâbî-zâde'nin kavramlar dünyâsında "hikâye=roman" değildir; fakat O da "hikâye=nouvelle=vak'a" eşitliğinde 'vak'a'yı neredeyse 'hikâye'nin müterâdifi sayar.

1307'de Hâlid Ziyâ'nın neşrettiği Hikâye(15) adlı, 'tercüme kokulu' incelemenin, "hikâye=roman" adlandırmasına rağmen, sağlam muhtevâlî oluşu; Nâbî-zâde Nâzım'ın bu kavram kargaşasına son verme gayretleri, devrin ve gelecek asrın ilk on yılının ediplerini etkilemekten uzaktır.

Mehmed Raûf,

"(...)bütün bu bahislerden evvel hikâyenin ne olduğunu söylemeğe mecbûriyet görüyorum ve bu beni korkutuyor; zîrâ henüz hikâyenin ne olduğunu bilmiyoruz"(16) diye feryâd ederken, Şemseddin Sâmi,

kamûsunda 'hikâye'nin her iki mânâsını da göstererek, kavramın uzunca bir müddet muallâkta kalışını(17) hissettirir:

".....
2. Hakîkî veyâ uydurma ve ekseriyâ hisse kapmağa mahsus sergüzeşt ve vukuat, kıssa, mesel.

.....
3. Fransızca 'roman' denilen uzun sergüzeşt ki, esâsen ahlâka hizmet etmek şartıyla envâl vardır"(18).

Nihâyet, 1324(1908) yılından son bir örnek daha verelim. Yeni bir asırdan sekiz yıl alınmış; meşrûti idâreye geçiş için altı ay kalmıştır ve yarım yüzyıla yakın bir müddettir devam eden kavram-isim kargaşası sonlanmış görünmektedir:

"Bizde 'novel' bir zamandan beri 'k ü ç ü k h i k â y e ' diye tercüme olundu. Bunun, en muvâfık bir tâbir-i mütercem olduğunu zannediyorum. Çünkü f i k r a , k ı s s a gibi isimler lisânımızda diğer mânâlarda isti'mâl edilmiş ve 'novel'in ifhâm ettiği esas ve maksad bu mânâlar arasında gaib olmak tehlikesine mârûz bulunmuştur. Lisânımızın anâsır-ı mühimmesinden olan Acem edebiyâtında da bu nevi' yazılara 'h i k â y e t ' nâmı verildiği düşünülürse bu 'küçük hikâye' tâbirinin pek yanlış olmadığı tezâhür eyler"(19).

Hikâyenin adı etrâfındaki kararsızlık böylece bir netî-
ceye bağlanır; ama, roman ile olan muhtevâ ortaklığı daha uzun
zaman devam eder.

Nâbî-zâde Nâzım'ın Hasba'sındaki "Âdetâ hikâye bir
romanın hulâsası demektir" fikri, ilk önce O'ndan çıkmamıştır;
zîrâ, Ahmed Midhat, 1877'den beri romanın hikâyelerden oluştuğu
veyâ hikâyenin küçük roman olduğu iddiâsındadır; Süleyman Muslî-
nin başında, "Lâkin Hasan Mellâh'ı biz bu gün parça parça eder-
sek, içinden üç beş tâne mükemmel hikâye çıkar"(20)
deyişi buna delil sayılabilir.

Tahkiyeli eser konusundaki teorik bilgileri son derecede
eksik olan yazarlar, hikâyeyi romanın bir modeli veyâ parçası
olarak kabullenmekte hiçbir mahzur görmezler ve 1324'te bu hatâ
hâlâ düzeltilmeyi beklemektedir:

"Küçük hikâye diye düşündüğümüz tarz, kısaltılmış
birer romandır ki, bununla muharririnden, bütün
mahâret ve hasâisini küçük bir çerçeve dâhiline
sıkıştırması beklenir(21). "Bir çok değerli roman-
ların her faslı, birer küçük hikâyeden başka bir
şey değildir. Bunlar, hey'et-i mecmûaları i'tibâ-
rıyla ayrı birer parçadır. O, aksâmından bulunduğu
romandan nâ-kabil-i iftirak değil, ehemmiyet ve
san'at i'tibârıyla müstakildirler. Onu oradan
çıkarırseniz bu kendi başına ber-hayât olur"
(22).

Hikâye, romanın parçası addedildiği için; bâzı hikâyeciler
yaptıkları işi küçük görürler; bâzıları da romana geçiş için ba-
samak sayarlar. Ekrem,

"(...)ufak hikâyeler yazmak, burada, benim gibi bü-
yüklerini tanzime muktedir olamayan ashâb-ı acze
münhasır"dır, diye tevâzû gösterir. Çok sonraları

Server Cemâl, hikâyeyi aczin mahsûlü sayanları eleştirecektir:

"Şimdi muharrir sanki uzun yazamadığı için kari-
lerinden af diler gibi 'küçük hikâye' yazıyor"(23).

Bu kavram ve muhtevâ yanlışları ortasında ilk kısa hikâ-
yeleri(24), Küçük Şeyler'iyle Sâmi Paşa-zâde Sezâyî yazar.

Sezâyî, Küçük Şeyler adlı hikâye kitabı ile bu konudaki nazari bilgisini de göstermiş olur. Eserin ismi, kısa hikâyenin ele alması gereken konuları da sınırlandırır. O'na göre, 'mevzû-ı mühim' addedilmenin tek şartı 'güzel yazılmak'tır. Bu şarta uyduktan sonra 'dünyâda bir zerre' bile önemli bir hikâye konusu olabilir.

"Âlem-i şemsin ahvâlini tasvîr etmekle bir hurdebinî böceğin kalbini teşrîh eylemek edebiyatça müsâvîdir" (25); konunun küçüğü, büyüğü değil; iyi ve

kötü işlenmişidir. Ancak; iyi işlenmiş konular içinden küçüğü hikâyenin, büyüğü romanın sâhasına girer. Böylece de hikâye, elindeki küçük malzemeyi 'teşrîh' ederken, romanın vazîfesi sâdece 'tasvîr' etmektir.

"Bizde eshâb-ı mâlûmâtta adamlar vardır ki, her şeye toptan, yekûnden bakmağı tercîh ederek tafsilâtı zâid, teferrûâtı haşv addederler. Halbuki tafsilât ve teferrûâtın edebiyatta, hattâ, hayatta ehemmiyeti pek büyüktür" (26). Bu teferruatın her

biri ayrı bir hikâye konusu olabilir. Zâten,

"(...) edebiyatta mevzûun o kadar ehemmiyeti yoktur. Bir muktedir şâir veyâ edib için hissiyyât-ı rakîka-i insâniyyeyi tasvîre bir sâde mevzû ile bir iki şahs-ı muhayyel kifâyet eder" (27). Kısa hi-

kâyeden beklenen de budur: Dar konu, az kişi ve derinlik.

Sezâyî'nin Küçük Şeyler'de bulunan bütün hikâyelerinin ideal 'kısa hikâye'ler olduğu iddiâ edilemezse de devirlerine ilk örnek oldukları bir gerçektir.

N o t l a r :

1. Mütercim Âsım, Kamûs Tercemesi, C.4, İst., 1305, s.925.
2. Halil Güneç, Günümüz Meselelerine Fetvalar, C.2, İst., 1983, İlim y., s.173.
3. A.g.e., C.1, s.235.
4. D.B.MacDonald, "Hikâye", İslâm Ansiklopedisi, C.5, İst., 1964, s.480.
5. Müsâmeret-nâme, Cüz.1: "Binbaşı Rif'at Bey'in Sergüzeşti", 7 Temmuz 1298, s.54.
6. Kırk Anbar (Maârif, Edebiyyat, Terâcim-i Ahvâl, Letaiften Bahseder), Cüz.4, İst., 1290, s.107.
7. Ahmed Midhat, hakîkaten 'hikâyeyi müdâfaa zorunda' kalır; zîrâ, 1297(1880)'ye kadar yayınlanan 13 romandan 11'i ve aşağı yukarı hikâye kitaplarının hepsi O'nundur. Dolayısıyla, itirazlar hep gelip O'nu bulmaktadır.
8. Şark Mec., C.1, Nu.1, 1297, s.2-7.
9. İst., 1309, Matbaa-i Ebuzziyâ, s.18.
Daha önce Mecmûa-i Ebuzziyâ (C.4, Nu.38-44, 15 Muharrem-Rabiu'l-âhir 1302)'da tefrika edilen mukademe, 1309'da küçük bir risâle hâlinde yayınlanmıştır.
10. Fevziye Abdullah Tansel, "Hikâye", Türk Ansiklopedisi, C.19, Ank., 1971, Millî Eğt.y., s.231-237.
11. "Roman Ve Romancılık Hakkında Mütâlâamız", Tercümân-ı Hakikat, C.4, Nu.3547, 21 Mart 1306.
12. C.Hugh Holman'ın A Handbook to Literature (3.bs., The Odyssey Press, s.494) adlı edebiyat sözlüğünde 15.000-50.000 kelime arasındaki romanlara "short novel (kısa roman)" adının verildiği yazar. Aynı kaynak, "short

novel"ı "nouvelle" kelimesi ile karşılayan ilk kişinin Henry James olduğunu kaydeder.

Bu konuda etraflı mâlûmat için bkz.Theory of Fiction:Henry James,(haz.James E.Miller,Jr.),1972, University of Nebraska Press,s.99-105(Chapter.V, Part.B;Picture,Anectode,Short Story,Nouvelle).

13.Daha önce kendilerine yol göstericilik eden Avrupalıların karşısına yeni 'fiction' türleriyle çıkan Amerikan yazarları,tahkiyeli eser kavramlarını altüst ederler.İşte "long-short story(büyük hikâye)" türü bu sıraların ürünüdür.ABD'nde bile tam olarak oturmadığı için [oturmamışlığına bir örnek olarak Holmanın daha önce sözü edilen kitabındaki "long-short story" maddesi gösterilebilir.Eserin ikinci baskısında(New York,1960,The Odyssey Press,s.458) formalist bir Amerikan zihniyetiyle,sâdece hikâyedeki kelime sayısı ölçü kabul edilerek,15.000-20.000 kelime arasındakiler bu türden sayılırken;bir sonraki baskısında (s.496) kelime sayısı 12.000-15.000'e düşmüştür_7 Avrupa'da tutunamaz.

Ekrem'in 'büyük hikâye'den böyle bir türü kastedtiği düşünülemez.Nitekim,Muhsin Bey'in mukademesinde yazdıkları da O'nun kavram adlandırmalarına açıklık kazandırmaktadır:

"Hikâye-perdazlığın bugünkü günde bir hayli terakkî gösterdiği Fransa'da (novel -Nouvelle) ve (kont-Conte) nâmıyla u f a k h i k â y e ler yazmak"("Ufak Hikâyelere

Dâir Ufacık Bir Mütâlâa",Muhsin Bey Yâhud Şâirliğinin Hazîn Bir Netîcesi,1.tab,2.tertib,İst.,1308,İstapan

Matb.,s.4)tan bahsederken,Ekrem için "nouvelle=conte =ufak hikâye" eş değerdedir.'Conte'u değil;ama, 'nouvelle'i 'ufak hikâye'den sayışı,yazarın ya 'nouvelle'in hacmini bilmediğini yâhut 'hikâye' ile 'roman'ı;'ufak hikâye' ile de 'hikâye'yi kastedtiğini gösterir ki,ikinci şıkkın kabûlü daha doğru görünmektedir.

- 14."Kariînime",Hasba,İst.,1308,Asır Kütüb-hânesi Hikâye-leri,s.3.
- 15.Uşşâkî-zâde Hâlid Ziyâ,Hikâye,Konstantınıyye,1307, Vatan Kütüb-hânesi. .
- 16."Romanlara Dâir:Bizde Hikâye",Servet-i Fünûn,C.12, Nu.344,2 Teşrîn-i evvel 1313,s.87.
- 17.Devrin İkdam Gazetesi'nin Pâris'teki gözü,kulağı Ali Kemâl bile,etrâfında olan bitenle biraz daha fazla ilgilense,tekrarlamayacağı hatâlar yapar.Pâris Musâhabeleri'ndeki konu başlıkları dahî O'nun bu konudaki eksikliğini ortaya koyar:"Hikâye Mi?Hikmet Mi?" (C.1,Dersaâdet,1315,İkdam Matb.,s.115-125) Zola'ya; "Hikâye-Tiyatro"(C.2,s.97-108) Bourget'ye;"Nakş-ı Ber-âb:Hikâye-nüvisliğe Dâir"(C.3,s.93-105) Proust'ya âit yazılardır.
- 18.Kamûs-ı Türkî,Dersaâdet,1317,İkdam Matb.,s.554.
- 19.Server Cemâl,"Tedkîkat-ı Edebiyye:Küçük Hikâye Ve Âtîsi",Musavver Muhît,C.1,Nu.14,29 Kânûn-i sâni 1324, s.216,dipnot.
- 20.Süleyman Muslî,İst.,1294,Kırk Anbar Matb.,s.8.
- 21.Server Cemâl,a.g.y.-2,Nu.16,12 Şubat 1324,s.250.
- 22.A.g.y.-3,Nu.17,19 Şubat 1324,s.263.

23.A.g.y.,s.250.

24.'Küçük hikâye' tâbirinin 'hikâye' yerine kullanıldığını daha önce söylemiştik.Sezâyî'nin hikâyeleri ise,Batı'nın 'k ı s a h i k â y e(short story)' dediği türe girer.Amerikalı teorisyenler,hikâyenin kelime sayısına dayalı olarak türünü belirlerken,kısa hikâye için de rakamlar verirler;fakat,bu rakamların birbiri ile olan uyumsuzluğu ["10.000 kelimedenden daha az" olanlar(Harry Shaw,Dictionary of Literary Terms,1972,McGraw-Hill Book Company,s.343); "Genellikle 15.000 kelimedenden daha az" olanlar (S.Barnet-M.Berman-W.Burto,A Dictionary of Literary, Dramatic,and Cinematic Terms,2.bs.,Boston,1971, Little,Brown and Company,s.100);mini hikâye(:short short story,500-2000 kelime arası) ile büyük hikâye (:long-short story,12.000-15.000) arasındakiler (C.Hugh Holman,a.g.e.,3.bs.,s.494,496);500 kelimedenden 32.000 kelimeye kadar kısa hikâye örnekleri(Ian Reid, "How long is short?",The Short Story,The Critical Idioms:37,London,1977,Methuen and Co Ltd.,s.9-10)7 ölçülerinin yanlışlığını göstermektedir.

'Kısa hikâye'nin nazari tarafı üzerinde çalışan Alman teorisyenlerinin yaklaşımı ise,şekilden çok muhtevâyâ yöneliktir ve pekçok açıdan,Amerikan teorilerinden daha mükemmeldir.Konuyla ilgili olarak bkz. Dr.Nuran Özyer,"Almanya'da Kısa Hikâye Yazımı Üzerine",Batı Edebiyatları Araştırmaları Der.,Nu.4,Güz-Aralık 1980,s.67-71;Ruth J.Kilchenmann,"Kısa Hikâyenin Şekil Ve Gelişimi",(ter.Sadık Kemal Tural),Doğuş Edebiyat,

Y.3,Nu.28, Temmuz 1982, s.34-35; Nu.32, Kasım 1982, s.22-23; Nu.33, Aralık 1982, s.30-31.

Türk edipleri içinde ise, geçmişte bu konu üstüne kafa yormuş olanların sayısı çok azdır. İşte, bu nâdir kişilerden biri olan Nahit Sırrı Örik'in 'kısa hikâye' târifi:

"(...)küçük hikâye asgarî dört, beş ve azamî onbeş yirmi sahifeden ibarettir".

.....

"Bir maceranın tek safhası, bir mi-
zacın yalnız bir vaziyette tahlili, bir
hadisenin münferit ve teferruatsız manza-
rası ve nihayet uzun bir mevzuun tafsilât-
tan tamamıyla mahrum edilmiş bir icmâli
küçük hikâyedir" (Roman Ve Hikâye Hakkında

Bir Kalem Denemesi, İst., 1933, Varlık Neşr., s.26, 42).

Görüldüğü gibi, bu târif, 'küçük hikâye'nin değilse bile, 'durum hikâyesi'nin mükemmel bir târifidir.

Tanpınar, "(...)dar şekli içinde küçük hikâye,
tek bir çekirdeğin etrafında, muharriri
bütün sanat kabiliyetlerini toplamağa
mecbur eder" (Edebiyat Üzerine Makaleler,

(haz. Dr. Zeynep Kerman), 2. bs., İst., 1977, Dergâh y., s.472).

derken, talebesi ve hayrû'l-halefi Prof. Dr. Mehmet Kaplan

ise;

"Hikâyeci demek, her şeyden önce dikkatini
hayatta rastladığı gerçek insanlar üzeri-
ne çeviren ve onlar arasındaki tip, karak-
ter ve davranış farklarını en ince çizgi-
lerine kadar ayırt edebilen insan demek -
tir" ("Köprü", Şiir Tahlilleri II, (Cumhuri-

yet Devri Türk Şiiri), 3. bs., İst., 1980, Dergâh y., s.143)

sözleriyle hikâye yazarını belirler.

Son olarak, bu iktibaslara Hocamız Doç. Dr.

Sadık Tural'ın kısa hikâye târifini de ekleyelim:

"Kısa hikâye, insanın eşya, tabiat
ve cemiyetle olan münasebetlerinden, iç
çatışmalarından çok az bir kısmını,
tasvir ve tahlilden faydalanarak, dar bir
hacimde yoğunlaşmış bir halde tahkiye -
lendirmektir" (Dr. Sadık Tural, Ömer Seyfed-

din'in Hikâye Dünyası, Ank., 1982, (basılmamış doçentlik

tezi), s.12).

İ K İ N C İ B Ö L Ü M

K Ü Ç Ü K Ş E Y L E R ' İ N
D Ü N Y Â S I

I. KÜÇÜK ŞEYLER VE EDEBİYAT TÂRİHİMİZDEKİ YERİ

II. ETKİLENME VE ETKİLEME İSNATLARI

III. HİKÂYE TAHLİLLERİ

I. KÜÇÜK ŞEYLER VE EDEBİYAT TÂRİHİMİZDEKİ YERİ

Sâmî Paşa-zâde Sezâyî, Küçük Şeyler, (millî roman),
Konstantınıyye, 1309, Arakel Kitab-hânesi Ceb Romanları:2,
Matbaa-i Ebuzziyâ, III(elif-cim)+104 s(1).

Mukaddemesinde de kaydedildiği gibi, yazarın "sıhhat-i mâneviyyesini" ihlâl eden bir "hicrân-ı can-güdâz"ın sebep olduğu duraklamalar arasında "teneffüs oluna oluna" yazılan bu kitapta dokuz müstakil metin vardır(2):

Mukaddeme.....	elif-cim(1-2)
Bu Büyük Adam Kimdir?.....	3-8 (2-4)
Hiç.....	9-19 (4-8)
Kediler.....	20-32 (8-13)
İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır...33-43	(13-16)
Düğün.....	44-77 (17-29)
Bir Kitâbe-i Seng-i Mezar.....	79-81 (29-30)
Arlezyalı(Alphonse Daudet)....	83-92 (30-33)
Pandomima.....	93-104(34-38)

"Mukaddeme" dışında, bu metinlerden yedisi hikâye ve biri de mensûredir. Konumuzun sınırları sâdece Sezâyî'nin hikâyelerini içine aldığı için, mensûreden ve Daudet'den tercüme edilen hikâyeden sarf-ı nazar etmek zorundayız. "Mukaddeme"ye ise, zaman zaman mürâcaat etmekle berâber, asıl inceleme sâhası olarak yazarın bu ilk altı hikâyesini ele alacağız.

Kitap neşredildiğinde birkaç mecmuada ilânı çıkar:

"Yeni Kitaplar

Kitabcı Arakel Efendi'nin te'sis ettiği muntazam ve nefis roman kütüb-hânesinin ikinci adedini teşkil eylemek üzere edîb-i şehir Sezâyî Bey'in 'Küçük Şeyler' unvanlı lâtif bir eseri neşrolunmuştur. Küçük Şeyler muharririnin mahsûl-i fikr ü tedkîkî bir takım ufak hikâyeciklerden mürekkebirdir. Hikâyeye ve romanların asıl edebîyyattan ibâret addedildiği şu zamanda Sezâyî Bey'in Küçük Şeyler'i pek 'güzel' bir şey görülmüştür. Hele içindeki (Düğün) müdakkıkane yazılmış bir fıkradır ki tayzih olunursa büyük roman olur idi; zîrâ gayet şâyân-ı dikkat bir vak'a tasvîr eylemektedir"(3).

Bir başka periyodikte, kitabın daha kısa bir ilânı

vardır:

"Yeni Kitaplar: Küçük Şeyler

Ser-âmedân-ı üdebâdan Sezâyî Beyefendi'nin eser-i hâme-i belâgat-perverânesi olup, Kitabcı Arakel Efendi tarafından çıkarılmakta olan 'Ceb Romanları'nın 2'nci adedini teşkil eden, bu mecele-i lâtifeyi nefâyis-cüyân-ı âsâr-ı edebîyyeye tavsiye ederiz"(4)

Maârif Mecmûası da eseri sâdece bir cümle ile tanıtır:

"Yeni Kitaplar: Küçük Şeyler

Sâmî Paşa-zâde Saâdetlû Sezâyî Beyefendi'nin hissiyât-ı refîka-i beşerîyyeyi bihakkın tefsîr ve izâh eden bu eserleri neşrolunmuştur"(5).

İlânların bu azlığı ve kısalığı, ilk eserinin satılması ve okunması yasaklanan Sezâyî'nin bu ikinci eserinin de şübhe ve korku ile karşılanmasındandır.

Abdülhak Hâmid de Sezâyî'ye yazdığı 14 Eylûl 1307 (26 Eylûl 1891) târihli mektubunda kitabı heyecanla karşıladığını belli eder:

"Mektûbunla berâber kitâbını aldım. Yutar gibi okuduğum cihetle te'sîrât-ı lâtifelerini hâlâ tamâmıyla hazmedemedim. Sana şu kadar söyleyeyim ki, kömürcü develerinin arkasından ser-nümâ-yı hüsmendî olan ihtiyârı dün gece rüyâda gördüm. O heykel-i zekâ ve irfan pek fevkanî, hele ikiyüz elli kuruşa satılan hıyâbân-ı ulviyyet-bünyan ebkâr ü tesâvir-i edebîyyenin mesâyir-i ebediyyesinden addolunmağa şâyân bir şey.

Müteverrim ağacın fenâ-yı duhterânesini, nesîs-i hüznünü hâlâ kalbimde duyup istiyorum.-Pandomi-ma-ya bayıldım. İnsâniyyet burada ne tabîî bir ma'reze vaz' olunuyor.-Kediler- de yine o kabilden elim bir mudhike-i hakikat. Bir tarafına zulmet çökmüş olan -Düğün- ise en millî kisvet ile giymiş güyâ ki ağlayarak raks ediyor. Vuslat'a dâir bir şey diyemem, zâten ona edebiyat nokta-i nazârından bakmağı da istemem. Sezâyî'nin kalemiyle inşâ olunan bir mezarda yatmak her kıza müyesser olan bahtiyarlıklardan değildir. Bir fânî vücûdu ebediyet-i edebiyenden hissedâr ediyorsun demek oluyor. Üslûp, ifâde bi't-tabîî âlî, müteâlî. Mukaddemede elfâz münekkidlerinden şikâyet ediyorsun. O yolda tenkîdâtın başka lisanlarda pek nâdir vukua gelmesi ve bizde pek çok olması onlarda elfaz yanlışının mechul bir şey olmasından ve bizde ise hatâiyât-ı lâfziyyenin hemen hemen hatâyâ-yı mâneviyyemiz derecelerinde kesret üzere bulunmasındandır. Onun için elfaz münekkidlerine itiraz etmeğe pek hakkımız yoktur sanırım. Senin kitâbında o kabilden münekkidlere sermâye-i târiz olacak bir iki şey gördüm ise de onları sen de bilerek yazmış olacağından burada tezkâra lüzum görmüyorum. Herhalde kitâbın mertebe-i ulyâ-yı edebiyeyi hâiz olan âsâr-ı Sezâîyâneden olduğunu inkâr etmek kimsenin haddi değildir. Ben Küçük Şeyler'i beklediğim gibi büyük şeylerden buldum. Tebrik ederim. Var ve bahtiyar ol. Vücûdunla hepimiz iftihâr ederiz"(6).

Neşredildiği târihten 1314'e kadar Küçük Şeyler'in başka yankıları olmaz. Hikâyeleri hazmetmek ve benimsemekle geçen bu seneler sonrasında, sanki Küçük Şeyler yeni neşredilmiş gibi, 1309'da tartışılması gereken konularda münâkaşalar başlar.

Tevfik Fikret, bu hikâyeleri "novellerimizin mübdii"(7) olarak kabûl ederken, Mehmed Raûf, biraz da hissî sebeplerle 'mübdii'lik özelliğini Hâlid Ziyâ'da bulur:

"İlk küçük hikâyeyi arıyorum, arıyorum, zannederim Hâlid Ziyâ'nın Bir İzdivâcın Târih-i Muşakası'yle Bir Muhtıranın Son Yaprakları'ndan biridir. Ondan sonra 'Küçük Şeyler'i buluyorum"(8).

Halbuki Hâlid Ziyâ'nın adı geçen eserlerinin Küçük Şeyler'den önce yazılmış olmaları dışında bir ilklikleri yoktur. Karşılaştırma 'küçük hikâye' adına yapılıyorsa, Küçük Şeyler ile Hâlid Ziyâ'nın hikâyelerini kıyaslamak abestir; çünkü, Bir İzdivâcın

Târih-i Muâşakası elli altı sahîfe iken, Sezâyî'nin kitabındaki ilk dört hikâyenin hacmi ancak kırk bir sahîfedir(9). Ayrıca, Hâlid Ziyâ'nın hikâyelerinde olmayan dar hacimli, az kadrolu, vak'a yerine olaya dayalı kısa hikâye özellikleri Küçük Şeyler'de şuurlu olarak vardır. Zâten Uşşâkî-zâde de yıllar sonra kaleme aldığı hâtıralarında, kısa hikâye yazma zevkini Sezâyî'den aldığını açıkça itiraf edecektir:

"Küçük Şeyler beni çıldırttı. Sanat heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve neşâta yetişebilecek bir tahassüs bilmiyorum. Bu bana yeni bir ufuk, memleketin neşir ve san'at semâsında vaadlerle dolu parlak bir maşruk göstermiş oldu. Küçük hikâyelerin tercüme tecrübeleriyle geçen zamanların, ve bu Küçük Şeyler kitâbıyla mükerrer temasların bende birikmiş olması lâzım gelen bir heyecan yekûnu, âdetâ gelecek senelerin meşîmesine düşerek hayâta çıkmak zamânına intizâren ihtizâza başlamış bir habel tohumu teşkil etmiş olacak ki, tahrir mesleğimde en ziyâde sevdiğim küçük hikâyelerden kim bilir ne kadar yazmış oldum"(10).

Yine 1314'te, 'Küçük Şeyler' ismi etrâfında yeni bir münâkaşa başlar. Cerrâhî-zâde Ali Sâcid'in Terakkî Mecmûası'nda çıkan üç imzâsız yazı ile 'Küçük Şeyler' adının intihâl olmadığı isbâta çalışılır:

"(...) romancılık âleminde henüz hissî bir hikâye mevcut değil iken intişâr eden (Küçük Şeyler) romancılığın yalnız hayâliyâttan ibâret olmadığını göstererek efkâr-ı mütâliin ve matbuatta bir teceddüd hissi uyandırmış idi. (Küçük Şeyler) bir takımlarının yaptığı gibi Fransızcadan tercüme edilerek kişve-i Osmâniyyeye sokulmuş şu halde hayât-ı Osmâniyyeye binaenaleyh efkâr-ı umûmiyye-i Osmâniyyeye te'sirâtı mahdûd âsârdan yâhud fikr-i müdakkıkane ile yazılmayarak yalnız lâf tezyînâtı ile dolu âsârdan değildir. Eser diye okunabilecek, tazâyî'-ı kuvâyâya, zamana mukabil semerât ve menâfi'-i adîde istihsâl edilebilir âsâr-ı mükemmeledendir.

.....

"Bir takımlarının zâhib oldukları gibi (Küçük Şeyler) Alphonse Daudet'nin (Küçük Şey) nâmındaki eserinden ahz olunmamış ve Fransızca yazılan o esere üç numrolu (Terakkî)de beyân edildiği vechile Türkçede bihakkın hayrû'l-halef olmuştur"(11).

"Mektebde sınıf imtihanı zamanında bir hoca, ismini, numrosunu hatırlayacak kadar bile ehemmiyet vermediği bir çocuğa gayet lâ-kay-dâne: -Hiş! Buraya bak şey! Küçük şey, dediği için o şâkirde bu 'küçük şey' tâbirinin mekteb ismi olarak kalmasından ve romana da bu nâm verilmesinden ve romanın nihâyetine kadar büyüyen o çocuğun (Küçük Şey) ismini tesmiyesinden ve o çocuğun, o bedbahtın sergüzeştinden ibâ - rettir.

Şimdi şu iki mâhiyyet-i edebiyeye nazar-ı dikkate alınır ise, (Küçük Şeyler) ile (Küçük Şey) arasında ne büyük fark olduğu anlaşılır. (Küçük Şeyler) Fransızcada novel denilen bir mecmûa-i hikâyât, (Küçük Şey) ise büyük bir romandır.

(Küçük Şeyler) gerek mevzû, gerek fikir beyân nikat-ı nazarından (Küçük Şey)den alınmamış ve 3 ve 10 numrolu (Terakkî)lerde de mârûz olduğu vechile "Alphonse Daudet'nin hayrû'l-halefi"dir.

Evet (Küçük Şeyler) Alphonse Daudet'nin (Küçük Şey)ine hayrû'l-halef olmuştur. Çünkü Alphonse Daudet Fransa'nın, cihan edebiyâtının eâzım u erkânından ve meslek-i hayâliyyün ve meslek-i hakîkiyyünü yek-dîgerine mezcetmiş ve bu imtizacdan bir üslûb u fikr-i âliye istinâden yazan esâtîz-i edebden olup işe en nâmdâr ve mükemmel âsârından bulunduğu "Petit Chose-Küçük Şey" ve (İkdam) arkadaşımızın tefrika sûretiyle neşrettiği resimli (Sapho) romanı ise pek güç yazılabilir âsâr-ı mükemmeleden olduğu cihetle bu gibi âsâr husûle getirmek son derece güç ve bir kudret-i mükemmele-i edebiyeye mütevakkıf iken âhenkdâr tarz-ı ifâdesi kısmen Daudet'ye müşâbih olan Sezâî Beyefendi Hazretleri'nin husûle getirdikleri (Küçük Şeyler) hakîkaten hayrû'l-halef olmuştur.

Binâenaleyh (Alphonse Daudet)nin (Sâmî Paşa-zâde Sezâî) Bey'in (Küçük Şeyler)ine me'haz olmak mezkûr (Küçük Şey) ile Vâsıf merhûmun dîvân-ı arasında mutâbahat bulunmak kadar müsteb'id olduğunu arzeylerim"(12).

İkinci Meşrûtiyet yıllarında Küçük Şeyler'in ikliği unutulur; "(...)bir zamandan beri bizde de küçük hikâyelerin yazılmağa başlandığı ve Hâlid Ziyâların, Câhidlerin, Hikmetlerin, bu vâdide pek ziyâde hizmet ettikleri"

(13) hatırlatılırken, Sezâyî'nin ismi anılmaz.

1913'te Küçük Şeyler'in yol göstericiliğinden bahsedilmeden Sâmî Paşa-zâde'nin kısa hikâyeciliği övülür:

"Temp, muharrir-i edebîsi Mösyo "Gaston de Champ" Sezâyî için "Bosfor'un Maupassant"ı diyor. Küçük Şeyler müellifi bu unvâna hak kazanmıştır" (14).

Hâlid Ziyâ, Rüşen Eşref'in sorularına cevap verirken, Küçük Şeyler'i ilk defâ olarak edebiyat târihimizde değişmez bir yere oturtan kişi olur:

"Lâkin bugünün nesrine hâkim olan nesir, şübhesiz en mühim devre-i tekâmülünü 'Sergüzeşt'ten ziyâde 'Küçük Şeyler'de göstermiş olan nesirdir. Ve bu nesrin zeyl-i müteâkıbi kırık dökük olmasına rağmen Rauf'un, sonra O'nun daha muntazam, daha kavî, daha temiz bir şekli demek olan Câhid'in nesridir" (15).

Bu isâbetli hüküm, sonraki edebiyat târihçileri tarafından aynen tekrarlanır:

"(...) bu iki eser O'na târih-i edebiyâtımızda, meskût geçilmesi imkânı olmayan bir mevki verdi: Çünkü 'Cezmi'den 'Mâi Ve Siyah'a 'Sergüzeşt' ile, 'Tasvîr-i Efkar'daki makalelerden 'Mensur Şiirler'e 'Küçük Şeyler' ile atlıyoruz. Bu iki eser iki devir arasında ufak bir merhaledir" (16).

Yazar, bir başka eserinde de aynı fikirleri şöyle tekrarlar:

"Küçük Şeyler'deki Kediler, Düğün, Pandomi-ma... gibi küçük hikâyeler ise bizde ilk realist küçük hikâye oldular. Bunlar Sergüzeşt'teki kurlardan da kurtuldukları için daha muvaffak eserlerdi. Servet-i Fünun'un üstadları yaptıkları işin Türkçedeki ilk temiz nümünelerini bu Küçük Şeyler'de gördüler" (17).

İbrâhim Necmi, hikâyelerin yeni ve önemli olan tarafını tesbit eder:

"Küçük Şeyler ile bizde realist küçük hikâye tarzı ilk adımını atmış demektir. Sezâyî Bey'in bu eseri de 'Sergüzeşt' gibi edebiyat âleminde büyük bir şevk uyandırmış, hikâyede yalnız vak'aya ehemmiyet veren telâkkîyi esâsından sarsarak bu tarza yeni bir vâdi-i tekâmül açmıştır" (18).

Küçük Şeyler'in daha sonraki hikâyeciler üstündeki etkisini düşünen Âgâh Sırrı'ya göre ise; bu hikâyeler "bize ilk

defa hakikî küçük hikâyeye zevkini vermiştir"(19).Aslında Sezâyî'nin hikâyeleri sâdece zevk ve heves vermekle kalmamış;modern, realist ve kısa hikâyenin örnek eseri olmuştur.

Fevziye Abdullah Tansel,Türk edebiyâtında yıktıkları ve yerine kurdukları ile Küçük Şeyler'i özetlerken;sâdece bu hikâyelerin değil,Sezâyî'nin de edebiyat târihimizdeki yerini belirler:

"Onun hikâyelerini fikir müdafaası maksadı ile yazılan,ictimai,psikolojik olmak üzere sınıflandırmak mümkün değildir;bugünkü mütakâmil küçük hikâyelerde olduğu gibi aynı hikâyede bu üç hususiyeti bir arada buluyoruz.Bâzıları yine bugünkü küçük hikâyelerde görüldüğü gibi başlıca bir vakayı,esas bir kahramanı ihtiva etmez;ikiyüzelli Kuruşa Bir Asır'da olduğu gibi iyi seçilmiş,kıymetli teferruatla örülmüştür.Az rastlanır,hârikülâde vak'alarla heyecan uyandırmaya çalışmayıp basit vak'alardan güzel bir eser yaratması da Realisme'e bağlılığının delilidir.Esasen Sezaî'ye edebiyat târihimizin Tanzimat'tan sonraki müceddidleri arasında yer kazandıran ne tiyatroları, şiirleri,ne de makale,musâhabe,seyahat notları ve hâtıralarıdır;onu ayakta tutan tarafı,şöhretini te'min eden Sergüzeşt'ten ziyâde küçük hikâyeleridir"(20).

İsmail Habib,yazarın bütün hikâyelerini üstün bulmaz:

"Küçük hikâyelerden mürekkep 'Küçük Şeyler'de Nâmik Kemâl'den ve Şark'dan büsbütün sıyrıldı. Ne 'Rumûzü'l-edeb',ne de 'İclâl'daki küçük hikâyeleriyle bu 'Küçük Şeyler'i geçememiştir"(21).

Prof.Kenan Akyüz ise,İsmail Habib'in aksine,ilk denemelerini acemîce bulduğu Sezâyî'nin Rumûzü'l-edeb'deki hikâyelerini daha çok beğenir:

"Bütün bu hikâyeler vakalarının bâzen çok basitleşmelerine,karakterlerinin çok az tahliline rağmen,şark tarzındaki hikâyelerle ilgisiz,tamâmiyle batılı teknikte örneklerdir.Bu tekniğin ise,henüz çok acemice olması tabiidir.En başarılı ve realist metoda en uygun hikâyeleri olarak 'Anneciğim' ve 'Mihriban' gösterilebilir"(22).

Buraya kadar verilen bütün iktibaslar,Küçük Şeyler'in Türk edebiyâtı târihindeki yerini ve önemini tâyinde yolumuza ışık tutmaları için aktarılmışlardır.Söylenenleri toparlayacak

olursak;

- a. Küçük Şeyler, edebiyâtımızın ilk kısa hikâye kitabıdır.
- b. Neşredildiği târihten ileri bir zamanın ürünüdür.
- c. Yıktıkları ve getirdikleri ile Tanzîmat hikâyeciliğinin karakterini değiştirmiştir.
- ç. Devrinde türünün örnek kitabı olmuştur.
- d. Tanzîmâtın son neslini Servet-i Fünûn Topluluğu'na bağlayan teknik, konu ve dil köprüsünü kurmuştur.

N o t l a r :

1. Serinin 'cep' için neşrinden de anlaşılacağı üzere bu 104 sahîfe, çok küçük ebatta bir hikâyeye kitabınının sahîfeleridir.

Küçük Şeyler'e "millî roman" nâmının verilmesi ve "cep romanları" serisinden yayınlanması o zamanlardaki kavram kargaşasının sâdece hikâyeye münhasır kalmadığını gösteriyor.

2. Mîzancı Murad, Sergüzeşt hakkında tefrika ettiği makalesinde, "Sergüzeşt romanının muhassenâtından biri de bir nefeste yazılmış olmasıdır" ("Üdebâmızın Nümûne-i İmtisâlleri: Sergüzeşt", Mîzan, Nu. 68, 25 Teşrîn-i evvel 1305, s. 672) der. Pekçok araştırmacı, Sezâyî'nin bu cümleyi bir iftihar vesîlesi olarak kabûllenip tekrarladığını söylerler. Halbuki, hakikat tam aksi yöndedir. Sezâyî, Sergüzeşt'in bir nefeste yazılmış, kolay bir eser olduğunun düşünülmesinden hiç hazzetmez. Zâten, Sergüzeşt'i yazmayı 1882 yılında Londra'da iken plânlar; kaleme almaya 1886'da başlar ve 1888'de neşreder. Bu hâliyle roman, hiç de bir nefeste yazılmış bir eser sayılamaz.

Küçük Şeyler'in mukaddemesinde Sezâyî'nin, Sergüzeşt'i bir nefeste yazmakla iftihar ettiğini söyleyişindeki edâ ve bu seferki eserinin "teneffüs oluna oluna" yazıldığını söylemesi de bu hükmü kuvvetlendirir.

Yazarın gücenik hâlini sâdece Samim Kocagöz farketmiştir ("Tanzimat Ve Hikâyeye: Sami Paşazade Sezai", Servet-i Fünûn-Uyanış, Y. 50, C. 80, Nu. 2286, 13 Haziran 1940, s. 58).

Küçük Şeyler'in ihtivâ ettiği metinlerin listesinde, parantez içindeki sahife numaraları, Doç. Dr. Zeynep Korkmaz'ın hazırladığı Sami Paşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup Ve Edebî Makaleleri (İst., 1981, İst. Üni. Edb. Fak. y.) adlı esere âittir.

3. Servet-i Fünûn, Y. 1, Nu. 28, 12 Eylül 1307, s. 332.

Zihinlerde belirebilecek sorulara mânî olmak için bir açıklama yapalım. Küçük Şeyler'in neşir târihi 1309 iken, tanıtma ilânlarının 1307 târihini taşımalarında bir hatâ yoktur; çünkü, mîlâdî 1891 yılı, hicrî-kamerî 1309'a; hicrî-şemsî 1270'e, mâlî 1307'ye tekabül eder.

4. Resimli Gazete, Y. 1, Nu. 28, 19 Eylül 1307, s. 348.

5. Maârif Mec., Y. 1, Nu. 8, 2 Teşrîn-i evvel 1270, s. 128,

6. Güler Güven, "Abdülhak Hâmid'den Sami Paşazade Sezai'ye Mektuplar", Türk Dili Ve Edebiyatı Der., C. 15, 1 Temmuz 1967, s. 79-80.

Daha önce Halûk Şehsuvaroğlu da bu mektuptan parçalar yayınlamıştır:

"Tarihten Sayfalar: Sami Paşazade Sezai Bey-IV", Akşam, Y. 32, Nu. 11339, 6 Mayıs 1950.

7. "Sâmî Paşa-zâde Sezâyî Bey", Servet-i Fünûn, Y. 8, C. 15, Nu. 382, 25 Haziran 1314, s. 274.

8. "Teddikât-ı Edebiyye: Hâristan", Servet-i Fünûn, Y. 11, C. 22, Nu. 551, 20 Eylül 1317, s. 66.

9. Güler Güven, Sami Paşazade Sezai Ve Eserleri, Ank., 1970, HÜ Sos. Ve İd. Blm. Fak. (basılmamış doktora tezi), s. 134.

10. Kırk Yıl, C. 3, İst., 1936, Matbaacılık Ve Neşriyat TAŞ Matb., s. 79.

11. (İmzâsız), "İlm-i Tedkîku'l-kütüb: Küçük Şeyler",
Terakkî Mec., Y.1, Nu.10, 28 Muharrem 1314, s.12.
12. (İmzâsız), "İlm-i Tedkîku'l-kütüb: Küçük Şeyler Ve
Hüviyyeti", Terakkî, Nu.12, 12 Temmuz 1312, s.8.

Münâkaşanın Daudet ve Küçük Şey'i ilgilendiren tarafı için bkz.

Hâlid Ziyâ, "Makale-i Mahsûsa: Alphonse Daudet", Servet-i Fünûn, Y.7, C.14, Nu.359, 15 Kânûn-i sâni 1313, s.328-329.

Güler Güven ise, "Ali Ekrem'in Küçük Şeyler adlı şiiriyle Sezâyî'nin eserinin arasında bir ilgi görmek mümkündür" (tez, s.135, dipnot.4) fikrini ileri sürer; fakat, Kemâl-zâde Ali Ekrem'in "Küçük Şeyler"i bir bebeğe hitâben yazılmıştır (bkz. Midhat Cemâl, Nefâis-i Edebiyye, (nazım kısmı), İst., 1329, Arakis Matb., s.103-104) ve hikâyelerle arasında hiçbir benzerlik yoktur.

Sezâyî'nin bu ismi kitabına koymasında, hikâye anlayışının te'sîrini aramak en doğrusu olsa gerek. Kısa hikâyenin özelliği zaman, mekân, olay ve şahısça kısa, dar ve az olanı ele almasıdır. Sezâyî de eserinin mukaddemesinde;

"En mufassal, en mükemmel kitaplarda bâzı küçük şeyler noksandır ki, o küçük şeylerin edebiyatça ehemmiyeti pek büyüktür" derken anlatmaya çalıştık-

larını kitabına ad yaparak sembolleştirmiş olmalı.

13. Server Cemâl, "Tedkîkat-ı Edebiyye: Küçük Hikâye Ve Âtîsi", Musavver Muhît, C.1, Nu.17, 19 Şubat 1324, s.263.
14. Re'fet Avnî-Süleyman Bahrî, Resimli Müntehabât-ı Edebiyye, Dersaâdet, 1329, Kanâat Matb., s.199.

Bâzı kaynaklarda gözümüze çarpan soru işâretlerini ve mübhemiyeti yok etmek için şunu söyleyelim

ki, Gastone de Champ, Fransa'nın meşhur Le Temps Gazetesi'nin haftalık yazarıdır. Bu gazetenin "La Vie Littéraire (Edebî Hayat)" başlıklı bir edebiyat sahîfesî vardır. Sahîfenin yöneticisi olan Anatole France (France'ın bu haftalık sahîfede neşredilen makaleleri sonradan dört cilt hâlinde yayınlanmıştır. Eser, tek ciltte toplanan seçmeler şeklinde Türkçeye de tercüme edildi: Edebiyat Hayatı, (ter. Nebil Otman), Ank., 1956, Maarif Bsmv., 456s.) gazetenin müdürü ve Âyan Meclisi Üyesi Adrien Hébrard, Champ'ı bu işin başına getirir. (Ali Kemâl de benzer şeyler söyler: Pâris Musâhabeleri, C.2, Dersaâdet, 1315, İkdan Matb., s.126).

15. Rûşen Eşref, Diyorlar Ki, Dersaâdet, 1334, Kanâat Matb., s.72.

16. İsmâil Habib, Türk Teceddüd Edebiyyâtı Târîhi, İst., 1340, Matbaa-i Âmire, s.347.

17. İsmail Habip, Edebî Yeniliğimiz, (ikinci kısım), İst., 1932, Devlet Matb., s.72.

18. İbrâhim Necmî, Târih-i Edebiyyat Dersleri, C.2, İst., 1341, Matbaa-i Âmire, s.237.

Hikmet Dizdaroğlu ise, Sezâyî'nin hikâyelerinde hareketin önemli olduğu iddiâsındadır ("Edebî Portreler: Samipaşazade Sezai", Varlık, Y.19, Nu.383, 1 Haziran 1952, s.17).

19. Âgâh Sırrı, Edebiyat Tarihi Dersleri, Tanzimat Edebiyatı, İst., 1934, Mârifet Matb., s.300.

20. Fevziye Abdullah, "Sami Paşazâde Sezai", Türkiyat Mec., C.13, 1958, s.30.

21. İsmail Habip, Avrupa Edebiyatı Ve Biz, İst., 1940, Remzi Ktbv., s.568.

Bu iktibas ile yazarın 1924'te neşredilen Türk Teceddüd Edebiyyâtı Târihi'ndeki fikirleri birbirine uymamakta-

dir: "Kendisi Kemâl'in te'sîr-i tahtında kalmıştı. (...)vâkıa Sezâyî'nin,o iki eserinde(Sergüzeşt ve Küçük Şeyler kastediliyor.MKÖ),Kemâl'den epeyce ayrıldığını görüyoruz,fakat o eserleri tedkîk edince görüleceği gibi,o eserlerinde de Kemâl'in üslûbundan tamâmiyle kurtulamamıştır"(s.347).

1340'ta Nâmık Kemâl'in etkisinden "tamâmen kurtulamamıştır" derken,16 yıl sonra,"büsbütün sıyrıldı" hükmüne varmak,yazar adına bir tenâkuz olsa bile,eser adına 'yerine bulma'dır.

22.Kenan Akyüz,"Sami Paşazade Sezaî",Türk Ansk.,C.28, Ank.,1980,ME Bsmv.,s.494.

II. ETKİLENME VE ETKİLEME İSNATLARI

Sâmî Paşa-zâde Sezâyî'nin Sergüzeşt'i yazmasından bu yana, pekçok araştırmacı ve münekkid, bu kitaptan bahsederken, yazarın etkisinde kaldığı edib ve eserleri de araştırmak lüzûmunu hissetmişlerdir. Bu mukayeselerin bir netîcesi olarak ortaya, uzunca bir 'etkilenilenler' listesi çıktığını söylemek mübâlâğa olmaz. Burada birkaçını örnek olarak gösterelim:

Ahmed Midhat, Esâret(1)

Nâmık Kemâl, Zavallı Çocuk(2)

Ahmed Midhat, Dünyâya İkinci Geliş Yâhud İstanbul-da Neler Olmuş?(3)

Recâî-zâde Ekrem, Vuslat Yâhud Süreksiz Sevinç(4)

Emin Nihad, "Fâik Bey ile Nûr-ı Dil Hanım'ın Sergüzeşti", Müsâmeret-nâme(5)

Nâmık Kemâl, İntibah, Sergüzeşt-i Âlî Bey'i Hâvîdir(6)

William Shakespeare, Hamlet ile Romeo Ve Juliet(7)

Victor Hugo, Sefiller(8)

Bernardin de Saint-Pierre, Paul Ve Virginie(9)

F. René de Chateaubriand, Atala(10)

Bir kısmında, Sergüzeşt ile reddedilemez benzerlikte kişi ve olaylar bulunmakla berâber, daha da uzatılabilecek bu listedeki eserlerin hepsinin de Sezâyî'ye etki ettiğini iddiâ, yanlıştan önce imkânsızdır. Buna rağmen, var olan etkilerin, bir sonraki eserde, Küçük Şeyler'de ânîden ortadan kalktığını söylemek de aynı derecede safdillilik olur. Bu arada sarf-ı nazar edilmemesi gereken iki husus vardır: Zamânın Sezâyî ve yazarlığı üstündeki olumlu etkisi; tür ve teknik değişikliğinin misâl alınan yazar ve eserleri de değiştirmesi.

Sezâyî'nin hikâyelerine en büyük te'sir yine kendi hayâtından gelir(11). Bilhassa bir kitapta toplanmayan son hikâyelerinde (Sokak, Bir Yaz Gecesi, Bir Hayâl, Konak) otobiyografik unsurların fazlalığı bir nostalji belirtisi gibi görünüyor.

Yine kaynağını yazarın teşkil ettiği bir diğer etki, Sergüzeşt'e dayalıdır. Romandaki Dilber, küçük farklılıklarla Dilsitan(Düğün) ve Mihriban olur. Aynı şekilde, Celâl de Nâil (Bir Yaz Gecesi) ve Senâî (Bir Hayâl) ile devam eder. Fransız mürebbiye ise, Bedîa Hanım'ın Miss MacIntoch'unda İskoçlaşır. Ayrıca, "Mihriban" ve "Düğün" hikâyelerinin konuca Sergüzeşt'e benzer yanlarının olması; Bedîa'nın babasının, çobanın (O Büyük Siyah Gözler) ve Mihriban'ın Celâl gibi rûhî dengelerinin bozulması; paskalın da Dilber gibi intihârı, ortak yönler ve yazarın konu dağarcığını belirleyen önemli örneklerdir.

Sezâyî'nin, Jack romanını tercüme denemesi ve "Arlezyalı"-sını çevirmesi ile sevgisini belli ettiği Alphonse Daudet ise, bu hikâyelerde oldukça fazla kullanılmıştır. Rumûzü'l-edeb'deki "O Büyük Siyah Gözler" in, Daudet'nin "Les Etoiles (Yıldızlar)" (12) adlı hikâyesine olan benzerliğine dikkatleri ilk çeken kişi Süleyman Nazif'tir (13). Güler Güven de Daudet'nin "Yenileşme" (14) adlı hikâyesi ile Sezâyî'nin "Mihriban"ı arasında gözlem yakınlığı bulur (15) ve "Yarın Ale's-sabah Hücûma Müheyyâ Olan Osmanlı Ordusunun Karşısında Bir Yunan Generali'nin Tefekkürât Ve Tahayyülâtı" adlı hikâyedeki kâbus motifinde Daudet'nin "Colmar Yargıcının Gözüne Görünenler" (16) inden etkilenildiğini söyler.

"Düğün" hikâyesi, Mehmed Nûrî'nin Bîçâre (İst., 1293) piyesi ile aynı sonu paylaşır. "Bedîa Hanım" ise, bir yanıyle Emin Nihad'ın "İhsan Hanım Yâhud Atiye Hanım'la Uşşâkının Sergüzeşti" (17) hikâyesine; diğer yanıyle de Hâlid Ziyâ'nın Nemîde (İz-

mir,1307)'sine benzer taraflar taşır.

"Pandomima"da çizilen 'paskal' tipinin taşıdığı insânî boyutlar,onun değişik yazarların kahramanları ile benzerlikler taşımaya yol açar.Hugo'nun Notre-Dame de Paris(1831)'inin kamburu ve Oscar Wilde'ın "Infanta'nın Doğum Günü"(18) (Happy Prince,1888) hikâyesinin cücesi Batı'dan örnek gösterilebilir.

Sezâyî'nin ilk iki eserinin devirleri içinde birer kilometre taşı oluşları gözönünde tutularak,kendilerinden sonra yazılan eserleri etkilemiş oldukları düşünülebilir ki, bu ihtimâl de 'etkiler' başlığı altında incelenmeğe muhtaçtır.

Yâkub Kadri'nin Bir Serencâm(İst.,1330,Kütüb-hâne-i İslâm ü Askerî)'ını Sergüzeşt'e ilk önce Niyazi Akı benzetir (19).Samim Kocagöz ise,Hâlid Ziyâ'nın Bir Hikâye-i Sevdâ(İst.,1338)'sındaki ümitsiz Barba'nın 'vâzıh'laştırılmış paskal olduğunu iddiâ eder(20).Güler Güven de bu iddiâyaya katılır ve Aşk-ı Memnû'nun Beşir'i ile Solgun Demet(İst.,1317,Âlem Matb.,Edebiyyât-ı Cedîde Kütüb-hânesi)'teki "Mösyö Kanguru"(s.17-50)-ya da dikkat çeker(21).Hâlid Ziyâ'nın ölümünden sonra,oğlunun neşrettiği İzmir Hikâyeleri(İst.,1950,Cumhuriyet Matb.)'nden "Abdi İle Karanfil"(s.126-142)in Sergüzeşt'e benzer tarafları da atlanacak gibi değildir.

Hâlid Ziyâ sâdece tema ve kahraman olarak değil,rehber olarak da Sâmi Paşa-zâde'den faydalanır.Ahmed Midhat'ten sonra çocuğu ilk ele alan Sezâyî'yi(22)hikâyeleriyle Uşşâkî-zâde tâkip eder.Aynı şekilde,hayvanları aslî figürler olarak hikâyeye ilk sokan da Sezâyî'dir(23) ve O'nu ilk tâkip eden,hayvan figürlü dokuz hikâyesiyle yine Hâlid Ziyâ'dır.

Tanpınar ise,Recâî-zâde'nin Şemsâ(İst.,1313,Âlem Matb.)-sının "Anneciğim" hikâyesine benzerliği konusundaki tesbitleri-

ni, bir ithâfa dayandırır:

"(...) bu dört yaşındaki köylü kızının hikâyesiyle biz daha ziyade Sami Paşa-zade Sezaî'nin 'Küçük Şeyler'inin dünyâsına gireriz. Eser de kendisine ithaf edilmiştir. 'Şemsa' da küçük bir şeydi"(24).

Hâlid Fahri Ozansoy, Sergüzeşt'teki baykuş seslerinin kendine Baykuş(5. bin, İst., 1927, Mâruf Muharrirlerin Âsârını Câmi' Temâşâ Külliyyâtı:13) trajedisini ilham ettiğini söyler (25).

Son olarak, Fahrî Celâleddin üzerinde Sezâyî'nin bıraktığı te'sire dâir birkaç örnek verelim: F. Celâl'in "Koltuk"(26) hikâyesi, "Düğün"den mülhem gibidir. Biraz dikkatli gözler "Perniyâl Hanımefendi"(27)'de Mihribân'ı bulacaktır. Hattâ "Kadın Sesi"(28)'ndeki komşu konak kızında biraz da paskallık vardır(29).

Bu isim ve eserler ortasında, Küçük Şeyler'in gerçek yerini, önemini ve karakterini tesbit edebilmek için, hikâyelerin içine, mümkün olduğu kadar derinine dalarak gerçeği aramak gerekir. Bu yolla elde edilecek bilgi, Küçük Şeyler'in olması gereken mevkie oturtulmasına yardımcı olacaktır.

N o t l a r :

1. Esâret, İst., 1287, Muharririn Zâtına Mahsus Matbaa,
Letaif-i Rivâyât:1.
Sergüzeşt'e benzer bulan, Mustafa Nihat Özön, Son Asır
Türk Edebiyatı Tarihi, İst., 1941, Maarif Matb., s.214.
2. Zavallı Çocuk, İst., 1290.
Benzerlik kuran, Güler Güven, a.g.tez, s.99.
3. İst., 1291, Şark Matb.
Ortaklık kuran, Mustafa Nihat Özön, Türkçede Roman
Hakkında Bir Deneme, C.1, İst., (1933), Remzi Ktbv., s.264
ve İsmail Habip Sevük, Tanzimattanberi, 6. tabı, İst.,
1944, Remzi Ktbv., s.149.
4. İst., 1291, Şark Matb.
Yakınlık bulan, Mîzancı Murad, "Üdebâmızın Nümûne-i
İmtisâlleri: Sergüzeşt", Mîzan, Nu. 64, 20 Muharrem 1306,
s.625.
5. Cüz.8, 15 Muharrem 1292; Cüz.9, 15 Safer 1292, Kırk Anbar
Matb.
Müşâbih gören, Cevdet Kudret, Türk Edebiyatında Hikâye
Ve Roman, C.1, 2. bs., İst., 1977, Varlık y., s.71.
6. İst., 1293.
Benzerlik bulan, Dr. Mehmed Kaplan, Namık Kemal, Hayatı Ve
Eserleri, İst., 1948, İst. Üni. Edb. Fak. y., s.204.
7. Benzerlikleri gösteren, Doç. Dr. İnci Enginün, Tanzimat
Devrinde Shakespeare Tercümelere Ve Tesiri, İst., 1979,
İst. Üni. Edb. Fak. y., s.218-225.
8. Romanları karşılaştıran, Prof. Kenan Akyüz, "Sergüzeşt
Romanı Üzerine", Türk Dili, C.5, Nu.55, 1 Nisan 1956,
s.417-421.

9. Benzerliğe dikkat çeken, Güler Güven, a.g.tez, s.129.
10. (ter. Recâî-zâde M. Ekrem), İst., 1288, Terakkî Matb.
Benzer tarafların varlığına Güler Güven (a.g.tez, s.129) işâret eder.
11. Aynı etki fazlasıyla Sergüzeşt'te de vardır:
- a. Celâl, Sezâyî gibi sanatkâr ve paşazâdedir.
- b. Sezâyî gibi Celâl de konaklarındaki bir Çerkes câriyeyi sever.
- c. Tesliye Hanım'ın evliliği de Sezâyî'nin, Mısırlı Prens Hüsâmeddin Paşa ile evlenen kardeşi Melek Hanım'ın evliliği gibi, ayrılma ile sonuçlanır.
Benzerlikleri daha da arttırmak mümkündür.
12. Alphonse Daudet, "Yıldızlar-Provence'lı Bir Çobanın Hikâyesi", Değirmenimden Mektuplar, (ter. Sabri Esat Siyavuşgil), 2. bs., İst., 1962, ME Bsmv., s.31-38.
13. Süleyman Nazif, "Bir Mukayese", Yeni İnci Mec., Y.1, Nu.10, Mayıs 1339.
14. A. Daudet, a.g.e., s.3-6.
15. "(...) Daudet, baykuşun yuva yaptığı değirmene yerleşirken oraya alışmış olan tavşanlar şaşırarak kaçışırılar. Sezâyî'nin Mihriban hikâyesinde de şöyle bir cümle vardır: 'Toz toprakla dolan mutfığa haşerât üşüşmüş, yukarıdaki sofada kuşlar yuva yapmıştı. Bu nakilden dolayı hepsi muztarib, hepsi rahatsız görünüyordu' (a.g.tez, s.160).
16. Pazartesi Hikâyeleri, (ter. S. Esat Siyavuşgil), 2. bs., İst., 1962, ME Bsmv., s.19-24.
17. Müsâmeret-nâme, Cüz.10, 21 Şâban 1292; Cüz.11, 4 Ramazan 1292; Cüz.12, 25 Ramazan 1292, Tasvîr-i Efkâr Matb.
18. Oscar Wilde'den Seçme Hikâyeler, (ter. Adnan Yaltı), İst., 1964, Bahar Matb., s.124-147.

19. Niyazi Akı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu-İnsan, Eser, Fikir, Üslûb, İst., 1960, İstanbul Matb., s.93.
20. Samim Kocagöz, "Tanzimat Ve Hikâye: Halid Ziya Uşaklıgil", Servet-i Fünûn-Uyanış, Y.50, C.80, Nu.2293, 1 Ağustos 1940, s.136.
21. Güler Güven, a.g.tez, s.158-159.
22. Enver Naci Gökşen, "Türk Romanında Çocuk" (Türk Dili, C.6, Nu.69, 1 Haziran 1957, s.486-487) adlı yazısında, yanlış olarak, "çocuğa ilk yer veren" yazar diye Sezâyî'yi gösterir.
23. "Sami Paşazade Sezaî, bizde ilk hayvan öyküsünü yazmıştır: Kediler" (Hikmet Dizdaroğlu, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü", Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, Y.25, C.32, Nu.286, 1 Temmuz 1975, s.56.
- Sezâyî bu konuda Maupassant ile hem-zevktir; çünkü, Maupassant'ın hayvan sevgisi de hikâyelerine akseder [Guy de Maupassant'ın hikâyelerinden bir kısmını içinde toplayan iki ciltlik Seçilmiş Hikâyeler (İst., 1970, İnkılâp Ve Aka Ktbv.)'de hayvanlar üzerine yazılmış dört hikâye ("Madmazel Kokot"-köpek, s.17-24; "Koko"-at, s.43-48; C.2, "Pierrot"-köpek, s.73-80; "Acaba Kuduz Mu?"-köpek, s.153-163) vardır 7 vardır.
24. Ahmet Hamdi Tanpınar, 19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 4.bs., İst., 1976, Çağlayan Ktbv., s.495.
25. "Sergüzeşt'i Okurken", Uyanış-Servet-i Fünûn, Y.46, C.79-15, Nu.2072-387, 7 Mayıs 1936, s.371.
26. "Koltuk", Şâir Mec., C.1, Nu.8, 1334, s.123-125.
27. "Perniyâl Hanımefendi", Şâir Nedim Mec., C.2, Nu.13, 1335, s.209-212.

28. "Kadın Sesi", Talâk-ı Selâse, İst., 1339, Kütüb-hâne-i Sûdî.
29. Fahri Celâl Gökbulga'nın hikâyelerini biraraya getiren Mustafa Baydar'ın kitabın sonuna eklediği "Portreler" bölümünde F.Celâl, Sezâyî Bey'den sevgi ile bahseder: "Kulis Ve Sahne", Bütün Hikâyeler, (haz.M.Baydar), İst., 1973, Cem y., s.363-364.

III. HİKÂYE TAHLİLLERİ

A. Bu Büyük Adam Kimdir?

Anlatan, çocukluğunda akşam gezintilerinin ona tanıttığı bir adamdan bahseder. Kıyâfeti ve tavırları ile çocuğa, Fransızca hocasından okuduğu bir kitaptaki 'büyük adam'ları hatırlatan bu ihtiyar, çocuğun merak, hayranlık ve saygısını kazanır; nihâyet, onun Victor Hugo mu, yoksa Rousseau mu olduğunu bile hükme bağlamağa çalışır. Bir gün 'büyük adam' yolda yürürken, koluna dokundukları için bağırp çağırmaya, etrâfındakileri câhillikle suçlamağa başlar ve bu sözlerin muhâtabı olduğunu düşünen bir adamla gırtlak gırtlığa gelirse de ikisini ayırırlar. Çocuğun 'allâme'edâlı adama karşı hissettikleri, bu olaya şahit olmasından sonra daha da müsbetleşir. Kavgayı tâkip eden yirmi gün içinde adamı bir daha göremeyen çocuk, bilâhire tütüncünün okuduğu bir kâğıdı dikkatle dinlerken ona rastlar; sonradan dükkân sâhibine sorduğu sorulardan, adamın okuma yazması bile olmadığı için mektuplarını tütüncüye okuttuğunu öğrenerek şaşırır.

Anafikir: Bilginin ölçüsü, edâ ve kisve ile belli olmaz; kusurlar ne kadar gizlenirse gizlensin, bir an gelir, kendilerini belli ederler.

Sezâyî'de zaman zaman 'ironie' hâlini alan; ama, ekserî çok gizli bir 'humour (nekre)' vardır. İşlek bir zekâyı ve güçlü bir nüktedanlığı gerektiren 'humour', yazarımızın cemiyet meselelerini ortaya koyuşunda vurucu gücü olarak belirir ve zor farkedilir bir 'kara mizah' adına kullanılır(1).

Çocuk, adamın her hareketinde bir hikmet bulurken, ortaya

komik unsurlar çıkar:

'Büyük adam'ın "attığı adımlarıyla ikide bir sendeler ve düşmemek için kendini toparlar"(s.3) oluşu,"tefekürât-ı amîka içinde dalgın dalgın" yürümesine;gözlerini göğe çevirişi, "ya bir ihtirâ-ı fennî,ya bir bedîa-i edebî,velhâsıl bir maksad-ı âliye"(s.4);"çingiraklı kömürcü develerinin arkasından ser-nümâ-yı hüşmendî"oluşu,"târih-i tabîiye dâir bir fikr-i tedkîk u te'lîfe"(s.5) bağlanır.

Anlatıcının teşbih,tesbit ve tahminlerindeki çocuk ciddiyetinin arkasında,yazarın olaya mütebessim ve hattâ müstehzî bakışı hissedilir.

Hikâyede olayları anlatan,birinci teklik şahıs(ben)tır; fakat,daha sonra Sezâyî'nin "İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır" hikâyesinde de görüleceği gibi,anlatıcının 'ben' olduğu hikâyelerde -hakikaten 'ben'- Sezâyî'nin 'ben'i vardır;hattâ,bu özellik sebebiyle Küçük Şeyler'den sonra neşredilen "Londra Hâtıralarından","Adaya Dâir" gibi bâzı yazıların hikâye mi,yoksa hâtıra mı olduğu da hâlâ hükme bağlanamamıştır.Bu hikâyedeki otobiyografik unsurlar,birinci teklik şahıs ile Sezâyî'yi bir yere kadar sinonim görmemize sebep olurlar.

"O zaman itiyâd etmiştim" cümlesiyle başlayan hikâye, aynı zamanda,bir çocuğun dünyâsındaki takvimli zaman ile kozmik zaman ayırimsızlığını işâretler.Zaman unsuru,aynı anda "yüz kişiye ikametgâh olan" mekânlardaki hayâta bağlanır.

O yıllarda Sezâyî,babasının konağında husûsî dersler aldığına göre yaşı küçüktür;ama,diğer taraftan,yalnız başına dışarı çıkabilecek kadar da büyüktür(2).Bu tesbitlerden yola çıkarak,yazarın aşağı yukarı oniki-onüç yaşlarında iken bu olayı yaşadığını söyleyebiliriz;zâten,hikâye kahramanı da reel o-

lana yaklaşamama bakımından hayâl-perest, hattâ çocuksu görüş ve yorumlar içinde oluşuyla ihtimâlimizi doğrulamaktadır. Şu halde, yazarın yaşından hareketle, hikâyenin ele aldığı zamânın da 1871 veyâ 1872 yılı olduğu düşünülebilir. Sezâyî'nin hikâyede bu zaman unsurlarını kuruşu bile, D'nun realiteden yola çıkışının sağlam bir belirtisidir.

"Bu Büyük Adam Kimdir?" hikâyesi, geniş mekân olarak İstanbul üzerine kuruludur. Anlatan, kahramânını dolaşırken tanıdığı gibi; olaylar da hep sokakta geçer. Geniş mekân; geniş dekor ve çok figüran demek olduğu halde, çok olay demek değildir. Bu sebeple mekânlar; etrafına bakmayan bir adam ile o adamı tanımaya çalışırken, iki yanında uzanan mekân istifine aldırmayan bir çocuğun basmaları gereken zemin olarak vardır.

Adamın yolu olan Lâleli-Aksaray istikametinin, çocuğun gittiği Taşkasap-Bayezid yolu ile kesiştiği nokta, karşılaştıkları tek yerdir. Bu özellik, geniş mekân içinde, hikâyeye konu olan kahramanların ve olayların geçtiği dar mekânı belirler. Yazarın buradaki başarısı, çok dar bir mekânın bütün imkânlarını kullanarak, olayları zeminden çok zihinde, intibâlara dayanarak sürdürmeyi başarmasıdır.

Olayın merkez figürü 'büyük adam'dır. "Kayıdsızlıktan uzamış saçları geniş nâsiyesinin üzerine" (s.3) dökülen bu adam, "ser-i sefîdi" (s.4) ile bir 'allâme'yi andırır; "câzibe-i kemâlât ile (...) illiyyîn-i nazar" (s.5) olan gözlerini göğe dikerek yürüdüğü için ikide bir sendeler ve düşmemek için hemen toparlanır.

Adamın dalgın yürüyüşünü, etrafına bakmayışını, hiç kimseye bir kere olsun selâm vermeyişini çocuk, "cüst ü cûy-i hakayika (...) bir küçük igbirar" olarak açıklar. Bu izahı biraz

daha genişleten çocuğun, hayâlindeki allâme tipinin özellikleri de verilir: "Allâmenin ser-i sefîdi, hiç bir harârete karşı erimez karlarla mestûr bir dağbaşı gibi h i s s i z , s o ğ u k , b ü y ü k görünmez mi?" (s.4). Bu sebepsiz kibir ve soğukluğunun yanında adam, okuma yazma bilmekten bile âciz iken, etrâfındaki-leri "Adam olmaz, insâniyyet bilmez câhiller... (...) Meğer siz ne yaman câhiller imişsiniz?" (s.5) diye suçlar; diğer tarafta, onlardan biri olan tütüncüye mektuplarını okutma yüzüzlüğünü gösterir.

'Büyük adam'ın psikolojik kusurları ve kusurlarıyla günlük hayâtında kurduğu hayâl dünyâsı; sosyal çevre ve endişelere bağlı olmadan, zaafı içinde yaşayan her insanın sığınağıdır. Bu özelliği ile adam, 'gizli câhillik'i; daha derinlerde ise, görünenin altında yatan 'gizli gerçek'i karakterize eder; geliştirilmeyen, tek yönlü şahsiyeti ile bir tiptir. Adının, milliyetinin, mesleğinin belirtilmeyişi, O'nun taşıdığı beşerî tipikliği daha da güçlendirmektedir.

Hikâyede başka figür yoktur. Gerçi, anlatan kişi olayların içindedir; ama, sâdece seyirci ve yorumcu olarak bulunmaktadır. Aynı şekilde tütüncü de sâdece o son ve vurucu cümleyi söylemesi için vardır.

Hikâye, hayâl hâneleri geniş olan insanların -özellikle çocukların- hayâtı, kendi idealizasyonları açısından görmeye meyilli olmalarını alttan alta hicveden, realiteyle tanışmak için vâkıanın kendini tanımak gerektiğini vurgulayan bir mesaj taşımaktadır.

"Bu Büyük Adam Kimdir?"in merkez figürü olan yaşlı adam fizik ve davranış tasvirleri ile tanıtılmağa çalışılır.

"İlk gerçekçilerin çevreyi çizişlerindeki en belirgin yan ampirizmdir. Kahramanların psikolojilerinin ortaya konuşunda da görülür bu; öyle

ki, kahramanlar, zihinlerinin ve yüreklerinin derinlerinde geçenlerle değil, daha çok eylemleriyle verilirler. Okuyucudan ise, kahramanın iç yaşamını, onun kendi eylemlerinden çıkarıp değerlendirmesi bekleniyordu"(3).

Sezâyî biraz daha fazlasını yapar. Adamın tavır ve hareketlerini önce bir çocuğa -tahlil demeye dil varmıyor- tefsir ettirir; ardından okuyucunun değerlendirmesine sunar. Bu arada yapılan tasvirlerin hepsi, çocuk gözünden çıkma bir subjektiflik taşır. Hikâyedeki bütün konuşma ise, kavga sahnesinde geçen dört cümleden ibârettir ki, söyleyeninin bütün psikolojisini aktarmağa yeter.

"Bu Büyük Adam Kimdir?"de gerçekten yaşamış kişiler yoksa da, Sâmi Paşa-zâde Sezâyî'nin çocukluğuna dâir gerçek mekânlar vardır. Hikâyedeki "pederimin yüz kişiye ikametgâh olan konağında tertib edilmiş derslerimizi bitirdikten sonra akşam üzeri ekser Taşkasab'dan Bayezid'a kadar yayan gidip gelirdim"(s.3) cümlesinde üç gerçek vardır:

1. Sezâyî'nin pederi Sâmi Paşa, 1850'de Mısır'dan İstanbul'a gelir ve bir müddet sonra da Şeyhü'l-islâm Sıdkî-zâde Ahmed Reşid Efendi'nin konağını satın alır. Yazarımız bu konakta doğar. Sezâyî bu binânın yüz kişiye ikametgâh olduğunu söylerken mübâlâğa etmez.

"Bütün âile berâber otururlardı. Beyler, hanımlar, gelin hanımlar, çocuklar, dadılar, kalfalar, bacılar, lâlâlar, kâhyalar, ağalar, hademeler, seyisler ve aşçılar kocaman konağı ve müstemilâtını ve misâfir dâirelerini doldurmuşlardı. Doğrusu burası bir konak, bir saray değil, belki bir kasaba idi"(4).

2. Sâmi Paşa Konağı, Taşkasap'ta, Sarı Mûsâ Sokağı başındadır; yüksek duvarlarla çevrili bahçesinden dışarı açılan beş kapısı vardır. Perşembe Pazarı'na, Zindan Kapısı'na, Haseki'ye ve Molla Gürânî Mahallesi'ne açılan kapıları tâlî işlere kullanı-

ılırken, Taşkasab'a açılan 'cümle kapısı'dır(5), ki Sezâyî de gezinti için bu sonuncusundan çıkar.

3. Sezâyî hiç okula gitmemiş(6) ve konağın özel hocaları (7) tarafından yetiştirilmiştir. Bu yüzden, 'tertîb edilmiş' derslerden bahsetmesi gerçeklere dayalıdır.

Realizm, ferdi, organik bağlarla sımsıkı yapıştığı sosyal çevrenin dışında düşünmez; tam tersine, itilâf ve tenâkuzları ile fert-cemiyet münâsebetlerinin diyalektiğini idrak etmeye çalışır. 'Büyük adam' eğer câhil ve mütekebbir ise; bu sâdece onun suçu veyâ sâdece onda gözlenebilen bir eksiklik değil; cemiye-
tin tipikleşmiş, kalıplaşmış insan değerlendirme usûllerinin sonucudur.

Araba Sevdâsı'nda nasıl Muhteşem Bihruz, vapurda aldığı Courrier d'Orient'ı okur görünmekle etrâfındakilere alafranga-
lığının sahte olmadığını gösterirse; Sezâyî'nin hikâye kahramâ-
nı da cehâletini 'mütefekkir' ve 'allâme' edâları ile gizleme-
ye çalışır(8); böylece, cemiye-
tin insana âit kabûllerine ve kıy-
met hükümlerine sığınarak, sûretinin sîretini de aksettirmesini
bekler. Anlatıcının çocukluğunda mütefekkir ve şâirleri muhâke-
mesi bu kabûllerin iyi bir örneğidir: Bir allâme ile bir şâi-
rin gerçeklere bakışı aynı değildir. Allâmenin hakîkati araştı-
ran gözlerinde biraz güceniklik; şâirin hayâllere dalmış gözle-
rinde ise, hüznün ve ıztırap vardır. Her ikisi de yaşlandıkların-
da, başları bile aynı değildir. Allâmenin ak saçlı başı, hissiz,
soğuk ve büyük; şâirinki ise, sisler ve dumanlar içinde kalmış
dağ zirveleri gibidir.

Yazar, bu cins peşin hükümlü insan değerlendirmeleriyle alay ettiğini, "ilm-i kıyâfet"(s.4)in öneminden aynı sahîfede iki kere birden bahsederek belli eder. "İlm-i kıyâfet" in taşı-

dığı hükümlerin halk tarafından da kabûlü(9), Sezâyî'nin hareket noktasını teşkil eder. Küçük Şeyler'deki hikâyelerin dördünde, dışı içini yansıtmaktan uzak olan insanları ('büyük adam', matmazel, Behcet, paskal) ele alan yazar, bu özelliği ile cemiyetin kabûllerindeki aksak tarafları gösterir.

Notlar :

1. Sergüzeşt'in yaşlı mürebbiyesi bu bakımdan ilginç bir örnektir. Bu Fransız kadını hemen hemen on senedir İstanbul'dadır ve yarım yamalak kullandığı birkaç cümle dışında Türkçe bilmediği gibi, öğrenmeye de niyetli değildir. Yazarın, kahramânının Türkçe bilgisine örnek olarak verdiği "Bakalım...Kısmet...Yavaş yavaş..." kelimeleri 'humour'ü doğurmaktadır.

En kolay öğrenilen kelimeler, en çok tekrarlananlar olduğuna göre, kadının da Türklerden en çok bu kelimeleri duymuş olması icâbeder ki, bu da cemiyetimizin içinde bulunduğu, terakkîye mânî ruh hâlinin ifâdesi olan mübhemiyetin ve uyşukluğun delîlidir (Çok sonraları aynı kelimeleri yeniden ele alan Tarık Buğra; Sezâyî gibi, meseleleri hissettirmek yerine, bağırarak duyurmayı tercih edecektir:

"Yavaş yavaş lâfını kaldırın ortadan..

.....

Bir tarafta Yunan İzmir'i aldı, öbür tarafta 'Yavaş yavaş!'

Bir tarafta Fransızlar Ermenileri silâhlendirip o canım Antep'e, o cömert Çukurova'ya saldırır, öbür tarafta 'Yavaş yavaş!' Bir taraftan efeler beşiği gider, bir taraftan Osmanlı pınarı gider, bir taraftan Rum çeteleri, bir taraftan Ermeni çeteleri kan, kan, kan, boyuna kan döker, köy basar, kent basar; öbür tarafta hepsine karşı ve daima 'Yavaş yavaş!'" (Küçük Ağa,

5. bs., İst., 1979, Yol y., s. 185-186).

2. Ondört yaşında iken Kamer Gazetesi'nin matbaahânesine gittiğini bizzat Sezâyî yazar.

"Musâhebe-i Edebiyye", Servet-i Fünûn, C. 11, Nu. 273,

25 Haziran 1312, s. 195-198.

3. Boris Suçkov, Gercekçiliğin Tarihi, İst., 1982, Adem y., s.24.
4. Semih Mümtaz S., "Sami Paşa Konağı", Evvel Zaman İçinde Tarihimize Hayal Olmuş Hakikatler, İst., 1948, Hilmi Ktbv., s.109.
5. Halûk Y. Şehsuvaroğlu, "Sami Paşa Konağı", Cumhuriyet, Y.26, Nu.9721, 24 Ağustos 1951.
6. Yazarın "Eski Bir Mekteb" (Yeni Kitab, C.1, Nu.10, Şubat 1928, s.6-9) hikâyesinin hâtıralarına dayandığını kabûl edersek, ağabeyleri Halim ve Hasan Beyler ile Necib Paşa gibi O'nun da Dâvud Paşa Rüşdiyyesi'ne devam ettiği düşünülebilir.
7. Mordtmann, Fabre ("Büyük Adamların Hayâtı" isimli kitabı okutan Fransızca hocası olmalı), Çankırlılı Hâşim, Mehmed Galib, Resûl Mestî, Ahmed Feyzî, konağın hocalarıdır. Ayrıca; Kâzım Paşa, Osman Nevres, Üsküdarlı İbrâhim Hakkı, Yenişehirli Avnî de zaman zaman yol gösterici olurlar (Bu isimlerden birkaçı için Sezâyî'nin bir yazısına bakılabilir: "Hâtırât-ı Edebiyyeden", İkdam, Nu.1495, 8 Eylül 1314).
8. Ömer Seyfeddin'in Efruz Bey (3. bs., Ank., 1976, Bilgi y.)'i "Tam Bir Görüş"te âlimliğe merak sardığında ilkten 'büyük adam' gibi saçlarını dağıtır (s.81). Çocuğun adamda bulduğu allâmelere mahsus "bir büyük sükûnet", yazarı tarafından Efruz'da da görülür ve "büyük filozoflara has bir sükûnet" (Bilgi Bucağı'nda, s.118) olarak tavsif edilir.
9. Bkz. Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu, Kıyâfe(t) İlmi Ve Akşemseddinzâde Hamdullah Hamdî İle Erzurumlu İbrâhim Hakkı'nın Kıyâfetnâmeleri, Ank., 1979, Sevinç Matb. (ayrı basım).

II.Hiç

Yirmi yaşındaki gencin ömrü "mücâdele-i hayat" ile geçmededir. Annesinin ve kız kardeşinin iâşesi için gündüzleri simsarlık, mağazalarda yazıcılık, matbaalarda amelelik eder; geceleri de tapu doldurur. O günlerde vâlidesine tedâvî olarak Boğaziçi'n- de bir yaz geçirmesi salık verildiğinde genç adam, bu tavsiyeyi tatbîke muvaffak olur. Her sabah Boğaziçi'nden İstanbul'a, her akşam İstanbul'dan Boğaziçi'ne vapurla gidip gelirken ahbab olduğu birkaç kişi O'nu güzel bir hıristiyan kızla tanıştırlar. Kızın kendisine gülümsemesi, utangaç delikanlının üzerindeki bütün yük ve yorgunlukları alıp götürür. Vapurda, arabada, yolda karşılaştıkça kızın hep kendisine tebessüm etmesi, gencin ümitlenmesine ve evlilik hayâlleri kurmasına yol açar. Bir akşam eve dönerken, vapurda yine kıızı görür. Arkadaşlarının zorlamasıyla utana sıkıla yanına gittiği kız, kendisiyle alay etmeğe başlayınca ilk defâ matmazelin yüzüne dikkatlice bakan delikanlı, onun niçin hep gülümsediğini anlar; çünkü, genç kızın üst dudağının kısalığı, yüzüne, gülümsüyormuş gibi bir mânâ vermektedir.

Anafikir: İyi görülemeyen gerçek, sonradan insanı hayâl kırıklığına uğratar.

Hemen her edebî eser, hayâta ve insanlığa karşı yazarın bakış ve yorumlarını aksettirir; zîrâ, yazar, geçmişi gözden geçiren bir târihçi veyâ sosyolog yâhut sosyal antropolog değildir. Kendisi de hakkında kalem oynattığı cemiyetin bir parçası, ele aldığı fertlerin bir benzeridir. Bu sebeple, yazarın zaman zaman, ele aldığı figürler yoluyla fikirlerini açıklaması; takdir, teşvik veyâ tenkid edici sözlerle okuyucunun kahramanları hakkındaki değerlendirmelerini yönlendirmesi tabîî karşılanmalıdır.

Sezâyî, "Hiç" hikâyesinde delikanlının tarafını tutar; O'nu korur, acır; bu yüzden genç kıızı da gaddar bulur. Yazar; genç adamın içinde bulunduğu şartları tesbitten sonra, "Bir gün dâhil olduğu bu gîr ü dâr-ı menfâat arasında yaralanıp düşeceğinden endîşe-nâk idim" (s.10) diyerek O'na karşı olan hissî yakınlığını belli eder.

Olay üçüncü teklik şahs(o)ın etrâfında döner; bu sebeple anlatıcının yazar olmaması gerekir.

Birinci teklik şahsın etrâfında dönen olaylarda, kahraman yazar ise, tahlilî cümleler; yazar sâdece anlatıcı ise, subjektif tesbitler öne çıkar. Üçüncü teklik şahsın etrâfında gelişen olay kurgusunda ise, yazar sahnenin tamâmen dışında olduğu için, objektif ve tavır koymayan bir anlatım ortaya çıkar. Sezâyî, devrinin umûmî tavrından henüz kurtulamadığından, üçüncü şahsa dayalı anlatımında kendini ve dolayısıyla şahsî fikirlerini de araya katar: Gencin menfaat kavgasında yaralanacağından "endîşe-nâk" olduğunu söyler; kızın gülümsemesiyle değişen delikanlıyı korumak için okuyucuya, "Yirmi yaşında iken icaz-nümâ-yı kudret olan böyle bir tebessümün karşısında hiç bulunmadınız mı?" (s.13) diye sorar; olayı genelleştirip her erkeğin yirminci yaşı ile ortaklık kurmağa çalışır:

"Yirmi yaşında olduğumuz halde bizler de ekser bahtiyarlığımızı tedkik etsek neticesi, bütün kâinâtın karşısında titrediği şu kelimeye müncer-rolmaz mı? 'Hiç!' " (s.19).

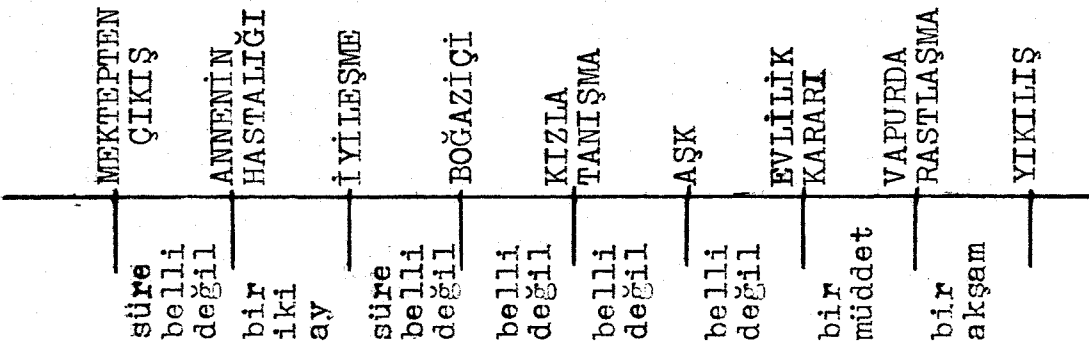
Hikâyenin form bakımından bir başka önemli yanı da iç konuşmalardır; fakat, iç konuşmaların aktarılışındaki teknik ace-mîlik, onlara bu ismin verilmesini zorlaştırmaktadır. Fransızların "monologue intérieur" adını verdikleri "iç konuşma" ile Fransızcadan bizim de tiyatro dilimize giren "à part" kelimesi arasındaki fark, bu hikâyede ortadan kalkmıştır. "Sahnedeki diğer

oyuncuların duymayacağını farzederek kendi kendine konuşma, hod-be-hod" karşılığına gelen "à part", "Hiç"te "iç konuşma" tekniği ile karışır ve delikanlının iç konuşmalarını, üçüncü teklik şahıs ağzından anlatmanın verdiği bir imkânla, yazar aktarır:

"Artık bu kızı alacaktı! Vâlidesinin rızâsını istihsâlden emîn olduğu gibi, kendisine bu kadar müteveccih ve mültefit kerîmelerinin arzû-yı kalbiyyesine onun vâlideyni de mümânaat eylemeyeceklerini şübhesiz buluyordu. Her türlü müşkilata, her türlü mümânaata, sine-şikâfâne mukavemetle çalışarak kendisine bu kadar dil-dâde olan haremine Boğaziçi sevâhil-i dil-rübâsının en gizli bir köşesinde, yahud nûrânî bir güneşin zir-i letafetinde şâl ü hurrem olan Adalar'ın en güzel bir cihetinde bir ev, bir âşiyân-ı muhabbet binâ edecek. (...) Niçin onunla berâber Boğaziçi'nin kenârında dolaşmasın? Niçin zeminde, semâda, ziyânîsâr olan kandillerin, kürelerin aks-i suânî onunla o âb-ı hoş-cereyân-ı lâciverdide seyr ü temâşâ etmesin? Niçin o ziyâları itfâ ve iş'âl eder gibi görünen serin bir poyraz ruzgârının onun saçlarıyla oynadığını görerek mest-i ikbâl-i muhabbet olmasın?" (s.15-16).

Bu anlatım tarzının getirdiği bir imkân olarak, daha sonra Hâlid Ziyâ'nın ve bilhassa Ömer Seyfeddin'in ısrarlı ve başarılı bir şekilde kullanacakları, terdid sanatına kolaylık gösterdiğini; çarpıcı bir son ile bağlandığını da belirtmeliyiz.

"Hiç" hikâyesi zaman bakımından mübhemiyetlerle doludur. Olayın geçtiği târih belli olmadığı gibi, olayın yaşandığı zaman parçesını da kesin olarak belirlemek mümkün değildir.



Eserde işlenen zaman, takvimli değil, kozmik bir zamana bağlana-

rak geçtiğinden, bütün bilinen, olayın yaz ayında yaşandığıdır.

Olayın, zamanla doğrudan bir münâsebetinin olmayışı gibi, herhangi bir mekânla da direkt bağı yoktur. Hikâyenin konusunu oluşturan bu tek taraflı sevginin hep vapur, araba ve "en ziyâde tâcîl-i hareket edilmesi lâzım gelen" (s.14) gayr-ı sâbit mekân- larda gelişmesi, olayda önemli mevki olan bir yerin belirmesini engeller. Verilen bir iki semt ismi de delikanlının şahsiyetine yeni boyutlar eklemekte kullanılır. Meselâ; âilenin Aksaray'da oturması, gencin mazbutluğuna; Aksaray-Beyoğlu arasını yayan gi- dip gelmesi, fakirliğine; evlilik hayâllerine Boğaziçi'nin de karışması romantizmine delil olur.

Mekânın figürleri belirlemesi, figürlere âit bir sıfat mesâbesinde kullanılması, ictimâî çevrelerin maddî ve mânevî hayat bakımından birbirlerinden bâriz farklarla ayrılması ger- çeğine dayanıyor; bu gerçek, şehirleşmenin doğurduğu bir hal ola- rak zamânımızda da sürüp gitmektedir.

Olayın merkez figürü, genç adamdır. Yirmi yaşında olmasına rağmen; üzerine erken yıkılan "iâşe-i âile" vazîfesinin altında ezilmeğe başladığı için, kendisinden her an biraz daha uzaklaşan "nûr-ı hayâtın" uzaktan uzağa çehresine yansıyan zayıf ve hüzün verici ışığı, arasına şâirâne tasavvurlar arasında görünen "mahlûkat-ı hayâliyyeye mün'atıf" düşünceli gözleri, hayâtın acılarını vaktinden önce tattığı için uçları aşağıya doğru sarkmış, "müteneffir" bir ağız, garip ve hazin bir sûrette "arz ü tenvîr" eden bu delikanlı, menfaat mücâdeleleri arasında yara- lanıp düşecekmiş gibi zayıf bir bünyeye sâhiptir.

Yirmi yaşında "kûşe-i inzivâ ve sükûnetine" çekilmiş bir annenin oğlu olduğuna göre, delikanlı yetimdir. Gencin sevdâ çekmeye mütemâzil bir kalbi, romantik bir mizâcı vardır; fakat,

bu tabîatı, tahammülü dışında meyveler vermeğe başlayan yeni yetme bir fidan gibi, vaktinden evvel faydalı olma gayretiyle "düş-i zaîfine" bir âilenin geçim yükünü yüklenmesine mânî değildir. Gerçi bâzen, uğradığı tahammül edilmez zorluklar karşısında, yaralarından kanlar damlarken yine de ayakta durmağa çalışan bir asker gibi, kuvvet ve cesâreti yokolur; ama, "metânet-i merdâne ve sebât-ı mağrûrânesine halel" gelmez. Akşamları bütün yorgunluğuna rağmen, mukaddes bir vazîfeyi yerine getirmenin gönül rahatlığıyla eve döner. Annesinin huzûru için çalışmak, "sâye-i mesâîsinde" kız kardeşini mutlu görmek, kırılmış cesâretine kuvvet, yorulmuş vicdânına hayat verir.

Yazar, delikanlıya âit tasvir unsurlarını psikolojiye ve hareket unsurlarına bağlı olarak verir; tahlîle meyyâlliği -önceki hikâyenin aksine- "Hiç" in üçüncü şahıs ağzından anlatılmasının verdiği imkânlardan doğar. Sezâyî, artık karşısındakinin herşeyini bilen bir medyum rolündedir. Yazar, delikanlının âilesine olan düşkünlüğünü etraflıca övdükten sonra, O'nun şahsiyetinin ikinci cebhesini; kadınlar karşısındaki utangaçlığını belirtir. Vapur arkadaşları, delikanlıyı "bir hüsn-i nazar-rübâyâ" tanıtmak için cebir kullanmak zorunda kalırlar. Gencin bu hâlini yazar, O'nun kadınlara karşı "bir hicâb ü ihtirâz-ı Şarkî" eylemesine bağlar. Genç adam o kadar utangaçtır ki, kendisine gülümseyen kızın yüzüne bile bakamaz; ama, "o hassas gönlü, o sevdâlı rûhu, şebâbetin bu ilk şân-ı muzafferiyetini" neş'e ve gururla alkışlar. Sonraki karşılaşmalarında da kızı gülümser gördükçe, delikanlıya, "bütün hayâtı bir tebessüm içinde inkişâf" ediyormuş gibi gelir. Daha önce geçim derdi, sorumluluk, hastalık gibi sebeplerle mahdut ve mecbûrî bir istikamette seyretmesi gereken hayâtına genç kızın girmesiyle delikanlı, "evvelki gibi

bî-tâb ü tâkat olarak değil", neş'e içinde evine gelir. Yürürken koşmağa, söylerken gülmeğe başlar; eskiden bir parça dinlenmek için üzerine düştüğü sandalyede oturamaz olur; evin içinde durmadan dolaşır durur.

Hayâtın çirkin ve acımasız yüzünü görmeğe alışmış delikanlı, ilk defâ kendisine gülümseyen bir çehreyle karşılaşınca bu tebessüm, gencin "ümitsiz gecelerinde bir yâr-i gam-güsârı, ziyâsız gündüzlerinde şûle-i pertev-nisârı" olur; tatlı hayâller kurmasına yol açar. Kıza evlenme teklif edecek, kabûl edildiğinde O'na Boğaz'da veyâ Adalar'da bir "âşiyâne-i muhabbet" binâ edecektir. Bunun için de çok çalışacak ve "sâye-i sa'yinde" zengin olacaktır.

Akşam vapurunda delikanlının "rûfeka-yı şebâbetine" bile 'hased ederler' korkusuyla evlilik fikrini açmayışındaki çocuksu, sevdâlı taraf çok iyi verilmiştir. Bu arada, gencin utangaçlığı hakkındaki hükmü daha da kuvvetlendirmek için, bir diğer sahne dikkatlice işlenir ve genç adamın defâlarca selâmlaştığı, evlenme hayâlleri kurduğu kızın karşısına 'icbâr' ile çıkarılması bir küçük trajedi olarak anlatılır:

"İkbâl ve saâdetin esmâ-yı takarrübünde verdiği bir havf ü halecân ile onların yanına gidecek kadar vücûdunda kuvvet bulamadığı gibi o nazar-rübâ tebessüme karşı gözleri kamaşarak düşeceğinden endişe ediyordu. Etrâfındakilerin -hâline vâkıf oldukları cihetle- ettikleri ricâyı mübremâneye karşı bir kaç kerre kalkıp yine oturdu. Setresini ilikleme, fesini düzeltmek istediye de titrediği cihetle muvaffak olamadı" (s.18).

Yazarın bu utangaç adam tasvir ve tahlilleri üzerinde fazlaca durmasının tek sebebi; âşık olduğu, defâlarca selâmlaştığı; aynı vapurda günde iki sefer birlikte gidip geldiği kızın yüzüne dikkatle bakmayan gencin bu tavrındaki garâbeti yok et-

mek gayretidir(1). Kızın yüzüne baktığında delikanlıyı yıkan ise, gördüğü çirkinlik değildir; çünkü, kızın "o g ü z e l a ğ - z ı n ı n bütün üst dudağı biraz kısa" olsa da bu onu çirkinleştirmemektedir. Zâten, etrafında dönen "rûfeka-yı şebâbet" de bunu göstermekte.

"Kız arasına kendisine de hitâb ederek bir çok suâllere girişti. Pâris'e gitmiş miydi? Londra-yı görmüş müydü? Operaları dinlememiş, vodvilleri alkışlamamış mıydı? Mutlak Bükreş'te çok oturmuştu! Çünkü hâl ü tayrı onu gösteriyordu. Bitmek bilmeyen bu türlü suâllerden sonra kahkahalarla gülmeğe başladı"(s.18). Fakat, kızın bu alayları da

delikanlının yıkılmasının asıl sebebi değildir. Delikanlıyı altüst eden "en dehşetli sadme", kendisinin ilgi çekmediğini öğrenmesi ile iner:

"Meğer o misâvât-perver tebessüm, k e n d i - s i n e d e ğ i l , b ü t ü n â l e m e , bütün eşyâya âid imiş"(s.19).

Kızın delikanlıya karşı olan tutumu ise, farklı sosyal çevrelerden geldiklerini belli eder gibidir. Kız, gencin hiç tatmadığı "şevk u şetâret ü neş'e vü meserretle seyr ü tenezzüh eden" gençlerle aynı kültürü paylaştığı için, kendilerinin kültür atmosferine hiç girmemiş olan gençle eğlenir; kendisine benzemeyenlerle alay etmenin tatmin ediciliğini arar.

Ana figür olan delikanlı tahlillerle; genç kız ise, son diyalogu ile ortaya konur.

Hâlid Ziyâ, "pek zekî tanıdığı" bir gencin "vak'a tafsîlâtın çok olmalıdır" hükmüne itiraz ederek;

"(...) bu zât milel-i Garbiyyede en ziyâde mazhar-ı rikkat olan hikâyelerin pek küçük bir vak'a için pek vâsî! tafsîlât ile mâlî ve bu tafsîlâtın tedkîkât-ı amîka-i rûh tan ibâret olduğunu bilse idi(...) bu yolda irâde-i lisân eder miydi?"(2), diye sorarken haklıdır. Biraz ileride

yazar, söylediklerine bir de örnek vererek; hikâyede, bir cânînin

meydâna getirdiği korkunç vak'adan çok, o işi yapma sebebi üzerinde durulması gerektiğini söyler. "Hiç" hikâyesinde ise, Sezâyî, bu teorik bilgileri pratiğe döker. Hikâyenin tek olayı, "bütün âleme, bütün eşyâya" gülümseyen bir çehredeki ifâdeyi kendine müteveccih zanneden gencin yakıllığı iken; tahlillerdeki derinlik; cemiyetin, âilesinin, sevgilisinin ve kendi karakterinin karşısındaki insanın psikolojisini de içine alan bir çok boyutluluk, hikâyenin ağırlık merkezini oluşturur. Olay, gencin psikolojisini aktarmak için bir zemin yâhut vâsıta olarak kullanılır.

Kız ise, "Bu Büyük Adam Kimdir?" in tütüncüsü gibi, asıl vurucu cümleyi söylemek için o an sahnededir ve sözleri dışında karakterini belirleyici bir tasvir ve tahlili yoktur.

Kırık Hayatlar'da eskizleri verilen müslüman-Türk çevre ile Frenklerin, levantenlerin, azınlıkların çevreleri arasındaki farklılıklar, çok sonraları Peyâmî Safâ'nın Fâtih ve Harbiye semtlerini mukayesesizle zirveyi bulacak olan fert-çevre-sosyal yapı münâsebetleri, "Hiç"te Aksaray-Beyoğlu tezdâdî şeklinde verilir. Annesine ilâç almak için yaya olarak Beyoğlu'na çıkan çıkan delikanlı, oraların mutlu ve neş'eli gençleri ile kendini mukayese etmezse de yazar farklılıkları yanyana getirerek yorumu okuyucuya bırakır. Aynı şekilde, Boğaziçi'nin devâmlı sâkinlerinden olan genç matmazel ve vapurdaki tanıdıkları ile gencin dünyâsının farklılığı da mekânda sembolize edilir.

"Hiç"te devrin cemiyet hayâtındaki alafrangalaşmaya dâir ipuçları bulmak mümkündür. Bu arada, Sezâyî'nin kadın kahramanları içinde hoppa, hafif-meşrep, alafrangaya meyyâl olanlarına yaklaşış biçimi de ilginçtir. Emin Nihad'ın Müsâmeret-nâme'sinde Binbaşı Rif'at Bey'e musellat olan kız 'Avrupalı'; Osmanlı kaptanının evlendiği kız da İngiliz'dir.

Ahmed Midhat'ın Felâatun Bey'inin berâber olduğu kadınlar ya İngiliz âilesinin aşçısı yâhut Fransız aktristidir; Bahtiyarlık'teki Senâî, babasının paralarını Rizette'e yedirir. Türk kadını, bütün alafrangalığına rağmen, genellikle müdâfaa edilir(3). "Hiç"te de genç kızın müslüman olmadığı özellikle belirtilir(4). Buna rağmen, mizâcî ile berâber müslüman Şark'ı temsil eden delikanlı, "hicâb ü ihtirâz-ı Şarkî" ile kızın yüzüne bakamaz(5).

Hikâyedeki tasvirlerde objektiflik yoktur. Delikanlı; yirmi yaşının, sosyo-kültürel mevkiinin, âilesi için çarpınmalarının yazara sempatik görünmesi sebebiyle olsa gerek, acıyan gözlerle tasvir edilir. Boğaziçi'ne dâir yapılan bir sahîfelik tasvirde ise (s.16), koyu bir sentimentalizm görülür.

Tahlillerin nisbeten objektif oldukları söylenebilirse de aralara sıkışan ve yazarın taraf tutuculuğunu yansıtan sıfatlar (meselâ; 14. ve 18. sahîfelerde "bî-çâre genç" hükmü verilir) oluşu bu objektifliği sarsar. Yazarın, tahlillerinde âfâkî olmağa çalışması; kahramanlarına isim vermemesi, hikâyesinin beşerî yönünü kuvvetle hissettirmek içindir. Yine de delikanlı tipinde, Meşrûtiyet sonrasının Sezâyî'sini müjdeleyen bir millîlik, bir 'bizden'lik vardır.

Notlar :

1. Sergüzeşt'te Celâl Bey de Dilber'e bakmaz; ama, buna sebep dikkatsizliği, dalgınlığı ve kızı sâdece model olarak görmesidir. Yazar ilk görüşte aşk anlayışını yıkmak ve daha realist bir yaklaşım sağlamak için bu yolu seçmiştir. "Hiç"te ise, bu bakımdan realizmin zedelediği söylenebilir. Ayrıca, realizmin edebiyâta soktuğu argo ve mahallî konuşmaları da Sezâyî kullanmaz. Halbuki "Hiç"teki hıristiyan kıza ekalliyet Türkçesi konuşturulabilirdi. Bizde mahallî kelime ve konuşmalar ilk defâ Karabibik'te realizm adına kullanılmıştır. Daha önce, meselâ Taaşşuk-ı Tal'at Ve Fıtnat'taki dadın-ınki gibi şahsî konuşma şekilleri varsa da realizm gayesi güdülmeden kullanılmışlardır.
2. Hikâye, Konstantıniye, 1307, Vatan Kütüb-hânesi, s. 4-5.
3. Doç. Dr. Orhan Okay, Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi, Ank., 1975, AÜ y., s. 168-173, 184-191.
4. Kızın gayr-ı müslim oluşunun bildiriliş biçimi ilginçtir. Sanki hikâye tamamlandıktan sonra, bir yanlışliği tashih ediyor gibi eklenen bir dipnotla durum açıklanır:

"Bilmem ki, kızın hıristiyan olduğunu söylemeğe hâcet var mı?" (s. 12).

 Görüldüğü gibi, kızın müslüman olabileceği gibi bir alternatif kesinlikle düşünülmemektedir.
5. Ahmed Midhat, Acâib-i Âlem (İst., 1299) romanında Subhi'ye Rus Kontesi Katina karşısında,

"(...) bizce kadınlar huzûrunda gözlerini kaldırıp da yüzlerine dikkatlice bakmak bile mugayir-i edeb addolunur" (s. 180).

 dedirtir. Meselenin en mânâlı yorumlarından birine de Ömer Seyfeddin'in "Harem" hikâyesinde yer verilir.

Karısının kedi merâkı yüzünden "eve celb ü cem'ettiği yirmi-otuz kedinin tâcîzât ve tasdîatından artık bî-zâr" olan koca, sabrının sonuna gelmiştir. Bir sabah, kahvaltısını kedilerin yediğini görüp onlara saldırırsa da karşısında hanımını bulur. Kadın, kediler ile kocası arasında bir tercih yapmak zorunda kaldığında, hayvanlarını seçer. Adam, otuzüç senelik evliliğini kurtarmak için kedileri Adalar Kaymakamı'na şikâyet ederse de eli boş döner. O gece bir kedinin yatağına kadar girdiğini görmek, bardağı taşıran son damla olur ve ertesi sabah adam evini terkeder. Ayrılık sâdece öğlene kadar sürer; yiyecek ekmek, kalacak yer meselesi önüne çıkınca yenilen adam evine döner.

Anafikir: Tek yönlü yaşanan hayat, ya sevginin tabiî akışını değiştirir, yâhut kaynağından kurutur.

Yazarın olaya yaklaşışı tenkid eder şekildedir. Konunun bizzat kendisinde parodik bir gülünç unsur varsa da Sezâyî'nin konuyu ele alış gayet ciddîdir. Bu ciddiyette, devrin diğer büyük yazarları gibi(1), âile meselelerinin cemiyet hayâtına etkilerini mühimseyen bir yazarın konuyla ilgili fikirlerini sembolize etme gayreti görülebilir.

Zihne dayalı unsurların hikâyede revaç bulabilmesi, yazarın net ve sınırları belli bir dünyâ görüşü olmasıyledir; çünkü, yazarın araştırdığı olaylarla fenomenlerin mânâ ve çekirdeğini aklına estiği biçimde ele alması hâlinde, hayâtın ve insanların genelleştirilmesi imkânsızlaşır. Eğer olay ve kişilerin bir sosyal analizi yapılacaksa; bu, yazarın dünyâ görüşünün -ki dünyâ görüşü, bakış açısını kendiliğinden tesbit edecektir- bâriz olarak belirtilmesi ile mümkündür. Kahramanların iç âlemleri, bütün

ferdî özellikleri,yazar tarafından tarafından,olayların özüy-
le sebep-sonuç münâsebetleri içinde ve çeşitli tipik şartlan-
maların ürünü olarak araştırılıp ortaya konur.Bakış açısı,bu
ortaya koyuşun tesbit ve tefsîrinde önemlidir.Meselâ;"Kediler"-
de yazarın yaşlı kadına bakışındaki tenkid ifâdesi,onu tamâmen
haksız bulduğunu açıkça gösterir;ama,erkeği de kesin olarak
haklı saymaz.Yaşlı adama bir acıma,bir yakınlaşma varsa da
hareketlerinin hepten tasvip edildiği söylenemez.

"Hiç" gibi "Kediler" de yazar tarafından anlatılır,Ya-
zarin herşeyi bilen ve gören,sınırsız bakış açısı ile anlatılan
hikâyelerin;belli bir kişinin,hele hikâye kahramanlarından olan
bir kişinin bakış açısından verilen hikâyelerden,muhtevâ ve
üslûp bakımından bile tamâmen farklı olması beklenir.Buna sebep,
yazarın kendi bakış açısını olaylara daha kolay katabilmesidir.
Anlatımı yüklenen yazar,olayları yansıtan bir dev aynasıdır;
önünde ne varsa,onu yansıtır;fakat,kendi yapısından gelen özel-
likleri gereği,bir ölçüde değiştirerek..."Kediler"de olduğu
gibi,yazar genellikle insanları muhâkeme edeceği bir mevkide
oturur;bu da kahramanların,yazar emrinde,onun hükümlerini isbat
için yaşatılan materyaller hâlinde var olmaları sonucunu doğu-
rur.

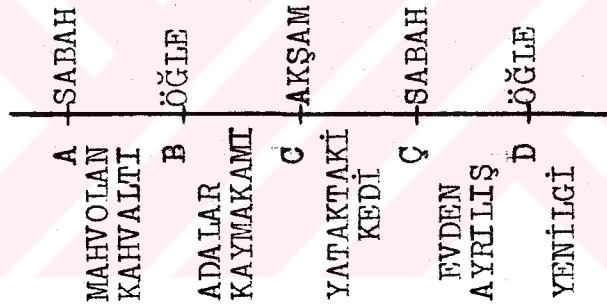
Bunlara ilâve olarak "Kediler" hikâyesinde yazar;kadına
karşı erkeği koruduğunu belli ederken,okuyucuya kendi varlığını
da hissettirir.Kocanın Adalar Kaymakamı'ndan döndüğü günün ge-
cesi anlatılırken yazar;"Söz beynimizde...Bu tebessüm,bu îmâ-yı
muhabbet,bu işve,bu muâmele-i nûvâzişkârâne,kocasının ye's ü
hiddetini hayliden hayli tâdîl ü teskîn etmişti"(s.26-27) diye-
rek söze karışır.Evini terkettiğinde adamı "Elvedâ! Elvedâ!
Artık bir daha avdet etmemek üzere yola çıktı"(s.27-28) diye

yazar da uğurlar.

Bu değişik anlatım şekli,ferdin arkasında âile ve daha arkalarda cemiyet adına bir taraf tutuculuğun ifâdesidir.

"Kediler" hikâyesinin altında dipnot olarak;"Büyükada'da cereyân etmiş bir vak'anın istinsâhıdır"(s.19) kaydının düşülmesinden hareketle,olayın geçtiği târih olarak 1301'i tesbât etmek mümkündür.Bu sonuce nasıl varıldığı ileride etraflıca anlatılacağından,burade sâdece târihi bildirmekle yetiniyoruz. Yıla ilâve olarak,mevsimin yaz olduğu da belirtilmeğe değer bir teferruattır.

Hazırlayıcı unsurları otuz seneyi bulan bir zaman diliminde yavaş yavaş hazırlanmış gibi görünüyorsa da hikâyeye konu olan asıl olay,birbuçuk gün içinde geçer.



Fakat,olaylar bu sıra ile anlatılmazlar;Ç-A-B-C-D şeklinde yapılan bir değişiklikle hikâyedeki merak unsurunun beşe alınması sağlanır.

Hikâyenin geniş mekânı Büyükada'dır.Küçüklü büyüklü bir takım nisbetsiz evlerle dükkanların oluşturduğu çarşısıyla;"manzara-i tabîatin letafet ve ulviyyeti" hissedilen Cakomo yoluyla;Yörükeli'siyle Büyükada,mücessem bir sahne olarak gerçeği taşır.Sokağın ortasında ayakları çıplak,elbisesinin yırtıklarından eti görünen bir takım "etfâl-i sefâlet"in bağırsarak oynadıkları;Rum halkının lâternaya refâkatle kendi dilince aşk şarkıları söyledikleri ada,atmosfer oluşturmak için

tasvir edilir.

Olayın ağırlığını taşıyan dar mekân, yaşlı karıkocanın evidir. Adalar Kaymakamlığı'nın da bir diğer mekân olarak verilmesi gerekir; fakat, sahnenin çabuk geçiştirilişi yüzünden olacak, kaymakamla konuşmalar belirsiz bir boşlukta yapılır.

Daha önce "Bu Büyük Adam Kimdir?" ve "Hiç" hikâyelerinde olduğu gibi, "Kediler"de de merkez figür, ismi belirsiz bir adamdır. Karısının yaşı ile mukayesesinden altmışının üstünde olduğu anlaşılan bu adam, yüzünün iki "nokta-i müntehâ"sı olan tepesiyle çenesi geriye doğru çekik, büyük ve biraz fırlak gözleriyle bir "arayıcılık hâli" kazanan yüzü dışında tasvir edilmez. Bu çizilen portrede, yazarın bilerek veyâ farkında olmadan, adamın başı ile kedilerin kafa anatomilerini birbirine yakın vermesi şaşırtıcıdır.

Yaşlı adamın ruh yapısı ise, aksine, etraflıca verilir. Aslında adam, sâkin, sabırlı ve çabuk affedici biri olmasına rağmen, otuzüç senelik karısının kedileri kendine tercîhi "kıymet-i insâniyye ve haysiyyet-i ehliyyesini ihlâl ve tehey-yüc"(s.21) ettiğinden sinirlenir. Yumuşak tabîatı yüzünden, evin tasarrufunu karısına kaptıran yaşlı adam, mücâdele edip geri alacak güçte bir şahsiyetten de mahrumdur. Kahvaltısını kediler yiyince, "kime merâm anlatmalı!" diye yakınışı; evden dışarıda sudan çıkmış balığa dönüp bir gününü, hattâ bir öğününü bile yalnız başına geçiremeyecek kadar medenî, bedenî ve rûhî cesâretten uzak oluşu ile adam, pasifliğin sembolüdür. Öyle ki; evden ayrılışının üzerinden birkaç saat geçince ,

"kerâre-nişîn-i temâşâsı olduğu denizin dalgaları yavaş yavaş sâhile çarptıkça kendisine 'git git, haremine git!' diyordu. (...) Âlem-i tenhâyide hâl-i infirâdı arttıran horozların sadâ-yı garîbaneleri bulunduğu yere eksettikçe 'git git, haremine git!'

diyordu. Kiliseler öyle vaktini ilân için çan çalmağa başladılar. O sükût ü sükûnet içinde uzaktan uzağa akseden çanlar hep bir ağızdan bir âheng-i muttaridle 'git git, haremine git!' sözünü tekrar ediyorlardı" (s.30) (2).

Bu korunmasız dünyâda geçen birkaç saat, adamın, karısına hak vermesini ve sonunda da "verdiği karâr-ı kat'îden nükul" (s.32) etmesini sağlar.

Sezâyî de bir taraftan adamı desteklediğini belli eder ("Zavallı koca!" (s.21), "zavallı herif" (s.23), "bedbaht koca" (s.25), "bîçâre" (s.27); diğer taraftan da onu yerer. Meselâ; kaymakamı ziyâret sahnesinde, yazar adamla alay eder:

"Bu bedbaht koca, muhâkemât-ı muhikkane ve şikâyet-i adâlet-cüyânesini karşısındaki zihnine vâz' u ilka için jimnastik yapar gibi ellerini kaldırarak bir acemî aktöre gıpta-bahş-ı evzâ ve harekât-ı mübâlâğakârâne ile ifhâm-ı hakîkate" (s.25) çalışır.

Adamın karısı ise, altmış yaşındadır (s.25 ve 26) ve çocuksuzluğunun oluşturduğu boşluğu, sevgisini kocasına değil; kedilerine vererek doldurmaktadır. Kocasının itirazlarına; "altmış senenin üzerinde nişanlar, lekeler bırakarak geçtiğini" görmeyip,

"(...) o büyük, o buruşmuş çehresinin sarkık yanakları hâl-i tebessümle geriye doğru çekilerek hâne-i çeşmânının gölgesi içinde kalan, sönük gözlerine"

(s.26) bakmadan, "sen memmûn ol ki ben kedileri seviyorum! Ya bunların yerine herifleri sevsem..." tehdidini savurur. Adam da misilleme olarak "ya ben, ya kediler" deyince kedileri tercihi, kadının hasta rûhunun emâresidir. Zâten, kadının psikolojisi sâdece kendi cümlelerinden çıkarılabilir. Hikâyenin son cümlesi, aynı zamanda, bu cümlelerin de sonucusudur. Ağlayarak odasına kapanan kocasına; "o kadar haykırarak ağlama. Kedilerimi korkutacaksın!" diye çıkışan kadının psikolojisi, bu son cümle ile biraz abartılmış gibi görünüyor.

Belki kadından da önceki sırayı alması gereken üçüncü

figür, kedilerdir. Tasvirler yanında, yaşlı adamın gözünden yapılan tahliller de şaşırtıcıdır.

"(...) kediler, güneşe karşı abanos gibi mücellâ siyah, kar gibi beyaz, sarı benekli, elvân-ı revnak-efzâları ve her ân ü sâniyye renkleri değişen çeşmân-ı pertev-firûzânları nazarlarda bir kavs-i kuzah teşkil ettiği esnâda ön ayaklarını ibtidâ ağızlarına götürüp nisvâna mahsus bir tavr-ı işvebâzâne ile yüzlerini"(s.23) temizler-

ler. Adam, başka yerlerde de kadın ile kedi arasında benzerlik

kurarak, "(...) bu kibirli, vefâsız, ni'met-nâ-sinâs hayvanâtın kadınlar elbette tarafdârı olur. Zâten kedi kadındır"(s.22) der. Ev sâhibinden daha âmirâne bir

tavırla kuyruklarını kaldırıp bu zavallı adama bir "nazar-ı istihfâf ü istihkar atfederek" dolaşan kediler, gündün güne "etvâr-ı küstahâne"lerini artırırlar. Öyle ki, yataktan kedi çıkması sahnesinde, yazar bile söze karışıp alayla karışık olmak, kedilerin evdeki nüfûzunu tenkid eder:

"Galibê bu âfacanlar iştirâk-i emyâl ü ayâl taraftârı idiler ki, biçârenin serîr-i izdivâcında da yerleri vardı. Hareminin mutasarrıf olduğu bu evde kendine hiç cây-ı karar bırakmayan kediler nihâyetü'l-emr haremini de elinden almışlardı"(s.27).

Böylece; kadın adama, kediler kadına galebe gelerek evdeki hiyerarşiyi altüst etmiş olurlar.

Hikâyede kadın diyaloglar, adam tahliller, kediler de tasvirler ve subjektif tahlillerle şekillendirilirler. Dikkat edilirse, yazar, her figürün yapısına uygun bir yolla onları tanıtır. Mütehakkim, mutasarrıf kadının konuşmalarıla; sâkin, biraz içine kapanık adamın tahlillerle tanıtılması en tabii ve kolay yoldur. Aynı şekilde; kediler için de tasvirlerden yola çıkarak hüküm yürütmek ve onlara kinle bakan bir adamın gözünden insan ve düşmanmışlar gibi bir kişileştirme ile tahlillerini yapmak, yazarın teknik başarısıdır.

Sezâyî, nesebinden gelme büyük bir hayvan sevgisine

sâhiptir:

"Pederi Sami Paşa gibi pek merhametli idi. Hayvanları, bunlar arasında bilhassa kuşları ve kedileri pek sever ve kendi kedisini de omuzunda gezdirirdi. Bunun sebebini kendisi de k e d i m i z â c i n i n e s i r d e ğ i l , s e r - â z â d o l u ş u n d a bulurdu. (Kedi insana tâbi olmaz) derdi"(3).

Kedilere bu düşkünlüğüne rağmen, hikâyesinde kedileri olumsuz varlıklarmış gibi göstermesi, yazarın onları sevmediğinden değil; insanın kendinden bu kadar güçsüz bir yaratığı mağlûp edememesini yermek istediğindendir.

1301'de kardeşi Ahmed Necib Paşa'nın otuz yaşında ölümü, Sezâyî'yi çok üzer; sonraları o yılı anlatırken,

"İşte o zaman kendi dert ve kederimle, hicran ve elemimle yalnız kalmak için bir kış Büyükada'ya küşe-i inzivâ ve vahdet ittihaz ettim" der.

O kış Sezâyî, adadakilerle yaşar, konuşur, gözler. Bu arada, sohbet ettiği yaşlılar içinde O'nu etkileyen biri çıkar:

"(...) bu ihtiyarlardan biri, dünyâda en muzır, aşk-ı insânîye en düşman hayvan kediler yâni karısının sevgilileri olduğunu"(4) söyler.

"Kediler" hikâyesini bu adamın ilhâm etmiş olduğu açıktır.

Hikâyenin altına, olayın Büyükada'da hakikaten yaşanmış olduğunun not düşülmesi de delil kabûl edilebilir(5).

"Hiç" hikâyesinde olduğu gibi, "Kediler"de de kadın-erkek münâsebetlerindeki dengenin, bu sefer âile içinde, kadının lehine olarak bozulması anlatılır. Hikâyedeki âilenin Büyükada'nın dâimî sâkinlerinden olmasına ve yaşlı adamın şapka giymesine (s.25) dayanarak, "Hiç"teki genç kız gibi, bu karı kocanın da ekalliyetten olduğu söylenebilir. Görüldüğü gibi, nerede sosyal nizâmı bozucu bir çarpıklık varsa, orada yazarın kahramanları da azınlıklardan olmaktadır -ki, aynı durum, "Pantomim"nin Eftalya'sı için de söz konusudur-. Bu cins örnek vermelerde

azınlıklardan faydalanılmasının birkaç sebebi olabilir: Türklerde bu cins olayların vuku bulamayacağını anlatmak; farklı bir medeniyet dâiresinin insanlarıyla bizim insanımızın cemiyet hayâtını mukayese etmek; içinden bir hisse çıkarılacak kimselerin hep hayvanlardan yahut başka milletlerden seçilmesi geleneğini sürdürmek; Türklere yine Türklerden verilecek olumsuz örneklerin kötü model olacağını düşünmek...

Sezâyî'nin Küçük Şeyler'deki kadın-erkek münâsebetlerini anlatan dört hikâyesinden üçünde kadın, erkekten daha güçlüdür(6). Bizim kabûllerimize ters düşen bu dengesizlik; kadınların güçlü ve mütehakkim oluşlarından çok, erkeklerin silikliğinden doğar. "Kediler"de "otuzüç sene evvel, izdivâcın ilk aylarında, ebediyet-i muhabbete, beka-yı sevdâya yeminler eden"(s.20-21) kadındaki bu ânî değişiklik, adamın şahsiyeti ile açıklanabilir.

Sezâyî, sosyal hayâtın hiçbir tabakasının insanı olmamıştır. Hiç istememesine rağmen, O, hem aristokratların, hem de halkın sosyal ideallerinin karşısına sanat değerlerini, güzelliği, formal endîşeyi çıkarmıştır. Sezâyî; sanatın hem sosyal hayatla içiçe, hem ondan müstakil olduğunu ve yazarın da bütün sosyal klâsifikasyonların uzağında ve üstünde kalabileceğini göstermiştir. Bu sebeple "Kediler"de Büyükada'nın "etfâl-i sefâlet"i ile "manzara-i tabîatin letafet ü ulviyyeti" içiçe verilir. Millet-vatan, cemiyet-kampüs ve daha geniş bir nosyonda sosyallik-çevre berâberliği, birbirinden ayrı düşünülemez. 'Mekânin zemîne' uyum veyâ uyumsuzluğu nasıl sosyolojinin konusu ise; onlarda, tasvirlerle bediî zevk ve olaylarla sosyal düğüm arama da edebiyâtın işidir. Meselâ; hikâyeye mekân olan Büyükada'nın tasvirleri zevk verirken, Adalar Kaymakamı da devrin makam sâhipleri hakkında fikir verir. Yaşlı adamın şikâyeti

ile ilgilenmeyen kaymakama,"herkesin karısının kaşına,gözüne, yürüyüşüne,giyinişine karışarsınız"(s.26) diye öfkelenişinde, çapkın ve makamını dolduramayan idâreciler iğnelenir.

Bu özellikleri ile Sezâyî'nin aşağı yukarı her hikâyesi, ferde yansıdığı şekliyle cemiyet düzen ve çarpıklıklarını;cemiyete yansıdığı şekliyle de ferdî münâsebetleri işler.

Notlar :

1. "Kediler"deki konu, Nâmık Kemâl'in bir makalesini hatırlatıyor:

"Efendi, çocukluğunda meselâ bir de kedi beslemiş, onunla eğlenirmiş. Tevhîlden sonra kedi gitmiş; yerine bir iki çocuk gelmiş, evvelleri kedisine yaptığı gibi, şimdi de terbiyye nâmıyla kendinin ne kadar hevesâtı var ise, çocuklarının fikr ü vicdânına ittibâ ettirmeğe çalışıyor! "

- ("Âile", (Ebuzziyâ Tefvik), Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye, temsîl-i sâdis, Konstantiniyye, 1329, Matbaa-i Ebuzziyâ, s.364)

"Kediler"de ise, zevcenin çocuğu olmadığı için 'hevesât'ının yönü değişmeyip kedilerine mâtuf kalır. Bu örnek, hikâyede bir makale ciddiyeti aramamıza sebep olmamalı ise de, bir makalenin taşıdığı ölçüde önemli tenkidler ve çarpıcı mesajlar taşıdığı da inkâr edilemez.

2. Sezâyî, tekrar sanatının psikolojik değerini çok iyi bilir. Sergüzeşt'in ilk bölümünde Hacı Ömer'le giden Dilber'den bahsedilirken, "yürüyorlardı" kelimesi dört kere; esircinin evindeki son gece anlatılırken "baykuş ötüyordu" cümlesi üç defâ tekrarlanarak konunun psikolojik yoğunluğu arttırılmağa çalışılır. "Kediler" hikâyesindeki "git git, haremine git" cümlesi de aynı teknik ile etki artırmak için tekrarlanır.
3. Halûk Y. Şehsuvaroğlu, "Tarihten Sayfalar: Sami Paşazâde Sezai Bey-VIII", Akşam, Y. 32, Nu. 11353, 20 Mayıs 1950.

Yazarımız da kuş sevgisini, Rûşen Eşref'le olan röportajında tekrarlar:

"-Ben kuşları pek severim efendim. Renklerine filân bayılırım. Bende yüzlerce vardı. Fakat İspanya'da kaldı"

(Konuşmanın yapıldığı odada, büyük bir kafes içinde bir saka ile kanarya vardır.

Diyorlar Ki, Dersâdet, 1334, Kanâat Matb., s. 40).

Sezâyî, 1905 yılında, kardeşi Melek Hanım'la Normandiya'da Saint-Adresse'de geçirdiği yaz tâtili esnâsında küçük bir pansiyonda kalır. Orada yanına aldığı kediyi, bir ay sonra, Marie Talbot Sokağı, 1 numaradaki köşke taşındıklarında da yanından ayırmaz ve nihâyet, Pâris'e on dakîka mesâfedeki Asnières Köyü'ne yerleştiğinde de berâberindedir ("Pâris Hâtîrâtından", Servet-i Fünûn, C. 57, Nu. 1488-14, 19 Şubat 1340, s. 214-215; "Pâris'te Yedi Sene-II", Servet-i Fünûn, C. 59, Nu. 1504-30, 11 Haziran 1341, s. 52-55. Yazar, bu ikinci yazısında Asnières'den bahsederken, köydeki kedi ve köpek mezarlığını da sevgiyle över).

4. "Adaya Dâir", Rumûzü'l-edeb, Dersâdet, 1316, İkdâm Matb., s. 86. Bir önceki iktibas da aynı hâtıra yazısındanadır.

5. Zâten yazar da Hikmet Feridun'un yaptığı röportaja verdiği cevapta benzer şeyler söyler:

"-Hangi eserinizi aynen hayattan aldınız? -Sergüzeşt, hayatın etüdüdür.. Bir vak'anın aynen kopyesi değildir.. Hakiki olan 'Kediler' isimindeki eserimdir.."

(Hikmet Feridun, Bugün De Diyorlar Ki, İst., 1932, Remzi Kitaphanesi, s. 29).

6. Rumûzü'l-edeb'deki hikâyelerin üçünde ise (Bedîa Hanım, Anneciğim ve Mihriban), erkekler daha güçlüdür. Aynı kitaptaki "Yarın" hikâyesinin Süleyman Bey'i ile "O Büyük

Siyah Cözler'in genç çobanı da Küçük Şeyler'in erkek kahramanlarına benzer yönler taşırlar.

Erkekler, karıları ve sevgilileri karşısında hep pasif, çâresiz ve yönetilmeye hazırdırlar. Sâmi Paşa-zâde Sezâyî'nin, yazdıklarına sıkça otobiyografik unsurlar kattığını göz önüne alarak, pasif erkekler konusunu zorlama bir yaklaşım sağlanabilir:

Yazar 1302(1886) yılında Pâris'te iken Tunuslu Mahmud bin Âyât'ın kızı Lâtîfe Hanım'la tanışıp evlenir. Çok kısa süren bu evlilikte, Güler Güven'e "(...) şâir Sâlih Zeki Aktey'in söylediğine göre Sezâyî, Insuffisance Virile(iktidarsızlık) yüzünden Lâtîfe Hanım'dan ayrılmıştır"(tez, s.42, not.2). Güler Güven, ifâdesinin tam bir kesinlik taşımasından kaçınmağa gayret ederek; Sezâyî'nin, akrabâsından birine gönderdiği "fî 31 Kânûn-i sâni 1886, Pâris" târihli mektubundaki şu satırları "Salih Zeki'nin verdiği bilgiyi doğrular gibi" görür:

"Bir kerre beni düşün, eğer canımdan ezîz olan iki kardeşimi kaybetmeseydim...
k a l ı r m ı y d ı m . (. . .) Bu mel'ûn dünyâya lânetler olsun ki, en kıymetli vücudları yemek için besler. Senin vücûdun da beni mki gibi z a î f o l d u ğ u için kendini büsbütün te-essürât-ı elîme içinde bırakmağa çalış"

(Gayret, C.1, Nu.6,7 Şubat 1301, s.23).

Eğer bu iddiânın doğruluğunu kabûl edersek, hikâyelerdeki 'yenik erkek' motifini doğuran psikolojik sebepleri çıkarmamız kolaydır-ki, Flaubert ve Dostoievsky'nin sarası ile Proust'un astımı için de aynı yol izlenmiştir-; fakat, Yahyâ Kemâl'in, hâtıralarında, Sâmi Paşa-zâde'nin Pâris'te metresi ile oturduğunu

yazması ("1903'de Gençtürklük", Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî Ve Edebî Hâtıralarım, İst., 1973, Yahyâ Kemâl Enst. Neşr., s. 194), iddiânın doğruluğunu zâil etmezse de -iktidarsızlığın geçici olması mümkün bulunduğu- dan-, sahilliği konusunda şübhe uyandırır.

Ç. İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır

Çamlıca'da anlatıcınının sıkça gittiği bir kuru vardır ki, bir seferinde orada küçük ve genç bir ağacın 'teverrüm' ettiğini de görmüştür. Koruda, ağaçlar, kuşlar ve deniz arasındaki armoninin etkileyiciliği, anlatanı mütemâdiyen kendine çekmektedir. Yine bir gece, ahbaplarından birkaçı ile koruluğun girişinden geçerken, kulaklarına bir şarkı sesi gelir. Sesin sâhibi, yakınlardaki Bektâşî tekkesinin müritlerinden yaşlı bir adamdır. Anlatıcı ile arkadaşları, adamdan hoşlanırlar ve birkaç mecdidiye verirler. O sıralarda, Londra'da üç sene kalması gerekirse de anlatan o koruyu hiç unutmaz. Geriye dönüşünde Çamlıca'da büyük bir ağaç katliâmı ile karşılaşır. Bu sırada küçük kuru da nasîbini almış; "o güzel hıyâbân, her türlü hüzn ü elemiyle bir beyâbân" olmuş; çalılar, kokuşmuş su birikintileri ve sinekler ile "bir Afrika mezâristânı"na dönmüştür. Anlatıcı, oradan geçen bir bağcıya, burada ne olduğunu sorar. Aldığı cevap, korunun ikiyüz elli kuruşa, sâhibi tarafından odunculara satıldığı yolundadır.

Anafikir: Küçük faydalar sağlamak için, bâzen kazanılandan çok daha fazlası kaybedilir.

Görüldüğü gibi, "İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır"e klâsik bir vak'a hikâyesi demek mümkün değildir. Gerçi hikâye bünyesinde üç olayı (veremli ağacın ölümü, yaşlı Bektâşî, korudaki ağaçların kesilmesi) birden taşırsa da bu olaylar, bir büyük vak'anın parçası gibi görünmediğinden müstakil kalırlar. "İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır"e, tam olarak, bugünkü mânâsını taşımasa bile, bir durum hikâyesi denebilir. Bu cins hikâyelerde ekserî görülen, son'un eçik kalması özelliği dışında, "İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır" bir durum hikâyesi kabûl edilebilir(1).

Yazarın hikâyedeki bakış açısı, Londra'da kaldığı yıllar ile ikiye bölünür. İlk bölümde, Çamlıca'ya âit tasvirlerde mübâlâğalı bir takdir ve hayranlık vardır. "Bu Büyük Adam Kimdir?" ve "Hiç"te birinci devre hikâyenin sonuna kadar uzatılıp vurucu sonu hazırlarken, burada hikâyenin yarısına kadar sürdürülür. İkinci yarıda ise, tenkid eder bir tavır vardır. Sonuç, aslında çarpıcı olmasına rağmen, bu tavrın arkasından geldiği için etkisini kaybeder.

Hikâyenin ilk bölümünü etkili kılan da, ikinci bölümde atmosferi trajikleştiren de yazarın bakış açısıdır.

"Hiçbir bitki ya da hayvan, insan ya da insanın yaratmış olduğu bir şey (yani, bizim 'güzel' ya da 'yüce' diyebileceğimiz hiçbir şey) ne trajik ne de komik olabilir. Ancak insan tarafından yerine getirilmiş ya da sanatta canlandırılmış bir eylem, trajik ya da komik bir karakter taşıyabilir" (2).

Çamlıca da, koruluk da gerçekte o kadar güzel olmayabilirler; hattâ, ağaçların kesilmesi bile insana gerçek hayatta o kadar trajik gelmeyebilir. Onları bu şekilde süsleyen de, çirkinleştiren de, trajediyi doğuran da yazar ve onun bakış açısındaki taraf tutuculuğudur.

Anlatımı, birinci teklik şahıs hüviyetindeki yazar üstlenir. Bu tür anlatımın en büyük mahzûru, yazarın tesbitlerine tefsirlerinin de karışmasıdır.

"James bu sakıncayı, resim sanatıyla bir benzerlik kurarak, çerçevenin resmin içine girmesi biçiminde özetler. Olayları yaşayan kimsenin bakış açısından anlatılan romanlarda anlatıcı hikâyenin içinden bir kişi olduğundan, çerçevenin resme karışması söz konusu değildir. Üstelik kitaptaki her şey bir tek kişinin bilgi, deney ve görüş alanı içinde kalmak zorunda bulunduğu için, roman bu kişinin gördüğü, bildiği, yaşadığı olaylarla sınırlanır. Bu sınır, romana doğal bir çerçeve kazandırarak hikâyede yoğunluk sağlar, yapı ve biçim sorunlarının çözülmesinde yazara yardım eder" (3).

Sezâyî, yazarın birinci şahıs olarak hikâyede bulunmasına

eski; ama, kullanışlı bir boyut daha getirir ve meddah ağzıyla okuyucuya doğrudan hitâb eder:

"Evet! Dest-i san'atkârî-i tabîatın güller, erguvanlar, lâleler, yâsemenlerle nakşettiği bu yeşil dâmen-i letafeti şükr-güzârâne ve bedâyi'-i perestâne sûrette takbîl eden bu hıyâbân-ı tarâveti, bu ormancığı t a n ı y a c a ğ ı n ı z d a n ş ü b h e m v a r "(s.33). "Arkasında bir zembîli; zembîlin içinde -k i m s e d u y m a s ı n- bir şişe de rakıcığı vardı"(s.40).

Böylece 'çerçeve resme girse' bile okuyucu bundan rahatsız olmak yerine; yazarın, tek başına sürdürdüğü monoloğuna kendisini de katmak istediğini hissedip olaya yakınlık duyacaktır.

Bu küçük olayların belli bir zaman dilimi içinde oluşmadıkları, değişik zamanlara âit hâtıralar olarak zihinde yer ettiği söylenebilir. Sâdece son olayda geçen zaman parçası târih olarak bellidir. Londra'ya 1298'de gidilmiş ve üç sene kalınmıştır. Yurtdışından dönüş sonrası ilk gezinti, "her şeyi çürüten temmuzun o âteşin güneşi"(s.42) ifâdesinden anlaşılacağı gibi, Çamlıca'da temmuz ayında yapılmıştır.

Hikâyede estetik endişenin ön plâna çıktığı ilk iki olayda psikolojik(subjektif) zaman ölçüleri bile güçlkle hissedilirken; realitenin kendini gösterdiği son olayın, târihî ipuçları bile verecek kadar kozmik zamâna bağlılığı, zamânın kısmen mekâna ve insana da bağlılığını gösterir.

Hikâyede geniş mekân olarak Çamlıca yer alır. Tanzîmat roman ve hikâyesinde önemli bir mevki olan Çamlıca, yazarların hayatlarında da aynı ölçüde kıymetli bir yer tutar.

Büyük Çamlıca'da Şehzâde Yûsuf İzzeddin Efendi'nin köşklarinin yanında Hekimbaşı Abdülhak Molla ve onun yanında da Sâmi Paşa köşkları vardır. Kısıklı yolunda ise, Viyana Sefîri Ârif Efendi ile kardeşi Zîver Efendi'nin köşkları vardır(4).

Etrâfın "çehar-yâr" adını taktığı, köşk komşusu dört genç adam (Abdülhak Hâmid, Sâmi Paşa-zâde Necib ve Bâkî Beyler, Zîver Paşa-zâde Behâeddin), burada sık sık gezintiye çıkarlar.

"Ale'l-ekser bu mütefekkir gençler sâkin akşamlarını mehtablı gecelerini orada, Çamlıca'da ve d ü istigrak içinde geçirirler, saatlerce düşünürlermiş. Bâzen kendilerine Kemâl de iltihak edermiş. Çamlıca'nın en yüksek bir noktasında iki geniş kayadan tabîetin vücûda getirdiği bir kürsü üzerinde kurulan bu şi'r ü hulyâ meclisi, bütün bu gençlerin en canlı hâtıralarını, en saâdetli günlerini teşkil eden meclislerdendir. O kayaya 'kürsi-i istigrak' nâmını vermişlerdi. Hâmid'le mektublaşırken hep bu zamânı tahassürle anmışlardır. Hattâ Hâmid bu kayayı bir şi'ri ile ebedileştirmişti. O şi'rin ismi de Kürsi-i İstigrak'tır" (5).

Yine Hâmid, Sâmi Paşa-zâde Sezâyî'ye yazdığı bir mektubunda, Çamlıca'nın ve bu vesîleyle yazarımızın değerini anlatır:

"Mektûbundaki sözlerinle Çamlıca'ya olan sevdâmı uyandırdın. Bilmem ki sen Çamlıca'nın ulviyyet-i cismâniyyesi misin, yoksa Çamlıca senin hâtıra-i ulviyye-i mücessemen midir?.. (...) Ben emînim ki, Çamlıca safâsını ne yeni dünyada sürebiliriz, ne eski âlemde, ne Amerika ormanlarında buluruz, ne İtalya müzelerinde. Çünkü o mübârek yer vatanımızdır. (...) Çamlıca yalnız vatanımız değil, e f k â r - i ş â i r â n e m i z i n d e m â d e r i d i r" (6).

Hakîkaten Çamlıca, Sezâyî'nin yazarlık hayâtında önemli bir yere sâhiptir; hayâtında olduğu gibi eserlerinde de bu etki hemen farkedilir. 'Sezâyî' adının duyulmasını sağlayan, Sergüzeşt'ten önce, "Çamlıca" adlı yazısıdır (7) ki; bu yazının izlerini "İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır" da bile bulmak mümkündür. Adı geçen yazıda

Sezâyî'nin; "Çamlıca şu âlem-i süflînin semâya en karib bir mehalli veyâ semânın zemîne en yakın bir burcudur denilecek kadar ulvîdir" iddiası bu yere,

mekân oluşunun üstünde bir değer verdiğini gösterir.

Hikâyedeki tek insan figür, yaşlı Bektâşî mürîdidir. Sonlara doğru ortaya çıkan bağcı ise, daha önce "Bu Büyük Adam Kimdir" ve "Hiç" hikâyelerinde de uygulanan bir tekniğin parçası olarak,

sırf o son ve vurucu cümleyi söylemesi için vardır. Yazar ve arkadaşlarının figürlüğü ise, verimli ağacınki kadar bile önemli değildir. Yukarıda, 'mekân'dan bahsederken, Çamlıca'nın Sezâyî üstündeki etkisi gösterilmiştir. Bu bölümde ise, aynı etkinin bir devâmı olarak, Çamlıca'nın ve özellikle küçük korunun hikâyede merkez figür olarak ele alındığı söylenebilir(8).

"İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır"da Çamlıca, teşhis ve hüsn-i ta'lîl sanatlarına örnek gösterilebilecek bir şekilde insanlaşır, hattâ yer yer kadınlaşır:

"Çamlıca ise lâkaydâne ve âşıkane sûrette bıraktığı uzun etekleriyle..."(s.33)
 "(...)şedîd olduğu derecede medîd bir aşk u muhabbet saikasıyla altmış seneden beri nâ-kabil-i iftirak bir sûrette birbirleriyle kucaklaşmış ağaçlar..."(s.36).

Yazarın Çamlıca'yı, koruluğu ve ağaçları teşhîsine bir sebep onlara olan sevgisi ise; bir diğeri de ağaç-insan ayniyetini sağlayarak hikâyenin sonunda hissî tansiyonu zirveye çıkarma düşüncesidir(9). Ağacın verem olup ölmesi de aynı endîşe ile hikâye edilir:

"Orada, o meşcerede daha pek tâze ağaçlardan birinin teverrüm ettiğini gördüm. Bu meşcerenin pür-zîb ü fer olduğu baharda o ince, o küçük ağacın dalları yaprakları sarkarak, müteessir, mütefekkir bir hâlde duruyordu. Sonraları en hafif rûzgâra karşı titrer, damla damla akan gözyaşları gibi küçük küçük yaprakları yere dökülür oldu. Vücûd-ı nâzenîni akşamların rutûbetinden teessür etmeğe, reng ü bûy-i sabâhın şebnemlerinde solup uçmağa başladı. Dâimâ semâdan bir şeyler bekler gibi duran ve günden güne sararıp solan bu güzel ağacın hâline bütün kâinât içinde yalnız seher, her sabah bir kaç damla gözyaşı dökerdi"(s.36).

Görüldüğü gibi, ağaç, insânî duygu ve davranışlarla donatılmıştır.

Hikâyedeki Bektâşî tipi ise, birkaç fırça darbesi ile resmedilmiş mükemmel bir müşâhede(10) örneğidir. Adam, kendinden önce, şarkısı ile tenatılır:

"Gönlümü düğâr eden bu hâle hep
Kara kaşlım,kara gözlümdür sebep
Ettiğim âh ü figana rûz ü şeb
Kara kaşlım,kara gözlümdür sebep"(s.39).Bu tanı-

tım,tulûatta İbiş'in sahneye çıkmadan gaz tenekesini yuvarlamasından(Kel Hasan) veyâ konuşmasının ardısına kendinin görünmesinden farklı bir teknik değildir.

Daha sonra yazar,Bektâşî'yi tanıtır:Kara kaşlardan ve gözlerden feryâd eden bu adam;ak saçlı,ak sakallı bir ihtiyardır.Ay ışığı vardukça ak saçları ve sakalı "muhabbetten,mehtabdan ağarmış" gibi görünür.İçinde rakı şişesi olan zembiliyle tekkesine giden bu adam,etraftakilerin verdiği paraları korka korka alır,sayar,şarkısına devâm ederek yola koyulur(s.40-41).Görüldüğü gibi,bu Bektâşî tipi çok canlı,çok insânî ve geliştirilmeğe müsâit bir vüs'attedir(11).Sezâyî'nin zaman zaman akşam gezintileri yaptığını bilmemiz,o sıralarda böyle bir Bektâşî tipine rastlayıp rastlamadığını öğrenmemize yeterli değilse de yakınlarında hakîkaten bir Bektâşî tekkesi olduğunu biliyoruz.Oraya gelip giden müritler arasında yazar böyle birini gödmüş olabilir.

Sezâyî'nin 1298 yılı Zilhicce'sinde Londra'ya gidişinin hikâyede tekrarlanması,gerçeğe dayalı daha başka unsurlar da olabileceği zehâbını uyandırır.Sonuçta,"İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır"da geçen 'katliâm'ın hakîkatlere dayandığı ortaya çıkar(12).Sezâyî'nin beğendiği kuru,sâbık kayınpederi Tunuslu Mahmud Paşa'nın köşk arâzîsi içindedir.Mahmud Paşa ve oğulları Tâhir ile Ahmed Beyler,"mâl-i Karun" diye anılan servetlerini hızla tüketip "(...)sonraları korularında esirler görmüş ağaçları satmağa başlayınca Sami Paşazâde Sezai Bey merhum (...Bir Asır İkiyüz Elli Kuruşa...) isimli bir eser yazmış,felekten şikâyet etmişti"(13).

Sezâyî'nin başarısı,sâdece kendi dünyâsının insanını,

çevresini ve olaylarını yazmasındadır. Tasvirlerindeki başarı da, subjektiflik de buradan gelir. Başarılıdır; çünkü, kendi de içinde yaşamıştır; subjektiftir; çünkü, bir parçası olduğu bu tasvirleri dışarıdan, tarafsız bir gözle yapması mümkün değildir.

Zâten, " (...) bir insanın herşeyi tasvire gücü yetmez. En usta bir sanatkâr bile ancak modelleriyle kendisi arasında müşterek olan şeyi yakalayabilir, anlayabilir, ifade edebilir. Daha doğrusu, o, kendisinden başka bir şeyi tasvir edemez" (14).

Sezâyî, Nâmık Kemâl'in sâyesinde (15), Tanzîmat'ın komprime hâlinde kabûllendiği tasvîri yerinde ve doğru kullanan ilk yazardır. O'nun bu başarısında, tasvirden anladığı şeylerin, diğer yazarlardan farklı oluşunun büyük rolü vardır:

"Bir şâir ve edîbin hilkat-i insânîye ve tabîat-i eşyaya -mümkün mertebe- nüfûz etmesi lâzım gelen nazarı, gördüğünü bize samîmî, vâzih bir sûrette söylemelidir. Meselâ: Bir karanlık gecede ummânın kenârına gidin, isterseniz senelerce can kulağı ile dinleyin; ona dâîr yazdığınız şeyi okuduğum zaman, karanlık bir semânın altında, derinden derine inleyen o ummânın, o dalgaların sesini işitmeliyim... Yoksa tanîn-endaz cümleler, tumturaklı sözler, kusurum anlaşılmasın diye insanı sersemletmeğe benzer. (...) Meselâ sâhibesi vefât ettiği cihetle harâb olmuş, yıkılmış bir kasır gördüğünüz zaman, müteessir olduğunuzu değil, niçin müteessir olduğunuzu söyleyiniz; tabîatin bir küçük köşesini sevdiğinizi değil, herkesin bakıp göremediği güzelliğini gösteriniz" (16).

Bu cümlelerinden de anlaşıldığı gibi, Sezâyî, tasvirlerinde sâdece muhtevâ değil, sebep de aramaktadır.

Prof. Dr. Mehmet Kaplan da, Sezâyî'nin tasvirlerindeki bir başka ilklîğe dikkatleri çeker:

"Esirci Dilber'i satacağı eve gelince, romancı bu sokağı, o devrin r e s i m ü s l ü - b u n a göre şöyle tasvir eder:
"Öğleye müsâdif olan bu esnâda şarkın parlak güneşi bu küçük tenhâ sokağı tenvîr ederek, kapısını çaldıkları evin üst kat pencereleri sağağın gölgesi altında kalır ve alt kat pencerelerinin kafeslerinden süzülerek giren şua-ı şems evin iç tarafına doğru nüfûz ettikçe sönüyor gibi görünüyordu. Yine o esnâda öteki sokaktan zuhûr

eden bir âmâ elindeki değneği fâsıla ile bir usûlde kaldırımlara vurarak (Devr-i lâlinde baş eğmem bâde-i gül-fâma ben) gazelini okuyarak geçiyordu. Evin kapısında bir köpek uyuyor, komşunun deminde bir iki kedi dolanıyordu. İnsan bu sokaklarda yürüdükçe sükûnetine ve sûret-i tanzîm ü inşâsına bakarak kendini kurun-ı ûlâyâ doğru seyr ü seyâhat ediyor sanır" (s.10).

Türk edebiyatında böyle göz e h i t a p e d e n , gerçekçi resme has başarılı bir tasvire ancak Hâlid Ziyâ'nın roman ve hikâyelerinde rastlanır. Işık, renk ve gölge oyunlarına dikkat edilerek yapılan, mahallî renk ve havayı veren böyle bir tasviri ancak resim terbiyesi almış bir yazar yapabilir. Bu üslûpta bir dekor tasvirine ne Namık Kemal'de, ne de Ahmed Midhat Efendi'de rastlanır" (17).

Sezâyî, kelimelerle tablolar, kartpostallar oluşturmaya; mekânın pitoresk taraflarını biraraya getirmeye çalışır. Meselâ; "İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır"daki resimsi veyâ resmedilebilir tabiat manzaralarının sayısı yedidir ki; bu sayı, bir kısa hikâyeye için çok fazla görülebilir. Halbuki, bu peyzajlar, durağan, mahdut ve sâdece estetik endişe ile yapılmış müstakil bölümler değil; koruda dolandırılan kameranın objektifine biraz daha fazla takılan görüntüler olarak kabul edilirlerse, çok olmadıkları okuyucu tarafından da tasdik edilecektir.

Pitoresk sahnelerden bir-ikisini buraya alalım:

"Hafif bir mehtâblı gecede âfâk-ı lâciverdide yüzen şeffaf beyaz bulutlar gibi Büyükdere önlerinde görünerek birbirini tâkib ile suların mâlîği içinde sessiz, sadésız takarrüb eden yelkenler, biraz yükseldikçe havaya kalbolan beyaz istimleriyile yolcu vapurları Boğaz'ın ortasından aşağıya doğru akar, arkalarında yine beyaz izler bırakarak geçen şirket vapurları iki taraf sevâhiline yanaşıp yine ayrılır, kayıklar mevzûn endâm-ı dil-rûbâlarıyla âşıkane sûrette cereyân edip gider" (s.34-35).

"Bâzen gurûb, bu meşcereye aksedince ağaçların tepeleri ziyâdâr bir yeşil, ortaları uçuk penbe, kökleri mâi görünürdü. Bâzen şafak bu meşcereye nûrânî bir pencere yapar, o pencereden uçup gelen bir kuş kanadlarını ziyâ-yı nev-zuhûra karşı sallayarak..." (s.38).

Bütün resim bilgisine, 'ışık, renk ve gölge oyunlarına'

olan dikkatine rağmen, Sezâyî'nin Servet-i Fünûn Devri'nde olgunlaşan pitoreske yol gösterici olduğu iddiâ edilemez. O'nun pekçok sâhade olduğu gibi, bu sâhadaki iklimi de kendinde başlayıp, kendinde biter.



Notlar:

1. "Tahkiye nâm-ı umûmîsi altında bir çok envâ' ta'dâd olunabilir. Fakat biz o Furuk-ı sâniyyeden kat'-ı nazarla yalnız envâ'-ı muhtelifenin kâffesinde mevcûd ve tahkiyeyi e s â l î b - i s â i r e - d e n t e m y î z e h â d i m o l a n e v s â f - ı asliyyeyi arayacağız.

Bu vasıflar bizzat üslûb-ı tahkiyenin anâsır-ı teşkîliyyesidir. Tahkiyede üç unsur vardır: Birincisi 'b a s t - ı m e v z ü'; (...) ikincisi 'u k d e'; (...) üçüncüsü 'n e t î c e' "(Reşid, Nazariyye-

t-ı Edebiyye, C.2, İst., 1328, Ahmed İhsan Ve Şürekâsı, s.147-148) dir.

Aynı yıl neşredilen bir diğer eserde ise, küçük hikâyelerin işledikleri konulardan bahsedilir:

"Bunlar bi'n-nisbe pek mahdud bir zemin ve muhit içinde pek elîm hakîkatler, pek fecî' âkıbetler, pek sûzişli nedâmetler tasvîr ederek uzun uzun edeb ve ahlâk hutbelerinden ziyâde rikkat-bahş-ı vicdan olurlar" (Ali Nusret, "Küçük Hikâyeler Ve

Bir Nümûne", Makalât-ı Târihiyye Ve Edebiyye, İst., 1328, Muhtar Hâlid Kitab-hânesi, s.151).

Küçük Şeyler'deki teknik ve muhtevâ üstünlüğü-nün, yazılışından yirmi sene sonra bile hâlâ anlaşıl-mamış ve eşilanamamış olması dahî "İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır"daki durum hikâyesi kusur ve acemîliklerinin affe-dilmesi için bir sebeptir. Kaldı ki; Sezâyî, Cumhûriyetten sonra yazdığı "Bir Hayâl" ve "Sokak" hikâyelerinde bu yeni tekniğin daha mükemmel örneklerini verecektir.

2. Prof. Moissej Kagan, Güzellik Bilimi Olarak Estetik Ve Sanat, (ter. Aziz Çalışlar), y.y.y., 1982, Altın Kitaplar, s.163.

3. Ünal Aytür, Henry James Ve Roman Sanatı, Ank., 1977,

DTCF y.,s.26.

4. Feham Ülgen, "Abdülhak Hâmid'in Hayatı Boyunca Oturduğu Evler", Hayat Tarih Mec., Y.8, C.2, Nu.92(8), 1 Eylül 1972, s.14-15; Semih Mümtaz, "Hayal Olmuş Hakikatler: Eski Çamlıca Köşkleri", Tarih Ve Edebiyat Mec., Y.17, Nu.195(3), 1 Mart 1981, s.78-79.
5. İsmâil Hikmet, Türk Edebiyyâtı Târîhi, C.2 (1876-1895), Bakû, 1926, Âzer-neşr, s.485.

Hâmid'in sözü edilen şiiri, Mecmûa-i Ebuzziyâ- (C.4, Nu.37, Muharrem 1302, s.1163-1166)'da neşredilmiştir. Ayrıca , yine Hâmid'in "Mâzî Mesîrelerinden" (Resimli Kitab, C.3, Nu.13, Teşrîn-i evvel 1325, s.16-17) ve "Mütâreke Senelerinde" (Servet-i Fünûn, C.62, Nu.1570-96, 16 Eylül 1926, s.274) adlı şiirlerine de bakılabilir.

İktibastaki 'mütefekkir gençler' arasında Sezâyî'nin adının geçmesi, o yıllarda henüz yaşının çok küçük olduğundanır. Çocukluk devresinden çıkıp Hâmid ile arasındaki yedi yaşlık farkın önemini kaybettiği yıllarda Sezâyî de bu toplantılara katılır (bkz. Abdülhak Hâmid, "Hitâb-ı İftitâhî", Servet-i Fünûn, C.58, Nu.1487-13, 12 Şubat 1340).

Hamdullah Subhi de Çamlıca'da toplanan gençleri anlatırken; "Abdülhak Hâmid, Nâmık Kemâl, Recâî-zâde Ekrem, Sâmî Paşa-zâde Sezâî, Subhî Paşa zâde Âyetullah, gençliklerinde akşam saatlerinde mehtablarda bu kürsüde oturur, konuşur, düşünürlermiş" (Türk Yurdu, Y.3, Nu.59(11), 6 Şubat 1329, s.1175) der. Burada, İsmâil Hikmet'in de, Hamdullah Subhî'nin de tekrarladığı bir hatâ vardır. Nâmık Kemâl, Sezâyî'den ondokuz yaş büyüktür. Kemâl'in Çamlıca'da oturduğu senelerde Sezâyî daha

çocuktur ve Sezâyî'nin oturduğu yıllarda da Kemâl sürgündedir. Ayrıca, Kemâl'in Subhî Paşa-zâde Âyetullah ile berâber oturması da düşünülemez; zîrâ, Kemâl, adı geçen kişiye senelerce dargın kalmıştır. Dargınlığın siyâsî sebep ve boyutları hakkında bkz. Nâmık Kemâl'in Husûsî Mektupları-I, (İst., Avrupa Ve Magosa Mektupları), (hez. F.A.Tansel), Ank., 1967, TTK y., s. XXVII, 84, 408; C. II, (İst. Ve Midilli Mektupları-I), Ank., 1969, TTK y., s. 36.

6. Abdülhak Hâmid, Mektuplar, C. I, İst., 1335, Âsâr-ı Müfîde Kütüb-hânesi, s. 13.

7. Hikâyecimizin Çamlıca ve Adalar'ı sıkça ele alışı, tabîat ve tabîlik içindeki insanı yakalama gayretindedir. Sezâyî, Karabibik'e kadar unutulmuş gibi görünen Anadolu da zaman zaman hatırlar. İzmit, Sapanca ve Ankara'dan bahsederek, ihmâl edilmiş yerleri de eserlerine sokmağa çalışır.

İstanbul dışını konu olarak seçmenin pek, hattâ hiç yeygın olmadığı bir devirde Sezâyî'nin ufak yolculuklarını Marco Polo veyâ Evliyâ Çelebi ağzıyla ballandırarak anlatmasına şaşmamak gerek; zîrâ, Zeyrek'ten başka yokuş, sinekten başka kuş görmemiş İstanbul çocuğu için Anadolu, esrârengiz ve âdetâ egzotik güzellikler diyârıdır.

Konu ile ilgili olarak bkz. A. Ferhan Oğuzkan, Sami Paşazade Sezai, Hayatı, Sanatı, Eserleri, İst., 1954, Varlık y., s. 9.

8. Bu bakımdan Sezâyî'nin 'yeni roman'ın kurucularından sayılan Alain Robbe-Grillet'in 1953'ten sonra şekillendirmeğe çalıştıklarını, en az altmış yıl önce düşün-

müş ve uygulamış olması şaşırtıcıdır.

Robbe-Grillet, tahkiyeli eserde insanın aslî unsur olarak alınması geleneğini yıkmaya çalışır:

"(...) bugün bizim dünyamız, daha az güven duyuyor kendine; kişinin sonsuz gücüne bel bağlamadığı için belki daha alçak gönüllü, ama, 'öte'ye baktığı için de daha tutkulu davranıyor. 'İnsancıl' olana gösterilen derin saygı daha geniş bir bilinçlenmeye yol açtı, ama insanı her şeyin merkezini yapana görüşe de daha az bağlanır oldu. Roman, vaktiyle yaslandığı en iyi dayanağı - kahr-ramanı - yitirdiğinden dolayı sarsılmış görünüyor" (Yeni Roman, (ter. Asım Bezirci), İst., 1981, Yazko y., s. 55).

"İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır" ise, Sezâyî'nin insan merkezli hikâye geleneği dışında yazdığı iki denemesinden biridir; diğeri ise, bunun gibi mekân değil; hayvan merkezli olan "Kediler" hikâyesidir.

9. Konunun teorik yönü ile ilgili olarak bkz. Cahit Kavcar, "Romanda Tasvirin Psikolojik Rolü", Türkoloji Der., C. 5, Nu. 1, Ank., 1973, DTCE y., s. 137-146.

10. Hakkı Süha, Sezâyî'den bahsederken;

" 'Observation=Müşahede' bakımından onun kadar talihli pek az kalem sahibine rastlanır" ("Edebi Portreler: Sami Paşazade

Sezai", Yeni Mecmûa, Y. 1, Nu. 21, 22 Eylül 1939, s. 14) der ki; bu sözler bir gerçeğin ifâdesidir. Yazar, aynı muvafakiyeti, müşâhedelerini aktarmakta da gösterir.

Sezâyî'nin kız kardeşi Melek Hanım'ın Mehmed Ali Tevfik Bey'e yazdığı bir mektupta, "Sokak" hikâyesi için; "Orada bir fakir kadını tasvir eder, aynıdır. Hergün evin önünden geçerdi" (G. Güven, â.g.tez, s. 153, dipnot. 1) demesi yazarın dikkatine delildir.

11. Nitekim, yazarın "O Büyük Siyah Gözler" (Servet-i Fünûn, Y.6, C.11, Nu.276, 13 Haziran 1312, s.242-246) adlı hikâyesindeki çoban ile Bektâşî arasında kuvvetli benzerlikler bulmak mümkündür. Âdetâ, çoban Bektâşî'nin proloğu veyâ Bektâşî çobanın epiloğudur. Bizi böyle düşünmeğe sevk eden ipuçları;

a. Çobanın da kara kaşlı, kara gözlü bir sevdiği vardır ve onun da gönlünü "dûğâr eden bu hâle hep", sevdiği genç kızdır.

b. "(...) yirmi sene içinde bütün saçları ağaran bu çoban, bu bembeyaz ihtiyar, kulübesinde, Çamlıca tepesinde hep (...) o büyük siyah gözleri bekliyordu!..."

c. Yazar, Bektâşî'nin saçlarına baktıkça, "muhabbetten" ağarmış gibi görür. Çobanın saçları da "derd-i muhabbetle" ağarmıştır.

ç. Zamanla çobanın da mistik bir yönü belirir; "hastalarına duâ ettirmek için kulübesine giderler, köylü kadınlar arzularının husûlü için kendisine 'adak' adarlar..."

d. İkisi de siyah gözler üzerine şarkılar söylerler.

e. Bektâşî yazara,

"Ey sîm-ten siyah gîsû
Ez-fikr serem sepid kerdî" (ey beyaz tenli,
siyah saçlı! Seni düşünmekten saçlarım
ağardı) beytini hatırlatırken; çobanın da

"Ağardı rîş-i siyâhım, civan arar gezerim" mısraını düşündürmesi gibi.

12. Yazarın gerçek olay, şahıs ve yerleri aktarmaktaki bu merâkı, realistlerin izinden yürüme fikri sebebiyledir.

Flaubert, Madame Bovary (1857)'sine gerçek gazete

haberleri, gerçek aşk hikâyeleri, kendi gözleriyle gördüğü ikinci dereceden olaylar, güvenilir vesikalar katmıştır.

Edmond ve Jules Goncourt kardeşler de Flaubert-den farklı davranmadıkları gibi, üstelik târihten de âzamî derecede istifâde ederler.

Maupassant'ın Bel ami (1885)'si devrinin gerçek gazetecileri ve basın dünyâsı üzerine kuruludur.

Alphonse Daudet'nin Fromont Jeune'ündeki bütün şahıslar hakikaten yaşamışlardır. Jack (1876) gerçek bir kahramandır ve hemen hemen romandeki bütün mâcerâları yaşamıştır. Le Nabab ve L'Immortel'de anlatılan olayların da hiçbiri hayâlî değildir.

Sezâyî Bey de aynı yolu tâkip etmeğe çalışır.

13. Semih Mümtaz, "Yine Çamlıca Köşkleri: Tunuslu Mahmud Paşa", Evvel Zaman İçinde Tarihimize Hayal Olmuş Hakikatler, İst., 1948, Hilmi Ktbv., s. 83.

Semih Mümtaz, sâdece hatırladıklarını ve hatırladığı şekliyle yazdığı için, hikâyenin adı gibi konusunu da karıştırır. "İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır"da 'felekten şikâyet etmek' söz konusu değildir; ama, öyle olsaydı bile, bu şikâyet Mahmud Paşa ve oğulları lehine değil, ağaçların kaderi için olurdu.

14. Anatole France, "M. Zola'nın Sâflığı", Edebiyat Hayatı, (ter. Nebil Otman), Ank., 1956, Maarif Bsmv., s. 186.

Söz Zola'ya kadar gelmişken, ondaki bir eksiklikten de bahsedelim. Zola, Assomoir (1876) adlı romanını kaleme alırken, işçi hayatının bütün iğrenç yanlarını tasvir eder; fakat, ne onları yakından tenir, ne de içle-

rinden biridir. Pütün yazdıklarının müşâhedelere; müşâhedelerinin ise, zarif faytonuyla Pâris'in amele mahallelerinde yaptığı gezintilere dayalı olması, Zola'nın eksik yanıdır (Daha önce Balzac da aynı yollardan geçmiştir. Bir köylü çocuğu olan Balssa, soyadını Balzac yapar ve önüne de esâlet bildiren 'de' bağlacını getirir. Soyluluk düşkünü Honoré de Balzac, romanlarını dökümente etmek için mâden ocaklarında haftalarca tedkiklerde bulunur; ama, Zola'daki eksik, O'nda da vardır). Yazarın, yabancısı olduğu bu dünyânın kahramanlarını sevemediği, onlarla kaynaşamadığı çok bellidir. Flaubert, "Madam Bovary benim!" derken, Zola aynı şeyi kendi kahramanları için tekrarlayamaz.

Sezâyî ise; ya görmüş, yâhut yaşamış veyâ en azından tanımış, bilmiş olduklarını tasvir eder. Bu yüzden O'na müteveccih 'aristokrasinin yazarlığı' suçlamaları bir mânâ taşımaktan uzaktır.

15. Kemâl, Şîr (İst., 1296, Mihran Matb.) hakkındaki mütâlâasını soran Sezâyî'ye yazdığı '7 Ramazan 1296' târih ve 'Sezâî Paşa' hitaplı mektûbunda,

"Kitâbın yazılış ciheti, cüz'î bâzı kusurları ile berâber nihâyet derecelerde güzel; fakat t a s v î r - i m ü d d e â iste-diğim gibi olmamış" (Nâmık Kemâl'in Husûsî

Mektupları, C.2, s.468; Fevziye Abdullah Tansel, "Sami

Paşazâde Sezaî", Türkiyat Mec., C.13, İst., 1958, s.7) der.

Yazarımız, Sergüzeşt'inde tasvir hatâlarını büyük ölçüde düzeltmiş görünür. Küçük Şeyler ise; tasvîrin, fert-çevre-intibâ üçgeninde şuurlu olarak kullanıldığı ilk tahki-yeli eserimizdir.

16."Bir Makale-i Edebiyye",Resimli Muntehabât-ı Edebiyye,
(haz.Re'fet Avnî-Süleyman Bahrî),Dersaâdet,1329,
Kanâat Matb.,s.200-201.

17.Prof.Dr.Mehmet Kaplan,"Sergüzeşt Romanı",Türk Edebiyatı
Üzerinde Araştırmalar-I,İst.,1976,Dergâh y.,s.372.

Hocamızın tesbitlerine aynen katılmakla birlikte, seçtiği örnekte küçük bir pürüzün bulunma ihtimâlini de hatırlatmadan geçemedik.Sergüzeşt'ten alınan bu tasvir,Maupassant'ın bir hikâyesindeki Loubain Garı'nın önünden görünen manzara ile benzer yanlar taşır:

"Zaman zaman,su birikintilerini nâzik bir hafiflikle atlayan bir kedi, şoseyi karşıdan karşıya geçiyor;pek fazla hareketli olan bir fino köpeği,mutfak artıklarını arayarak,bütün ağaç diplerini kokluyordu.Ortada hiç kimseyi göremiyordum.
Kasvet verici bir çâresizlik bütün benliğimi sarsmıştı"(Guy de Maupassant,

"Madam Baptiste",Seçilmiş Hikâyeler,C.1,(ter.F.Namık Hansoy),İst.,1970,İnkılâp Ve Aka Ktbv.,s.49-50).

18.Prof.Dr.Mehmet Kaplan,"Sergüzeşt Romanı Hakkında Birkaç Söz",Sergüzeşt(Bir Esir Kızın Romanı),(haz.Zeynep Kerman),İst.,1972; "Cenab Şehabeddin'in Şiirlerinde Pitoresk",Türk Dili Ve Edebiyatı Der.,C.5,31 Aralık 1953,s.15.

D.Pantomima

Vücutça kusurlu olan ve biraz da bu kusurları sebebiyle yalnızlığı tercih eden bir mim sanatçısı, Yeni Bahçe'deki salaş tiyatrosunda oyunlar sahnelemektedir. Oyunları^{nda} genellikle paskalın rolü, bir kadına âşıklık etmektir. Mimodramın ağırlığını üstlenen paskal, seyircisinin en çok güldüğü 'dil çıkarma' mimiğini özellikle bir kişi için kullanıyor gibidir. Tiyatroya sıkça gelen ve bunun sebebini de paskalın, ölen köpeğine benzemesine bağlayan Eftalya adlı bir kız, mimcinin sevgisini kazanmıştır. Paskal en komik hareketlerini hep O'na yapar; punduna getirip O'nun locası önünde yere düşer; böylece kızın, kendisine olan ilgisini devâm ettirmeye çalışır. Bir ara kızın ayağı tiyatrodan kesilir ve paskal, Eftalya'nın evlendiğini öğrenir.

Bir cuma günü, kocasıyla tiyatroya gelen Eftalya'yı yine güldürmeye uğraşan paskal, bu acıya daha fazla dayanamayacağını anlayarak, evine gidip kendini asar. Ertesi gün, kapıyı kırıp içegirenler, dili dışarı fırlamış paskalın yine komiklik yaptığını zannedip gülüşürler.

Anafikir: Kabuk, içinde saklı olan cevheri ifâdeden uzaktır ve cevher de kabuğunu kırmadan kendini gösteremez.

James Baldwin, roman tecrübelerinden bahsederken;

"(...) insanlar bakış açımın denetimi altındalar ve yazmaya başladığım anda romanın ne diyeceği (söyleyeceği ya da gerçekleştireceği) ve olmasını istediğim kimsede belirli bir düşüncem vardır"(1)

der. Aynı sözleri Sezâyî de kendisi için söylese yeridir. O'nun da kahramanları hakkında peşin ve değişmez hükümleri vardır; fakat, yazarın daha önceki hikâyeleri için sözü edilen taraf tutuculuğun bu hikâyede de net olarak görüldüğünü söylemek mümkün değildir. "Pantomima"da yazar, paskalın yanındadır; ama,

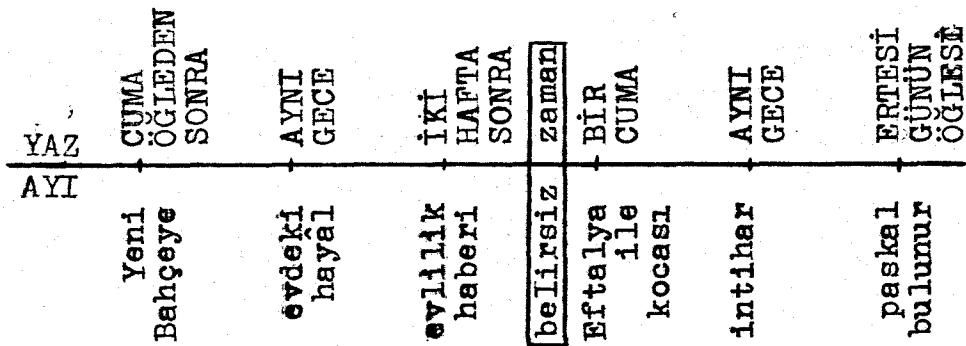
bunu belli etmekten kaçınır ve sâdece, birkaç yerde 'zavallı paskal' (s.100,103,104) demekle yetinir. Bunun dışında; olaylara karşı okuyucunun tepkisi, tasvir ve tesbitler ile yönlendirilir. Hikâyede, objektif bir müşâhidin intibâları okunurken, alttan alta da hikâyecinin acıyan gözlerle olaylara ve paskala bakışı hissedilir.

Hikâye, üçüncü teklik şahıs üzerine kurulu bir formda gelişir. Anlatıcının yazar olmasına rağmen, -form bakımından- kişiliğini saklaması, hikâyecinin teknik başarısıdır. Anlatıcı, fiktif yapıyı kurarken, 'ilâhî güç'e kavuşarak, herşeyi bilen ve gören bir kişiliğe bürünür; zihinden geçenleri bile okur.

"Pandomima"da anlatıcı, hem Eftalya ile annesinin konuşmalarını dinler, hem seyirciler arasında dolaşır, hem de paskalı ağlarken yalnız bırakmaz; evinde, ıssız odasında bile O'nunla berâberdir; aklından geçirmeğe cesâret edemediği duygularını dahî bilir. Diğer taraftan anlatıcı, meselâ; intihar sahnesinde paskalın yanında yoktur; aynı şekilde, Eftalya'nın evleneceğini öğrendiği gece, paskalın nasıl davrandığını da rivâyet ederek anlatır:

"Senelerden beri hiç bir ses sadâ işitilmeyen bu eyden, o günlerde birisinin hiçkırıra hiçkırıra ağladığı işitilmişti" (s.103).

Eftalya ise, sâdece tiyatroya geldiğinde anlatılır. Genç kızın ancak, paskal ile aynı mekânı paylaştığı sıralarda işlenmesinden, anlatıcının gözlerini paskaldan ayırmadığı sonucu çıkarılabilir.



Görüldüğü gibi, hikâyede üzerinde durulan ve olayların geliştiği iki önemli gün vardır; hikâyenin ilk ve sondan bir önceki günleri. İlk gün, paskalın ve aşkının tanıtılması; sondan bir evvelki gün, acının ve intihârın anlatılması bakımlarından bâriz olarak verilirler.

Gece, paskalın çirkinliklerinin görünmez olduğu saatlerdir. Bu sebeple adam, hayâllerini de gece kurar; intihar kararını da gece verir. Geceleri paskalın çekingen rûhu âdetâ yok olmakta, yepyeni bir kişiliği belirlemektedir. Mimcinin hayâl, sevgi, hayranlık, utanç, hayranlık gibi psikolojisini serheden duygularının verildiği bir gecenin, dolunaya denk gelişi de rastlantı olarak kabûl edilemez görünüyor.

Sezâyî, "(...) mekân ile insan arasında münasebet kurar ve mekân tasvirleri ile belli ruh hallerini telkine çalışır" (2).

"Pandomima"daki mekânlara buradan hareketle bakıldığında, paskal ve Eftalya'nın mekânca birer karşılıklarının olduğu görülür.

"Haseki taraflarında bir çıkmaz sokağın içinde yalın z duran üç odalı bu ev, bir mezar gibi sükûnet - i ebediyye ile muhât idi" (s.93).

Paskal da evi gibi yalnız ve sessizdir; yalnızlığı, evi kadar çirkin oluşundan; sessizliği, aşkını söyleyemeyişindedir; evinin mezara benzerliği, hakikaten O'na mezar oluşu ile mânâ kazanır,

"Bu sokaklarda ilerledikçe sükûnet derece derece artarak tâ uzaktaki bir mahallenin kaldırımlarından geçen bir arabanın gürültüsü, camları, çerçeveleri kırılmış bir evin iç tarafından bâzi çocukları ağlaması işitilir..." (s.95).

Yeni Bahçe'ye yaklaştıkça, şehrin de, paskalın da sükûneti kaybolur; ikisi de tabîat değiştirirler. Paskal burada neşeli, konuşkan ve komik olmak zorundadır.

"(...) o harâb kalelerin yanında, o asırların zir-i pâ-y-i azametinde, ince tahtalarla inşa edilmiş ve yıkılmamak için etrâfına destekler

vurulmuş"(s.96) tiyatro binâsı da paskala benzer.Paskal da tiyatrosu gibi çarpık çurpuktur;onun gibi,yıkılmamak için mânevî bir destek,bir sevgi payandası bulmuştur;ama,payanda,payandelik yaptığıının farkında olmadığı gibi,farkına varsa da rolünü kabûl edecek değildir.

Paskalın odası ile de rûhu veyâ gönlü arasında aynı cinsten bir benzerlik vardır.

"(...) odasının kapısını açarak i ç i n d e k i m s e o l m a y a n evinde birisinin dolaşıp dolaşmadığını,penceresini kaldırıp sokaktan kimsenin geçip geçmediğini anladıktan güzel Eftalya'sını düşünmeğe başladı"(s.102).

Paskalın da kalbi odası gibi bomboştur ve orayı sâdece Eftalyanın doldurmasını hayâl etmektedir.Sevgisi o kadar gizlidir ki, evde yalnız olduğuna kanâat getirmesi O'na yetmez;sevdiği kıızı düşünmek için bile,bütün sokağın bomboş olduğu ânı kollar.Yazarın,paskalı odasından başka yerde astırmaması da oda-kalp(ruh, gönül) ayniyetini kuvvetlendirmek içindir.

Beri yanda,Eftalya ile de ağaç benzerliği kurulur.

"Hiç bir kimsenin geçmediği,hiç bir sadânın işitilmediği harekât-ı insâniyyenin nâdiren görüldüğü bu evde(...) i z h â r - ı h a y a t e d e n y a l n ı z b u a ğ a ç t ı "(s.94).Eftalya da paskalın 'hiç bir kimsenin geçmediği'kalbinde ilk hayat belirtisidir.Ağacın dalları arasına yuva yapan kuşlar konar,kalkar,ötüşür,sevişirler."Bu azîmet ve avdet,bu muâşakalar,bu ötüşmeler,bu uçuşmalar,h e y e c a n l ı b i r h a r e k e t - i u m û m i y y e h â s ı l e d e r"(s.94). Eftalya da ağaçların evi 'tecdîd ü tehzîz' ettiği gibi,paskalı hareketlendirir,yeniler.Genç kız ile ağaçtaki kuşlar arasında da müşâbehet kurulabilir."(...) kemâl-i neş'e ile kanatlarını sallayarak uçuşan kuşlar gibi"(s.98) el çırpan Eftalya,ağacın

ev üzerindeki etkisini paskalda tekrarlar.

"Pandomima"nın merkez figürü, bir paskaldır(3). Daha önce, mekân-ruh beği üzerine söylediklerimizi burada da paskalın psikolojisi ile mesleği arasındaki uygunluk sebebiyle tekrarlayabiliriz; zîrâ, pandomima paskalın özel hayâtında da devâm eder ve sevgisini göstermek için taklaları, dil çıkarmaları hiç sözlü ifâdeye dönüşmez; hattâ, sevgisini isbat, isyânını teşrih için bile kelimeler yerine fiilleri tercih eder; önce ağlar, sonra da kendini asar.

Paskal, vücutça kusurludur. "Arkadan bakılınca omuzlarıyla belinin genişliği bir derecede bulunacak kadar şişman olan" otuç üç yaşındaki bu adam, kısa ve enli bacakları üstünde zorlukla yürür; üstelik, kurbağa bakışlı, siyah gözleri vardır. Bu çirkinliği ile "ömründe bir kadının nazar-ı nüvâzişkârânesine, hiç kimsenin muâmele-i mültefitânesine nâil" olmamıştır.

Sûreti ile sîreti arasındaki bu uyumsuzluk, paskala hayâtiyet kazandırır, O'nu insânîleştirir(4).

Eftalya ise; "tıflâne gülüşleri âlâm-ı hayâta tesellîler veren", elleri "sevdâyı okşayan", "o büyük siyah gözler"i gülerek bakan bir "ilâhe-i hüsn"dür.

Hikâyenin en büyük tezâdı böylece kurulmuş olur: Bir tarafta çok çirkin bir adam, diğer tarafta çok güzel bir kız. "Pandomima"da bu zıtlık defâlarca verilir:

"Bu zavallı paskal o güzel Eftalya'yı seviyordu! "
 "Bu nâkıs vücûd o kemâl-i hilkate âşık olmuştur."
 "İlâhe-i hüsn (...) Ah, pek de çirkin.. Âlemin maskarası..."

Güzel veyâ çirkin, herhangi bir kadından en küçük bir yakınlık görmemiş paskal için, bu kadar güzel bir kızın sevgisini kazanmak elbette imkânsızdır; hikâyenin de en büyük trajiği

budur.

İkisi arasındaki fizikî farklılıklar o kadar büyüktür ki; pandomimacı, gönlünün en gizli köşesinde sakladığı bu sevgiyi kimseye söylemeğe, hattâ kendi kendine düşünmeğe bile cesâret edemez. Sâdece, geceleri, evde ve sokakta kimsenin bulunmadığından emîn olduktan sonra, Eftalya'yı odasında hayâl etmeğe

başlar: "Kendini bir kerre kabûl edecek olursa... Bu hücreleri saksılarla donatacak. O güzel Eftalya'sını şu köşeye ik'âd edecek.." (s.102).

Paskalın ikinci trajiği, komiklik yapmak zorunda oluşudur:

"Bir iki dakika sonra tiyatrosunun iç tarafındaki toprağın üzerine oturarak, hâlâ güldürdüğü adamların k a h k a h a l a r ı devam ederken, içini çeke çeke a ğ l ı y o r d u " (s.100).

"Kendisinden beklenen yalnız g ü l d ü r m e k . Bak, bu hâl-i inkisârında, g ö z y e ş l e r i içinde boğulduğu şu zaman-ı ye's ü iğbirârında, herkes k a h k a h a l a r l a gülüyor" (s.101).

Sonunda, insanların ondan, sâdece, kendilerini güldürmesini bekledikleri hükmüne varan paskal, sevdiği kıza yaklaşmak için de bu yolu kullanır:

"Paskal, tiyatrosunun bu genç müdâvimini, maskaralıklarının bu güzel müşterisini daha ziyâde eğlendirmek için karşısına geçerek oynar, ve bâzen oyunda münâsebet getirerek locasının altına düşerdi" (s.99).

Paskalın kızı eğlendirmek için çirpinişlerinin tek sebebi, O'nu mutlu görme arzusunda aramamalıdır. Kızın artık eğlenemediği yâhut kendinden bıktığı zaman tiyatroya bir daha gelmeyeceğinin paskal da farkındadır ve yalnız kaldığında, kızın "kendisine niçin o kadar ziyâde" güldüğünü düşünür. Adam çirkinliğinden o derece emindir ki, Eftalya'yı kendine bağlamak için şaklabanlıktan başka bir yol olabileceği aklına bile gelmez.

"O güzel Eftalya'sını şu köşeye ik'âd edecek.. (...) Ne kadar garib hikâyeler söyleyecek, bütün geceler g ü l d ü r e c e k ! " (s.102).

Eftalya ise, paskalın sâdece jest ve mimiklerine değil; O'nun kendisine hatırlattıklarına da gülmektedir:

"Paskalı bundan evvel ölen sevgili köpeğine benzettiğini vebâzen de hâl ü tavrı, bir kerre görüp de pek hoşuna giden bir maymunu andırdığını söylerdi"(s.99).

Paskalın üçüncü trajiği de kızın gülüşünün ardındaki gerçeği bilmemesidir, ki bu trajiğin etkisini asıl artıran, paskalın bilmediği bir gerçektenlatıcı ile okuyucunun haberdâr oluşudur.

Pantomimacının komikliklerine mükâfât olarak, "genç kız, o gürültüler arasında takdîr-i istihzâ-âmîzine bir delîl olmak üzere locadan çiçek" atar. Bu çiçekler, paskalın yüzüne, göğsüne dokundukça, "eliyle kalbini tutarak e n c a n a l a c a k y e r i n d e n v u r u l m u ş bir yırtıcı hayvan gibi" acı acı feryat eder. Adam, çiçekleri koynunda saklayarak evine getirir ve "hücrenin en yüksek cihetine" koyar;

"Bu çiçekler. Ah bu çiçekler... Beni öldürecekler!" diye düşünür ve hakikaten de O'nu çiçekler öldürür.

Paskalın "kimseye itimâdı, hiç bir şeye i t i k a d ı o l m a d ı ğ ı n d a n z i h n i n d e g i z l e n e r e k b â i s - i h a y â t ı o l e n"(s.100) kadına

yönelen sevgisi, bu boşluğu doldurarak mistik bir taraf kazanır. "Nûrânî bir tebessüm"(s.98); "sihrî tebessümler"(s.99); "hücre", "hürmet-i dindârâne"(s.102); "bir ilâhe-i hüsnün karşısındaki put-perest gibi başını tahtaların üzerine koydu"(103) gibi açıklamalarda bir inançsızın ,rûhunda eksik kalan yanı, sevgilisine ilâhî bir sıfat yakıştırarak tamamlamağa çalışması görülür(5).

Sezâyî, ele aldığı konulara -tür olarak- tek taraflı yaklaşmaz; trajedinin içine komik, komedinin içine trajik unsurlar katarak, hikâyelerindeki psikolojik zemîni kuvvetlendirmeğe

çalışır,ki bu da O'nun eserlerini gerçek hayâta yaklaştırır.

"Mezûlar,tasvirler,hattâ bâzı yerlerde üslûb-ı ifâde teneyvü etmekle berâber eserlerinden çıkacak hulâsa ve netîce,vicdanlarda tannân ve câzib bir âh-ı mânîdârdır.Sezâî Bey-in dâimâ mürekkebine ve hattâ kakkahalarına göz yaşları karışır,istihzâlarında bile ihtizâz eden giryan bir tavr-ı beyân vardır"(6).

Meselâ,yazarın ölüm temasını ele alış böyledir.O'nun hikâyelerinde ölümün korkunç yanını hafifleten;dudaklarda buruk,acı bir tebessümün belirmesine sebep olan küçük sahneler vardır. Bu sahneler bir yerde,ölüm ile hayâtın içiçeliğini de gösterirler.Küçük Şeyler'den sonra yazılan hikâyeler arasında "Bedîa Hanım"ın sonu bu bakımdan iyi bir örnektir:

"(..) Bedîa bir çocuğun uyuklaması gibi huzur ve sükunetle hâb-ı ebedîye dalmıştı.Dadısı g ü l e - r e k a ğ l a y a r a k saçlarını yoluyordu: 'Bırakın beni! Ben hanımı güldürürüm'.Bakın şimdi nasıl gülecek'.Odasına girip baş ucunda:'Mani kani,hotohani,tası tası,kukuriku! Kukuriku! 'Bu diyordu ki:'Güzel yüzünü yastıklada kalsın,sabahla oldu.Horosla böyle söylüyo.Kukuriku! Kukuriku!'"

Pandomima'da paskalın intihâmı da aynı şekilde,ölümün ciddiye-tini taşımaktan uzaktır:

"Odaya girer girmez herkes g ü l ü ş m e ğ e başladı.Zirâpaskal aşılmiş bir adam teklidi yaparak o meşhur mahâretiyle dilini çıkarmıştı. Hayâtında herkesi güldürdüğü halde memâ-tında kimseyi ağlatmayan zavallı paskalın bu seferki hâli taklid değil,ölüm gibi hakikat idi" (s.104).

Hikâye,isminin de sembolize ettiği gibi,sözden çok, harekete dayalıdır;paskalın sevgi,Eftalya'nın takdir davranış-ları gibi.Hareketlerin altındaki gerçekler ise;paskalda iç konuşmaları ve hayâllemeler,Eftalya'da annesiyle mükâleme şek-linde gösterilir.Tasvirler;paskal tanıtılana kadar çevreye (Haseki,Yeni Bahçe,tiyatro,ev) âitken,tanıtıldıktan sonra şah-sîleşir ve pandomimacı etrâfında şekillenmeğe başlar.Önce O'nun

paskallaşması tasvîr edilir:

"Tiyatronun kapısından girip boğçasını açarak hiç değişmeyen oyununa mahsus şalvar biçimindeki beyaz pantolonunu, yakası oymalı beyaz saltasını, başına sivri beyaz külâhını giydikten ve tekmil yüzünü unlara, kurbağa bakışlı siyah gözlerinin alt kapaklarını kırmızıya boyadıktan bir saat sonra idi ki boş zihinlerle gâilesiz gönüllerden yükselen kahkaha sadâları ve alkış âvâzeleri arasında 'icrâ-yı lû'biyât' "(s.97) eder(7).

Böylece, içiçe üç paskal tanırız: Boyalı ve neşeli paskal, çirkin ve mahzun paskal, hassas ve hayâlcî paskal(8).

Dolunayın rûha etkisinin tasvîri ise, insanı tabîat ile birleştirme gayretlerinin bir sonucudur:

"Yolun yarısında, asabî bir hâl ile arkasından bir şeyin tâkib ettiğini, o şey-i mechûlün gözlerinden girerek harem-serâ-yı rûhunda gizlediği güzel Eftalya'sını görmek istediğini hissediyordu. Bir hâl-i telâş ü ihtirâz ile başını çevirdi. Ay! Yarısından büyük bir kısm-ı nûrânîsi Ayasofya'nın âlî kubbesinin üzerinden zuhûr ederek ilk şuâl o tenhâ sokağın arasına düşmüştü"(s.101).

Bizde, tabîat tasvirlerinden psikolojik sebeplerle faydalanma ve bu sâyede insan rûhuna açıklık kazandırma gayretlerine ilk örnek bu olmalı.

"Pandomima"da tahlil edilmeye çalışılan tek kişi paskaldır; fakat, daha önce de ifâde edildiği gibi, bu tahliller daha çok, O'nun davranışlarından okuyucunun çıkarabileceği netîcelerdir. Tahlîle benzer bâzı cümleler ise, yazarın kaleminden aktarılmış iç konuşmaları ve tahayyül etmeleridir.

"Pandomima"da gerçeğin payı vardır; fakat, bu gerçeklik yazarın ve paskalın kişiliğine kadar uzanmaz(9); sâdece, paskallık mesleği etrâfında doluşur.

Türkiye'ye pandomima ilk defâ Sultan Abdülmecid devrinde girer. 19. asrın en ünlü mim sanatçılarından sayılan Charles Debureau, pâdişâhın huzûrunda verdiği temsiller ile pandomimanın

bizde de tutunmasını sağlar.Hâlid Fahri,eskiden,Galata rıhtımında,şimdiki Zirâat Bankası'nın yerinden Deniz Bank'ın karşı köşesine kadar sıralanmış kahvelerin arasındaki bir salaş tiyatrodanda pandomima oynandığını söyler.

Bu hikâyede,zamânı ile olan uygunluğu dışında,daha gerçeğe uygun taraflar aramak yanıltıcı sonuçlar verebilir(10).

"Pandomima",hayâta karşı olan ümidini kaybetmiş;insanlara söyleyecek hiçbir şeyi kalmamış bir paskalın trajik sevdâsının ardında,acımasız güzellik ve fedâkâr çirkinliği sembolize ederken,daha derinlerde ise,cemiyetin insan değerlendirme kıstaslarını yerer.

N o t l a r :

- 1."Varsayıllı Bir Roman İçin Notlar", (ter.Baki Yiğit),
Oluşum, Y.10, Nu.72/114, Ekim 1983, s.7-8.
- 2.Mehmet Kaplan, "Pandomima", Hikâye Tahlilleri, İst., 1979,
Dergâh y., s.22.
- 3.Fransızca "pascal", 'insanı güldürüp eğlendiren, soytarı'
demektir; kelime bizde de aynı mânâyâ kullanılırken, za-
manla, sâdece 'mim sanatçısı' karşılığına alınır olmuş-
tur. Kelimenin Türkçedeki yeri için Redhouse'ın Kitâb-ı
Lehçetü'l-meânî'sine bile bakmak kâfîdir. Bu sebeple
Prof.Dr.Mehmet Kaplan'ın 'pandomimacı Paskal' terkîbi-
ni (a.g.e., s.21, paragraf.4) yanlış buluyoruz. Güler
Güven de tezinde aynı hatâyı tekrarlamıştır. Yıllardır
yerleşmiş bu yanlışın tashîhi için, en azından, sâhanın
el altı kitaplarından Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi'n-
de Mustafa Nihat'ın sarfettiği bir cümleye dikkat edi-
lebilirdi: "Pandomima'da ise, bir t i y a t r o
p a s k a l ı nın romanesk aşkı anlatıl-
mıştır" (a.g.e., İst., 1941, Maarif Matb.,
s.216).

Zâten hikâyedeki bâzı cümleler de bu konuda ipucu
verir. "Paskal kendisi idi" (s.97), "bu zavallı paskal"
(s.100) gibi kullanılışlarda 'paskal'ın yeri, bir özel
isim tarafından karşılanabilecek gibi değildir. 'Paskal',
şahıs değil; meslek mensûbu ismi olduğu için, tezimizde
büyük harfle başlatılmamıştır. Kelime belki özel isim
gibi de yazılabilir; ama, Ahmed Hikmet'in "Üzümcü"sü veya
Refik Hâlid'in "Eskici"si niçin büyük harfle başlatıla-
rak yazılırsa, onun için; başka bir sebepten değil.

4. Sezâyî, '13 Kânûn-i evvel 1332, Perşembe' târîh ve

'Nûr-i aynim efendim Hâmidim' hitaplı mektûbunda,

Abdülhak Hâmid'in tiyatro kahramanlarından bahseder-

ken;

"Shakespeare, Victor Hugo, sen tiyatro piyeslerinizde bir k a n b u r , bir c ü c e , n e v â k ı s v e y â z e - v â i d - i h i l k a t , m ü n k e s i r v e y â m ü n k a r i z c i ş i m l e r i ç i n d e f e r y â d e d e n r u h l a r t a s v i r e d i y o r s u n u z " (Edebiyyât-ı

Umûniyye Mec., Nu.11, 31 Kânûn-i evvel 1332, s.192) de-

yişi, kendi kahramânını bu benzerliklerden uzakta tut-

tuğunu gösterir.

5. Prof. Dr. Mehmet Kaplan, paskalın Türk ve müslüman olma-
yışından hareketle çok önemli tesbitlerde bulunur;

fakat, paskal hakkında bu kanâate nasıl vardığını söy-

lemez; eğer, 'paskal'ı özel isim olarak kabul ettiği için

ise, bu konudaki fikrimizi daha önce belirtmiştik. Pando-

mimacının Türk ve müslüman olmadığını kuvvetle gösteren

hiçbir delil yoktur. Sâdece, paskalın yaşlı hizmetçisinin

bir Rum kadını oluşu ile evinin, ekalliyet mahallesi

olan Haseki'de bulunuşu verilmiştir.

6. Florinalı Nâzım, "Edebiyyâtımızın Büyük Bir Üstâd-ı

İbdâkârı: Sâmi Paşa-zâde Sezâî Bey", Sûs Mec., Y.1, Nu.19,

20 Teşrîn-i evvel 1339, s.10.

7. Bu tasvîrin realiteye uygunluğu, gerçek hayattan bir

pandomimacı tasvîri ile karşılaştırılarak mukayese

edilebilir:

"Pandomimada p a s k a l d e n e n ş a h ı s , y ü z ü n ü b e y a z a b o y a r , y a n a k l a r ı n a k ı r m ı z ı b i r e r ü ç k e n y a p a r , b u r n u n u , d u d a k l a r ı n ı k ı r m ı z ı y a b o y a r , s ü m ü k l ü b ö c e k b o y n u z u g i b i s i y a h k a ş y a p a r , b a ş ı n a b i r t a k k e g i y e r , s ı r t ı n d a y a k a s ı k ı r m e l i , b e y a z k o l a l ı y u v a r l a k b i r y a k a l ı k b e ş a d e t b ü y ü k k ı r m ı z ı ç u h a d a n y u m r u k g i b i y a p ı l m ı ş d ü ğ m e l i b o l b i r b e y a z g ö m l e k , k ı r m ı z ı d ü ğ m e l i b e y a z

ceket, ayağında yumuşak, siyah terlik, bol paçalı pantolon, eline ağaç saplı süpürge ile daima bir uşak rolünü oynar"

(Musahipzade Celâl, Eski İstanbul Yaşayışı, İst., 1946, Türkiye y., s.69).

8. Stendhal, romanı, yol üzerine konmuş bir aynaya benzetir. Öyle ki; ayna aynı anda hem mesmâvi gökyüzünü, hem de çamurlu sokakları aksettirir. Aynı özelliği kahramanlarına da yükleyen yazar, onlara güzellik ile çirkinlikleri birlikte verir; böylece de ruh-madde bütünlüğü gelenekini yıkar; çirkinliğin sakladığı güzellik ile güzelliğin sakladığı çirkinlikleri açığa çıkarır. Paskal, bu derinlik incelemesine iyi bir örnektir. Ruh bütünlüğü olmayan; soylu ve bayağı, alçakgönüllü ve bencil, merhametli ve sert kahramanlar ise, "Anneciğim" in Feride'si dışında Sezâyî'de yoktur.

9. Güler Güven, tezinde, paskalın gerçekten yaşamış bir kahraman olduğunu yazar:

"(...) Pandomima'daki Paskal'ın yaşamış biri olabileceğini, Ahmet Rasim'in 'Kuşlu' tiyatrosunda çocukken seyrettiği ve hatıraları arasında anlattığı bir pandomima oyununa dayanarak söyleyebiliriz. Hatta A. Rasim'in seyrettiği bu oyundaki oyuncunun adı bile Paskal'dır" (e.g. tez, s.159).

Güler Güven, 'paskal'ı özel isim zannettiği için, iki pandomimacı (Ahmed Râsim, Muharrir, Şâir, Edîb, İst., 1342, Kanêat Matb., s.14-16. Aynı hatâ, adı geçen hâtıra kitabının yeni harflerle yapılmış baskısında da tekrarlanır: Matbûat Hâtıralarından-Muharrir, Şair, Edib, (haz. Kâzım Yetiş), İst., 1980, Tercüman 1001 Temel Eser, s.20,22,25) arasında yakınlık bulmuştur.

10. Hâlid Fahri Oransoy'un 16. asır İtalyan komedisinin en meşhur tipi olarak anlattığı Pierrot, "Pandomima"nın peskalını andırır:

"Pierrot, cambazhane palyaçosu Clown'a benzemez. Bu ikincisi ne kadar kaba maskara ise, Pierrot bilâkis zarif ve ince komiktir. Hattâ hislidir, romantiktir, Colombine isminde bir sevgilisi de vardır" ("Sanat Ve Hatırat: Pandomima

Oyunu Ve Meşhur Sanatçılar", Tercüman, Y.4, Nu.1074, 14 Ekim 1964).

E.Düğün

Dilistan, ondört-onbeş yaşlarında güzel bir halayıktır. Satıldığı konağın beyi olan Behcet ise, acımasızlığı ve asabiyeti ile ev halkını korkudan titretmektedir. Bir sabah, konağın bahçesinde Dilistân'ı gören Behcet, O'na sâhip olur ve odalığı yapar. Önceleri sevgiden çok menfaat hissiyle hareket etmesine rağmen; adam kendisine küçültücü şekilde davrandıkça, kızın ona olan sevgisi artar. Bir müddet sonra konağa, Behcet'in evleneceği haberi yayılır. Dilistan, beyinin kendisini nikâhlayacağından emin, hazırlıklara katılır; fakat, bir gün, Behcet'in, zengin bir âilenin Sitâre adlı kızı ile evleneceğini öğrenerek bayılır. Birkaç günde ancak ayağa kalkabilen genç kız, beyinin nikâh işlerinin hepsini üzerine alarak mevkiini kendine hatırlatmağa çalışır. Nihâyet, nikâh da olur; ama, Dilistan isteri krizleri geçirip, göğsündeki ağrılardan şikâyet etmektedir. O kış Dilistân'ın devamlı öksürmeğe başlaması, göğüs ağrılarının sebebinin de açıklar; genç kız veremdir. Behcet, düğün masraflarını karşılamak ve dedikoduları önlemek için Dilistân'ı satılığa çıkarmağa kalkarsa da "satılmak için vücûden mükemmel olması lâzım gelen Dilistân'ın bir ciğeri eksik"tir. Artan öksürükleri herkesi ve özellikle beyi rahatsız ettiği için, kızı evin ücrâ bir köşesindeki rutûbetli bir odaya yatırır.

Düğün gecesi, üst katta Behcet ile Sitâre'nin evlilikleri kutlanırken, alt katta Dilistan can çekişmededir.

Anafikir: Gerçek hayâtın çirkinlikleri, gençlik hayâllerini yok etmek için ekseriyâ, acı ve ümitsizlik dolu yolları tercih ederler.

'Bakış açısı (point of view)', anlatıcının anlatılan hakkında sâhip olduğu kanâattir. Bu kanâat; olumlu , olumsuz ve

tarafli, tarafsiz hükümler taşıyor olabilir. Nitekim, "Düğün" de de Sezâyî, tavrını ortaya koyar; fakat, daha önce, figürlerin birbirlerine olan -niyetlere, fikir, hüküm ve kararlara dayalı- psikolojik mes felerini gösterir. Hikâyenin ilk bölümündeki diyaloglar, okuyucunun, yanında yer alması veyâ karşısında bulunması gereken figürleri belirler: Sit r den nefret edilmeyecek, hattâ zaman zaman acınacaksa bile, zenginliğini evlilik için kullanışı ve çirkinliği hoş da görülmeyecek; Behcet, yanına kalan kötülükleri ile mutlu sona ulaştığı için yerilip suçlanacak; Dilistan-a ise acınacak.

Okuyucular, bakış açısını anlatıcıdan değil, fig ranlardan öğrenirler. Yazar, bu duygu atmosferini hazırladıktan sonra, şahsî fikrini söyleme hakkını kendinde bulur ve oluşmuş hükümlerde hiçbir değişiklik yapmadan, atmosfere dâhil olur. Okuyucu daha Behcet'in şahsiyetini tanımadan, "kalbinin m n -yı hıy net ifâde eden" (s.49) gözleri ile karşılaşır; Dilistan hakkında yeni yeni bir fikri oluşmağa başladığı sırada, anlatıcının "b  are" sıfatına iştirak zorunda kalır.

Yazarın bu atmosfere kendinden birşeyler katmaması, karar, tercih ve tepkilere karşı çıkmaması, düzeltmeler yapmağa kalkmaması, figürlere ile yazar arasında "tenk di mes fe (critical distance)"nin olmadığını gösterir ki, bu da yazarın acem liği ve bulunduğu m ş hit (observer narrator) mevkiini iyi kullanmadığındandır(1).

"Düğün" de dâhil, K  uk Şeyler'deki hikâyelerin hiçbirinde yazarın bakış açısı kahramanlarını takdir yâhut teşvik eder m hiyette değildir. Bunun sebebi, altı hikâyede de eksik veyâ olumsuz insan modellerinin işlenmesidir. Sezâyî; doğruyu ve güzeli takdir yerine, yanlışı ve  irkinini tehzil ve tenk di tercih

eden bir bakış açısına sâhiptir."Düğün"de,Dilistan,irâdesizliği;Behcet,gaddarlığı ve Sitâre,gücünü evlilikte kullanışı sebebiyle eleştirilirler.Eğer,"herşey zıddına mevkuf" ise,bu eleştirilerin etkisi de müsbet yönde olacak ve Sezâyî'nin dünyâ görüşünü,tercih,ideal ve tepkilerini yansıtacaktır.Sosyal meseleleri ele alan eserlerin hemen hemen hepsinde hâlâ ideal olana karşı tavır almış kahramanlara yönelik,aynı bakış açısının kullanılması,bu yolun sağlamlığını gösterir.

"Düğün" hikâyesi,olayların dışında kalmış bir üçüncü şahıs tarafından anlatılır.Üçüncü şahısların naklettiği hikâyelerde anlatıcının olaylara müdâhil bir kimliğinin bulunmaması ve anlatılanın içinde yaşamayışı yazar adına bir kolaylık, eser adına ise,bir üstünlüktür.Bu anlatım şeklinin yazara kolaylığı,figürlerin derinliğine ele alınabilmesinde ve dıştan gözlemin tesbit,teşhis,telkin üstünlüğünün kurulabilmesindedir.Esere sağladığı üstünlük ise,olaylara dışarıdan bakışın getirdiği objektifliktedir;fakat,Sezâyî'nin bu üstünlükleri yeteri kadar değerlendirdiği söylenemez.Meselâ;hikâyenin ikinci önemli figürü olan Behcet'te,Sitâre'ye kazandırılan derinlik yoktur; aksine,tavırları,şahsiyeti,hattâ âilesi ile olan râbitası bile çok havada bırakılır.Eserdeki objektiflik ise,her an sarsılmağa hazırdır.Buna sebep,üçüncü şahsın anlattığı olaylara birinci şahıs olarak yazarın doğrudan müdâhalesidir.

Behcet Bey'den bahsedilirken,yazar hemen araya girip,

"İtimâd ediniz bana,bu tabiatlerde,her türlü teesürât hattâ muhabbet bile bir kin ve adâvettir"(s.49) diye fikrini söyler;Dilistân'ın beyine olan sevgisini anlatırken;

"Ah kadınlar! Anlaşılmaz bir muammâ"(s.64) yollu hayret bildirir lâflar sarfeder;adamın "alçak"(s.65),kızın

"bîçâre"(s.76) olduğuna dâir hükme varır.

Aslında bu tavrı için,Sezâyî'yi tamâmen suçlu bulmak insafsızlık olur;zîrâ,eserden yazarı hepten silip atmak mümkün değildir.

"Hiçbir anlatıcının dramatize edilmediği romanlarda bile,ya rejisör,ya kuklacı yâhut yarı tanrı olarak sahne gerisinde duran bir yazar imajı hep vardır.(...) Bu ikinci kişilik,genellikle,sıradan bir insanın olabileceğinden daha kibar, seçkin,ferâsetli,daha hassas ve daha anlayışlıdır"(2).

İşte Sezâyî de hikâyelerinde böyle bir yönetici mevkiinden,zaman zaman kişiliğini hissettirmektedir.

Yazar,aynı tutumunu "iç konuşma(interior monologue)"ları verirken de sürdürür.İç konuşmasının iki karakteristik özelliği veyâ şartı vardır: Birinci şahıs ve şimdiki zaman.Sezâyî'de bu şartların her ikisi de yoktur:

"(..) evin halkı Behcet Bey'in karar verilmiş nikâh cem'iyetinden muttasıl bahsedip duruyordu.Dilistan o geceler sabâha kadar hiç uyumuyordu. Bak.Kalbi muhâkemât-ı muhabbetinde haklı değil miydi? Behcet Bey'i bu kadar hadîd,bu kadar muhakkar eden kendi ilhâm ettiği sevdânın kuvvet ve şiddeti olduğu şimdi sâbit olmadı mı? Şimdiye kadar odalığı idi.Bundan sonra haremi!...Tahkîr ü tenzîl ile başlayan muhabbet bugün kendisini bir kürsî-i âlü'l-âl-i aşka is'âd ediyor. Bu nikâh! Aşk u muhabbet.."(s.65).

Görüldüğü gibi,yazar,Dilistân'ın kendi kendisiyle yaptığı konuşmaları,bir üçüncü kişi anlatıyormuş gibi verir.Bir teknik kusur gibi görünen bu anlatım şeklini biraz da devrin yazarlık anlayışına bağlamak yerinde olur.

Her tahkiyeli eser,bütün varlıkların ve olayların birbirlerinin peşisıra zincirlendikleri sonsuz süre içinde küçük bir zaman dilimini ele alır.Zaman dilimi seçimindeki tercih,tahkiyeli eser içinde tür(roman,hikâye...),tür içinde tarz (klâsik vak'a hikâyesi,an hikâyesi...) tesbitleri için de

birinci dereceden önemli unsurlardandır.

Zamânı, nerede başladığı ve nerede bittiği belli olmayan bir demiryoluna benzetmek yanlış olmaz. Hikâyede ele alınan zaman dilimi ise, bu demiryolundan, içinde tüneller, makaslar ve istasyonlar da bulunan girift bir parçadır. Tren yolcuları yâhut kahramanlar, bir ucu mâziye, bir ucu hâle ve daha ilerde istikbâle açılan bir zaman tüneline hızla geçmektedirler. Tünelin, arkalarında kalan mâzî girişi karanlıklar içinde hızla küçülürken, çıkış ağzı gittikçe büyümektedir. İşte, olayların kronolojik bir sıra tâkip ettiği klâsik hikâyelerde de böyle, tren hep aynı yoldan, aynı yöne gider. Bâzı hikâyelerde ise, tren makas değiştirip tünele girdiği ağızdan çıkabilir veyâ tünelin içinde ileri-geri manevralar yapabilir. Olayların kronolojik sırasını bozucu bu cins manevralar dikkatle yapıldıklarında, kargaşaya sebep olmadan, seyâhatin yeknesaklığını yok edebilirler. Batı'da bir 'fiction' tekniği olarak "geriye dönüş(background)"(3) bu maksatla kullanılır.

"Geriye dönüş"ü Türk Edebiyatı'nda eserlerine ilk tatbik eden yazar, Ahmed Midhat'tır:

"Bâzıları diyorlar ki, İstanbul'da roman yâni, imkân dâhilinde hikâye tasvir ve tahrîrine ben başlamışım, bu hüsn-i zanna teşekkür ederim, öyle işe mukaddemeden önce netîceyi gösterip de erbâb-ı mütâlâaya mukaddematı aratmak yolunu dahî (hem de bihakkin) ben açmış olayım"(4).

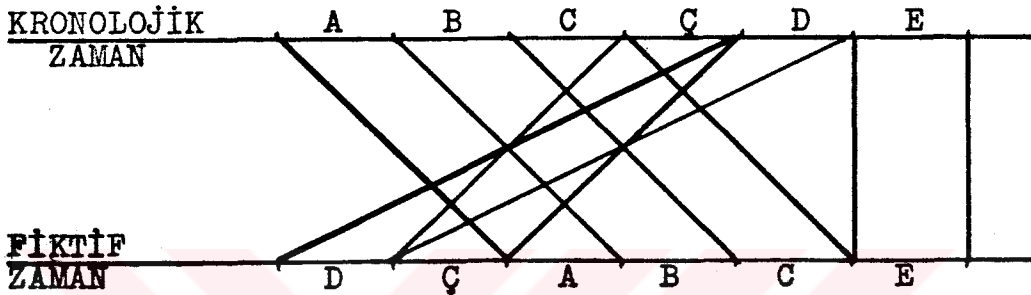
Sezâyî ise, Küçük Şeyler'deki iki hikâyesinde, "Kediler" ve "Düğün"de, "geriye dönüş" tekniğinden faydalanır. Küçük Şeyler neşredilene kadar, Ahmed Midhat dışında bu tekniği kullanan başka yazar olmadığı için, Sezâyî'yi ikinci isim olarak zikredebiliriz.

"Düğün" hikâyesinde "geriye dönüş"ten nasıl faydalanıl-

dığını bir şema ile göstermek mümkündür.

Olayların kronolojik seyri ile verilmesi hâlinde, hikâyenin vak'a tertîbindeki sıralanış şöyle olacaktır: Behcet'in kızı kandırması(A); evlilik hazırlıkları ve nikâh(B); Dilistân'ın hastalığı(C); düğün hazırlıkları ve evin hâli(Ç); iki hizmetçinin konuşmaları(D);- düğün ve ölüm(E).

Şemada her iki sıralamayı birbiri ile karşılaştırırsak, şöyle bir tablo ortaya çıkar(5):



Kronolojik sıralamaya uyulmayan hikâyelerin bâzı itirazlara hedef olduğu da gözardı edilemez:

"Öykü, olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır; kahvaltının arkasından öğle yemeğinin, pazartesisinin arkasından salının, ölümün arkasından çürümenin gelmesi gibi. Bu durumun salt öykü açısından bir tek değeri olabilir, o da dinleyenlerde sonra ne olacağını öğrenme isteği uyandırmaktır. Tersinden alırsak, bir tek kusuru olabilir; dinleyicilerde sonra ne olacağını öğrenme isteğini köreltmek"(6).

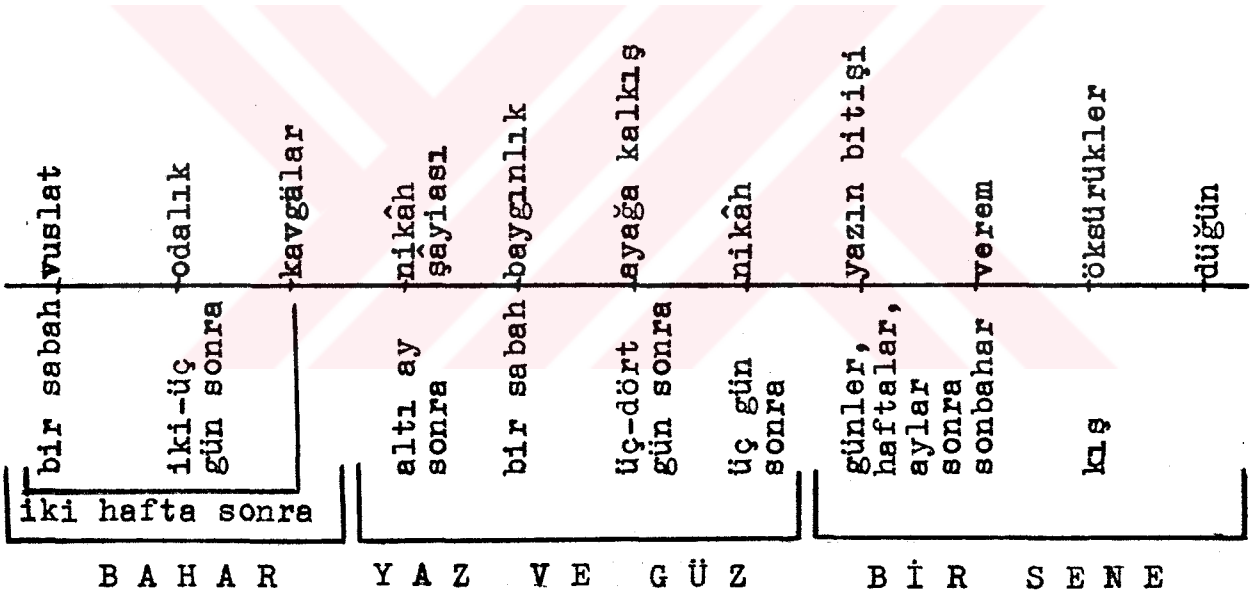
Bu iddiâyı haklı bulmak mümkün değildir. Gerçi "Düğün"deki ikinci bölümün, ilk bölümdeki konuşmalarda atılan düğümü açıklamak dışında bir fonksiyonu olmadığı için merak unsuru zayıflarsa da bu ilgi insan ilişkilerinden ferdin dünyâsına (kadere ve rûha dâir) doğru kayarak varlığını sürdürür.

Yukarıdaki şemada zaman paralellerini adlandırırken yapmamız gereken bir açıklamayı buraya alalım. "Kronolojik zaman" dediğimiz, kozmik, saate ve takvime bağlı zamandır ve kuralları

hiç bozulmaz.Yıl içinde yaz,kıştan önce gelmez yâhut günün biri 23 saat olmaz."Fiktif zaman" ise,olayların akışına ve psikolojik şartlara göre değişebilen zamandır.Bâzen bir saat, yıl gibi uzar;bâzen bir yıl,sâniyede geçer.

"Fabl-zamanı,öykünün kapladığı toplam süredir.Oysa 'anlatı zamanı','sujet'ye denk düşer: Okuma süresi ya da 'yaşanan süre'dir bu; elbette yılları birkaç tümceyle geçiveren ama bir danslı eğlenceye ya da çaylı toplantıya iki uzun bölüm ayıran romancının denetimindedir"(7).

"Düğün" hikâyesi için de aynı şeyler söylenebilir.Hikâye aslında,olayların son günü üzerine kurulmuştur.Etraflıca anlatılan tek gün odur.Hikâyedeki olayların kronolojisi bir şema hâlinde gösterilebilir:



Yukarıdaki tabloda gösterilmiş olayların hepsi 33 sahîfe içinde anlatılır.Bu sahîfe sayısının hemen hemen yarısı (15 sahîfe) ise,duğün gününe âittir.Diğer gün,ay ve hattâ seneler büyük bir sür'atle geçerler.Meselâ;nikâh ile duğün arası tam bir yıl olmasına rağmen,hikâyede sâdece 2,5 sahîfe içinde anlatılır.Bu nisbetsizlik,yazarın olaylar arasında seçmeler yapmasından doğmuştur.

Yeri gelmişken, Sezâyî'nin yaptığı bir zamanlama hatâsından da bahsedelim. Hikâyenin ikinci bölümünün ilk cümlesi "Ölüm yatağında yatan on sekiz yaşındaki bu genç kız bundan üç-dört sene evvel..."(s.59) diye başlar. Bu iktibastan da anlaşıldığı gibi, hikâyedeki ilk olaylar üç-dört sene öncesine âittir. Halbuki, şemada da görüleceği gibi, vak'anın tamâmı birbuçuk sene, yâni aşağı yukarı onsekiz ay içinde başlayıp bitmektedir. Bu yanlış zamanlama, yazarın gözünden kaçmış olmalı.

Tahkiyeli eserlerde mekân, sâdece olayların cereyân ettiği sahne yâhut zemin değil; aynı zamanda, figürlerin karakterlerini de belirleyen bir atmosferdir. Şehir, mahalle gibi geniş mekânlar, sosyolojik; cadde, sokak gibi nisbeten dar mekânlar, ekonomik ve sosyo-psikolojik; ev ve şahsî odalar ise, daraldıkça mahremleşen ölçülerde ferde âit psikolojik ipuçları ile şahısları ve hattâ olayları aydınlatırlar.

Ayrıca, belli bir şehrin bilinen bir semtindeki adresi belli bir evde geçen olayların inandırıcılığı daha fazladır.

" 'Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, çok uzaklarda bir kırallık varmış' ifâdesinin masalımsı tadına sâhip olmayan hikâyelerin gerçekliğine şahâdet etmeye daha gönüllüydür" (8).

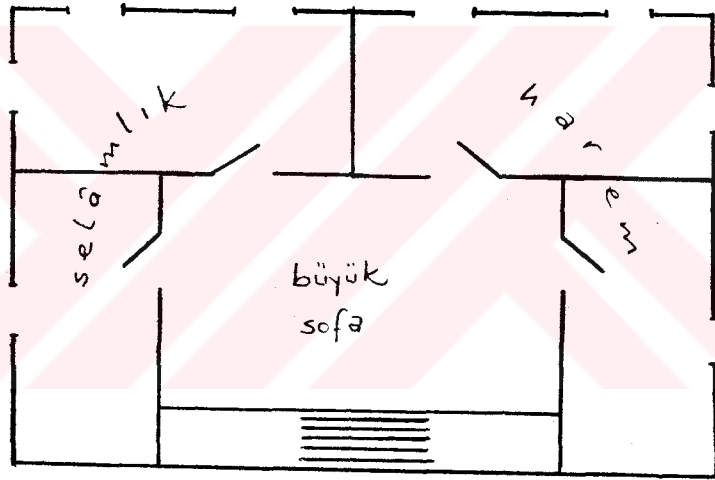
Sezâyî bu üstünlüğü sonuna kadar kullanır. Okuyucuya, çocuğun 'büyük adam'la karşılaştığı yeri yâhut paskalın evini, tiyatrosunu kolayca bulmak mümkünmüş gibi gelir. "Düğün" hikâyesinde de evin Sultanahmed Meydanı'nın arka taraflarında olduğunun ifâdesi (s.45), vak'anın hakîkaten yaşanmışlığına okuyucuyu inandıramasa bile, hikâyeye adaptasyonu kolaylaştırır.

Hikâyenin ilk bölümündeki diyaloglar, peşpeşe gelişleri ve aralarına karışan jestlerin, mimiklerin verilişleri ile bir tiyatro eserini hatırlatırlar. "Düğün"deki, akla tiyatroyu geti-

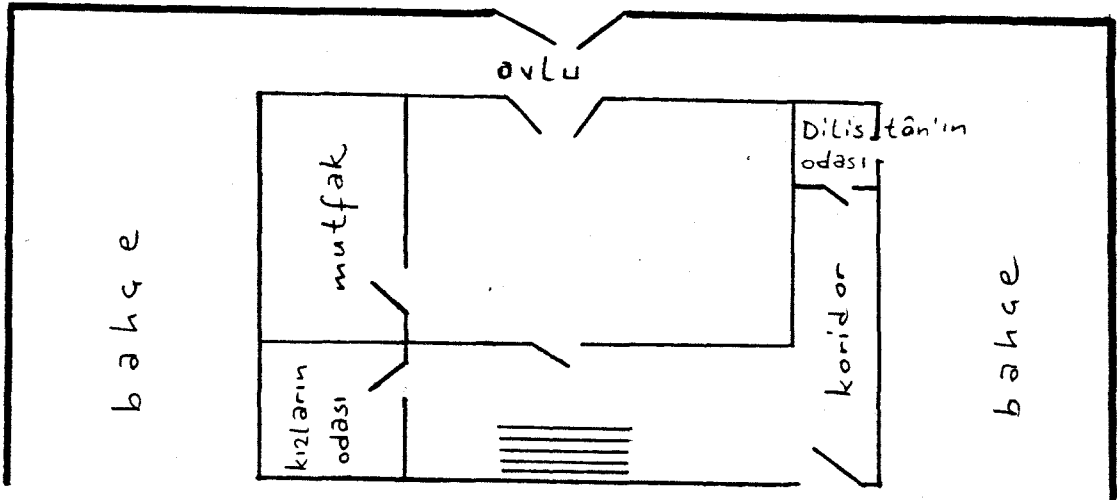
ren, bir başka özellik de olayların hepsinin Behcet Bey'in konağında cereyân etmesi ve evin dışından en ufak bir olay unsurunun bile bu 'küçük dünyâ'ya (9) girememesidir. Bu mekân tahdîdine birkaç sebep bulunabilirse de akla gelebileceklerin en önemlisi, mekân genişledikçe aksiyonun artıp, kişilerin küçüleceği endîşesidir. Sebep, tersinden düşünülduğünde, dar mekânın, derinlemesine verilebilen canlı kişiler demek olduğu görülür.

Konak, vak'aya tek mekân oluşunun getirdiği bir bârizliğe ve teferruata sâhiptir. Kelimelerle çekilen çizgileri o kadar bellidir ki, evin ana hatlarını aşağı yukarı gösterebilecek bir krokisini bile çizmek mümkündür.

ÜST
KAT



ALT
KAT



Görüldüğü gibi, üst kat konak sâhiplerinin ve alt kat da evde çalışanların odalarından müteşekkildir. Merdivenler ve büyük sofa ise, iki hayat biçimini birleştiren 'tampon bölge'dir. Dilistan çocukluğunda her ne kadar, üst katın insanı gibi bir muâmele görmüşse de bu muâmelenin değişmesi veyâ mevkiinin hatırlatılması ihtimâlinin farkındadır. Behcet'in odalığı olmak bu yüzden câziptir; çünkü, tamâmen ve kesin olarak üst katın insanı olma şansı, önündedir. Nitekim, efendisinin başka bir kadını nikâhlaması üzerine "bundan sonra bulunduğu mevkie göre hareket ederek vazîfesinden, hizmetinden başka birşey düşünmeyeceğine azm ü niyyet"(s.71) etmesi de önceki hevesinin mâhiyetini gösterir.

Konak, Sezâyî'nin hemen hemen bütün hikâyelerinde bir mekân oluşun çok ötesinde şeyleri ifâde eder. Sergüzeşt'teki iki ayrı konak tasviri buna delildir. Meselâ; Âsaf Paşa Konağı'nın muhteşem salonu, mensup olduğu medeniyet dâiresi dışındaki arayışlarını sürdüren, bir kültür keşmekeşine yuvarlanmış insanların sembolüdür. "Düğün"de ise, konağın arkasındaki gerçek, Tanzimat'tan sonra bozulmaya başlayan sosyal sınıflandırmaların tenkîdidir. "Düzgün sürmüş bir kocakarı gibi" kendini gizlemeğe çalışsa da bir cebhesi ile konak, çirkinlikleri artık saklanamayacak kadar bozulmuş bir düzenin temsilcisidir. Bu düzende üst kata çıkmanın faturası çok pahalıdır ve garantisi de yoktur.

Yazar, üst kat ile alt kat arasındaki farkı karanlık-ışık, kahkaha-hüzün gibi tezatlarla verirken, mekânın tamâmına sinmiş çirkin, ürkütücü, soğuk ve karanlık bir atmosferi hissettirir.

"Düğün'deki konak, düğün öncesi görünümüyle, Sezai'nin içinde yaşadığı uyuşkan dünyaya nasıl ilençle baktığını simgelemeye yetip artar; konağın ıssız duvarlarına -tıpkı Sergüzeşt'in kuzey yelleri gibi- yalnızca kış rüzgarlarının iniltileri çarpıp durur, kaplamalarında çatlaklar, buruşuklar,

duvarlarında eğrilmeler, çukurlar vardır; odaları hep terk edilmiş durmaktadır. Konakta kavşamamış hiçbir şey yoktur. Sonra, Dilistan'ın hasta döşegine birtakım karanlık, kuytu geçitlerde yol alarak ulaşabiliriz"(10).

Burada Sezâyî'nin başarısı, sahneyi çok iyi kullanmasındadır. Üst katta devâm eden düğünde gelinin, kayınvâlidelerin ve dâvetlilerin üzerinde ağır ağır dolaşan projektörün birden bire alt katta, küçük bir odada ölmekte olan kızı aydınlatması, ânî mekân değişikliğinin muhtevâyâya çarpıcılık katmasını sağlar. Ayrıca, mekânın, Dilistân'ın ruh halleri ve kaderi ile birlikte (11) değişmesi de yazarın başarılı yönlerindedir. Genç kızın dinamizmi, merdivenleri ikişer ikişer atlayarak inişi ve odalara girip girip çıkışı ile; neş'esi, bahçede koşuşturması ile; ciğesinin "eksik"(s.76)liği, "evin bir köşesinde e k s i k l i ğ i cihetiyle hâlî"(s.77) olan oda ile; ölümü, odanın karanlığı ile verilir.

Hikâyenin merkez figürü, genç ve güzel Çerkes halayık Dilistan Kalfa'dır. Yazar, bize önce konuşmalar arasında kızın varlığını duyurur; arkasından da ölüm döşegindeki hâlini tas-

vir eder: "(...) yatağın üzerine perîşân sûrette dökülmüş sarı saçların reng-i adem olan donukluğu, hayâtı birkaç saniye reh-güzârından te'hîr edecek kadar müdhiş, müessir ve çehre-i nev-civânî görünüyordu. Bir başka âleme mün'atıf olmuş gibi mâiliği üst göz kapaklarının içinde kaybolarak, yalnız beyazları görünen gözleri, âfâk-ı dūr-â-dūrda gurub eden iki necm-i tev'em gibi hüzünler, sevdâlar içinde sönüyordu. Yanaklarının renginde olan dudaklarının aralığından dişleri, şakaklarındaki ve boynundaki gayet ince derisinden mâî damarları seçiliyordu"(s.57-58).

Tasvirlerde portrenin çizilişindeki teferruatın arasından Dilistân'ın hastaliksız hâlini aşağı yukarı tahmin etmek mümkündür; ama, bu tahminlerin sonucu, çarpıcı olmaz. Çarpıcılık, bir sonraki sahîfede, genç kızın birkaç sene önceki hâli verilirken ortaya çıkar:

"Ölüm yatağında yatan onsekiz yaşındaki kız bundan üç-dört sene evvel sırma saçları, penbe teni, mâî gözleriyle bahar gibi tâze, kuşlar gibi şen idi.(...)Sıhhatte olan çocukların o sinine mahsus olarak(...).Gül rengindeki dudaklarını hemen dâimî sûrette tenvîr ederek..."(s.59).

Çarpıcılığı oluşturan,ilk iktibastaki bütün tasvirlerin,birkaç sene öncesi ile karşılaştırılmasıdır:

sırma saç x sarı saçların renksiz donukluğu

pembe ten x alttan alta damarları görünen solgun ten

gül dudaklar x yanakları rengindeki dudaklar

mâvi gözler x yalnız akları görünen,gittikçe sönen gözler

tâzelik x ömrü her an sona erebilirmiş gibi görünen bir gençlik

neş'e x hüzn

sıhhat x ölüm

Bu korkunç tezat,hem Dilistan'daki hızlı değişmeyi,hem de okuyucunun sür'atle yer alması gereken safı belirler.

Genç kızın bütün eylem ve pasifliklerinin ardında,rûhunun üç yönlü açlığı yatar: Muhabbet,himâyet ve hürriyet açlığı. Onların da arkasında,asıl hikâyenin yükünü taşıyan "hayâlât-ı şebâbet"(s.62,64,70) tamlamasıdır.Behcet'e bu sebepten kolayca teslim olur.Efendisi,"Rahat dur! Seviyorum seni"(s.61) diyerek kızın sevgisizliğine; sesiyle,"muhtâc olduğu bir şefkat ve himâyeti" verebileceğine ve "kuvvet-i muhakkirâneyi ve bir şiddet-i âmirâneyi muhtevî" tavrıyla esâretine hitâbeder.

Bu ilk berâberlik,Dilistân'ın Behcet'e duyduğu alâkadan doğmamıştır.Genç kız,beyinin "şiddet ve hakaretiyle şehvet" olduğu açıkça belli duygularını muhabbet zannettiği için,kendi sevgi açlığını O'nunla bastırmağa çalışmıştır.Yine ilk berâberlik sonrasında kızın düşündüklerinden,Behcet'in odalığı olmayı

"emin bir istikbâl"ın başlangıcı kabûl ettiğinin anlaşılması -ki, bu endîşenin arkasında, geleceği irâdesi dâhilinde olmayan bir esîrenin korkuları yatar- O'nun kolay teslîmiyetinin bir diğerk sebebidir.

Dünyâya kapıları kapalı bir haremde büyüdüğü için "hayât-ı hakîkînin hiçbir hâline vâkıf" olmayan Dilistan, önceleri, geleceğe âit küçük plânları için Behcet'i kullanmak düşüncesindedir. Beyi kendisi ile olduğuna göre, O'nu sevmektedir. Öyleyse bu sevgiden niçin faydalanmasın ve bu yolla halayıklıktan odalığa ve oradan da hanımlığa yükselmesin? Bu mâsumca içten pazarlıklar, kızın da Behcet'i sevmeye başlaması ile önemini kaybeder. Dilistan'da sevginin doğuşu garip ve yazarı bile şaşır-tacak ölçüde kadın psikolojisine âittir:

"Ah kadınlar! Anlaşılmaz bir muammâ. Bâzen vahşet ve şiddeti zaif nüvâzişlere, âciz lûtuflara tercih ederler" (s. 64).

Bu tercihi Dilistan da yapar. Behcet kendisine kötü davrandıkça, güzelliğine olan emniyeti, gençliğinin verdiği gurur ve kadınlık haysiyeti (s. 63) kırılır.

"Bir uçurumun içine düşerken, etrâfında tesâdüf eden eşhâsı, eşyâyı kucaklayanlar gibi" hayat karşısında hiçbir sığınacak yeri ve hiçbir yardım edeni olmayan Dilistan da insanlık ve kadınlık haysiyetini alçalttıkça alçaltan Behcet Bey'i sevmeğe başlar. Genç kızın emellerini olduğu gibi dertlerini de halleden "hayâlât-ı şebâbet", Behcet'in kabalığına, korkunçluğuna kıza olan sevgisi adına pay çıkarıcı bir sebep bulur:

"Kıskançlık!... En sâkin mizacları bile tehyîc eden o dâhiye-i muhabbet! Belki kendisinin hırpalanmasına, ezilmesine sebep bu idi. Bak kemâl-i muhabbetle dışisinin yanında duran arslan vahşî, güzel, yırtıcı, ulvî değil midir?" (s. 64).

Bu çeşit tesellîlerle geçen altı ay sonunda konağı saran

nikâh şâyiası, Dilistân'a sevildiği fikrini kuvvetlendiren bir delil gibi görünür:

"Behcet Bey'i bu kadar hadîd, bu kadar mukahhar eden kendi ilhâm ettiği sevdânın kuvvet ve şiddeti olduğu şimdi sâbit olmadı mı?" (s.65).

Ezici ve küçük düşürücü başlayan bu muhabbet, sonunda evlilikle noktalanacaktır. Genç kız, bu sonucu, sabrının ve sevdâsının bir galibiyeti olarak kabûllenir ve nikâh için kendini hazırlamağa başlar; fakat, bir sabah, diğer halayıkların konuşmalarından Behcet'in başkası ile evleneceğini öğrenerek isteri krizleri geçirir. Yakın zaman önce istikbâle dâir "hayâlât-ı şebâbet" kurduğu odasında bu sefer "âlâm u ıztırâb" içinde birkaç gündür yatmakta olan Dilistan, nikâh haberi kadar, Behcet'in kendini yoklamaya gelmemesine de üzülür.

Ayağa kalkabildiğinde, kızın artık gençlik hayâlleri yok olmuş; bir rûyâdan uyanıyor gibi gerçeklere dönmüştür.

"Bütün ümidler, arzular, sevdâlar, şiddetler, Behcet Bey, hepsi vücûdu olmayan birer hayâl"dir. Artık

önünde realite ve bu realite içinde kendi mevki vardır:

"Bundan sonra bulunduğu mevkie göre hareket ederek vazifesinden, hizmetinden başka bir şey düşünmeyeceğine azm ü niyyet etti" (s.71).

Belki de ümitleri ve hayâlleri için kendini cezâlandırarak maksadıyla nikâhın bütün yükünü omuzlarına almaya çalışır.

Dilistan bayıldığında getirilen hekimin "isterizm" teşhîsi, kızın bütün hareketleri ile doğrulanır. Bu psiko-nevrozun

"muğfil-i ezhân, müşevvik-ı evhâm, muhterî-i ahvâl, muhavvil-i her-hâl, muharrib-i kuvvet" özellikleri,

kızın zâten yeni gelişmekte olan kişiliğini iyice sarsar.

Dilistân'ın nörotik davranışları isterinin de ötesine uzanmağa başlar.

"Bâzen yanlış bir fikir, şiddetli bir arzû, sebepsiz bir korku, hiddetli bir söz, sertçe esen bir rûzgâr, bayılmasına sebep" olur ki, bu belirtiler

"histero-travmatizm" in işâretleridir(12). Nikâh hazırlıkları arasında sağa sola koşuşturan Dilistan Kalfa'da başka nöropsi-şik davranışlar da görülür; "teşrîh-i tebessüm"le elbise dikerken, acelesinden, biçtiği kumaşı parçalar, kahve götürürken fincanları düşürüp kırar, bir köşeye oturup kahkahalarla ağlar. Nikâha değil; ama, Behcet Bey'e karşı bir "hâl-i lâkaydâne" peydâ eden Dilistân'ın bu tavrı, nikâhta okunan şarkıya kadar sürer.

"Yandın ey biçâre dil, yandın melâmet nârına"

mısrâının kendi mâcerâsına olan uygunluğu, kızın kayıtsızlık zırhını deler ve O'nu ağlatır. Bu ağlayışın, kaderine mi, ümitlerine mi yoksa sevdâsına mı olduğu belli değilse de Behcet Bey'e olmadığı kuvvetle muhtemeldir; çünkü, aylardır görmediği Behcet'e sâdece iki defâ rastlayan Dilistân, O'nu ilk seferinde "bir gölge, bir hayâl-i zulmânî"; ikincisinde ise, kimliğini bilmediği bir "siyah adam" olarak görür. Dilistân'ın Behcet'i tavsîfine dâir sorulacak "niye 'zulmânî' ve 'siyah'?" suâlinin cevâbı, bizi sevgisinin bittiği gerçeğine götürebilir(13).

Nikâh sonrasında, kız yeniden kayıtsız tavrını takınır ve yine sebepsiz yere gülmeye devâm ederse de, neş'enin başını döndürdüğünden ve gülmenin göğsünü ağrıttığından şikâyetçidir. Bu şikâyetlerinde bir gerçek payı bulunsa bile, ârazların sâdece mutluluk emâresi olan neş'e ve gülmeye has kalışı, kızın mutlu olmaktan korkmaya veyâ ona tepki göstermeye dayalı bir psikolojik isyan içinde olduğunu da hissettirmektedir. Göğüs ağrılarının ardındaki tıbbî sebep ise, veremdir. Yazar, her ne kadar veremi Çerkes kavmine musallat olmuş bir maraz olarak gösterirse de hastalığın özellikle Dilsitân'da ortaya çıkması ve diğer Çerkes halayıklarda görülmemesi, verem ile hassâsiyet arasında bir bağ olduğunu düşündürüyor.

Behcet Bey, hikâyenin ikinci önemli kişisidir. Bu genç adam, uzun boyu, geniş omuzları, yirmibeş yaşına göre gür ve uçları maşa ile yukarıya kaldırılmış siyah bıyıkları ile kadınlar da "tahrîk-i tahsin" uyandıracak ve "nazar-ı takdîri" cezbedecek kadar yakışıklıdır. Konağının dış görünüşünden de anlaşılacağı gibi, mâlî durumu iyi değildir ve kendini kurtarmak için zengin bir kadınla evlenmek zorunda kalmıştır. Behcet'in sevgiye dayanmayan bir evliliğe râzı oluşu, O'nun hem "muhâsebe-i menfâati ile biraz ziyâdece meşguliyetini", hem de evlilik müessesesini yeterince ciddiye almadığını gösterir. Evliliğe karşı olan lâubâlî tutumu, Behcet'in kadınlara yaklaşım biçiminden kaynaklanır. Genç adam, "kadınlar hakkında tahkîr ile memzûc kin ve garaz besleyen kalbinin mânâ-yı hıyânetini ifâde eden gözleriyle etrâfında mestûr bulunan nisvânı pâmâl-i nazar-ı istihkar" (s.49) eder. Dilsitân'a yaklaşışında da adamın tavrı kaba ve alçaltıcıdır. Güzel halayığa sevgisini söylerken bile, haşin ve âmirâne bir tavrı vardır. Zâten, sevgi itirâfı ile uyuşmayan "kuvvet-i muhakkirâne" ve "şiddet-i âmirâne"si, adamın hissettiklerinin aslında muhabbet değil; şehvet olduğunu anlatmaktadır. Nitekim, Dilsitân ile olan münâsebetlerinin daha ikinci haftasında Behcet'in tahkir ve şiddete başlaması da sevmekten bahsederken samîmî olmadığını gösterir. Bu konuda yazar, O'nun hakkında hükmünü vermiştir:

"İtimâd ediniz bana, bu tabîatlerde, her türlü teesürât hattâ muhabbet bile bir kin ve adâvettir" (s.49).

Güç ve para karşısında eğilen Behcet, "âcizlere karşı sedîd ve müdhiş"tir. Dışarıda miskinçe, alçalarak, yalvararak ulaşmağa çalıştığı bir isteğinin yerine getirilmemesinden doğan üzüntüsünü evdeki sandalyeleri sağa sola fırlatıp kırarak

hafifletir.

Hikâyede pek açık olmamakla berâber, nikâh hazırlıkları sırasında, yastık yüzünü yanlış teyellediği için eline iğne batırılan halayığa bu cezâ "efendisi" tarafından verilir; Dilsitân, kulağı çekilerek cezâlandırılır. Bu örneklere de bakılarak, Behcet'in vücutlara ve ruhlara eziyetten sadistçe bir zevk aldığı düşünülebilir.

Diğer taraftan, genç adam, kendi menfâatine âit konularda çok dikkatli ve temkinlidir. Kızın, nikâh haberini öğrenmesinden sonra onu görmemeğe ve O'na görünmemeğe gayret eder. Buna sebep, bir odalığı bulunmasının "kıl ü kale sebep" olacağı endişesidir -ki, bu düşüncesinde haklı olduğu, düğündeki dedikodulardan (s. 54) anlaşılmaktadır-. Yine aynı endişe ile Dilsitân'ı satmayı bile plânlayan Behcet, hem böylece düğün masraflarını da karşılayabilmek düşüncesindedir; fakat, kızın verem oluşu herşeyi altüst eder (14). Behcet, Dilsitân'ın verem oluşundan en küçük bir vicdan azâbı duymadığı gibi, geceleri öksürük sesinden rahatsız olduğu için, O'nu kuytuda, rutûbetli, eski bir odaya naklederek hastalığının hızla ilerlemesine sebep olacak kadar da gaddardır.

Sitâre Hanım, zengin bir âilenin kızıdır. Esmerliği, uzun boyu, parlak siyah gözleri ve tatlı gülüşü ile güzel olabilecek biri iken, Sitâre'yi kimse tamâmen güzel bulmaz. Hikâyenin başında konuşan düğün soygunları O'nu renksiz, düşük kaşlı ve "meydan süpürgesi" gibi uzun bulurlar. Dâvetlilerden iki hanım ise, Sitâre'yi esmerliği ve belini inceltmeğe çalışması sebebiyle eleştirirler. Behcet'in Sitâre ile evleneceğini Dilsitân'a söyleyen Tatar halayık, biraz da öç alırmış gibi bir ifâde ile gelinin çok güzel olduğunu ballandırarak anlatırken, dâvetlilerden biri de acıdığı için gelini güzel bulur.

Kadınların genç kızı çirkin bulmalarının birkaç sebebi vardır: a.Sitâre,çok yakışıklı bir genç olan Behcet'le evlenerek kıskançlıkları üstüne toplamıştır;

b.Behcet'le,O'nu kendine âşık ederek değil;parasının gücüne râm ederek evlenmiştir;

c.Beyi için hastalanıp yataklara düşmüş bir odalığın yerini almağa gelmektedir.

Sitâre Hanım ise,aynı anda birkaç duyguyu birden yaşamaktadır: Bir yandan,şâhâne gelinliğinin ve dâvetlilerin alkışlarının verdiği "hiss-i gurur"; bir yandan,gençlik ve güzelliğin dayanağı saydığı bir kocaya sâhipliğinden gelen "hiss-i bahtiyârî" ve diğer taraftan da,güzelliklerine emniyetleri olmayan,çehrelerindeki kusurların farkında bulunan kadınlara has bir "ıztırâb-ı asabî".

Gelini asıl yıpratın,güzel olmadığını bilmesi değil;"yüzlerce gözün tedkîkat-ı mütecessisâne ve muâyene-i muâhezekârânesi" altında oturmak zorunda kalışıdır.Ayağından başına kadar,yüzünün en ince çizgilerini teker teker inceleyen bu bakışlardaki "nevâkıs-cûluk,taharrî-i kusur,hased" dolu ifâde,Sitâre'ye şiddetli bir ıztırap kaynağıdır(15).

Koltuk merâsiminde,projektörün bütün salonu dolaşan ışığı,Behcet ile Sitâre'nin annelerini de bir anlığına aydınlatır.İkisi de kısa saçlarını,elmaslı iğnelerle çevrili hotozlarla toplamış,kulaklarına uzun "felemenk küpeler" takmışlardır.Biri,erkek evlât sâhibi olan annelere has bir gurur;diğeri,şefkat ve yufkalık içindedir.Biri,oğlunun kuvvet ve galibiyeti sâyesinde cemiyete katılmasını;diğeri,kızının gerçek hayâta attığı bu ilk adımında rehberi olan kocasını mutlu ve mâsumca tâkibini zevkle seyrederekler.Öyle "hissiyât-ı mühimme" içinde-

dirler ki,"fevkalâde meserretlerden hâsıl olma bir hayret" içinde ağızları biraz açılmış,"ömr-i güzeştelerini" seyretmeleri,o kalabalık içinde bile dâvetlilerin dikkatini çekmektedir.

Mahallenin bekçisi Kürd Haso (16) da küçük;ama,önemli bir figürdür.Haso,düğüne kendince hazırlanmış,bayramlıklarını giyerek konağın kapısı önüne oturmuştur.Her zaman kapıyı kırarak gibi vurmasına ve merdivenleri yıkacak gibi çıkmasına rağmen,düğün günü bekçi "kemâl-i hürmet ve nezâketle" davranmakta; "hilâf-ı itiyâdı olarak" gelip geçenlere gülümsemektedir.Haso'nun alışılmamış tavrı,ancak düğün alayının gelmesine kadar sürer;alay görünür görünmez,kocaman ayaklarıyla birkaç sokak köpeğini de ezerek gürültüyle hareme koşup,mahallenin iftihar konusu olan gür sesiyle "tebşîr-i kudûm" eder(17).

Soygunlar ve dâvetliler arasındaki diyaloglar ise,sâhiplerini tanıtmaktan uzaktır.Bu konuşmalar sâdece -gevezelikten ve dedikodudan zevk alan,gelini eleştirirken kendi arkadaşını da övmeyi ihmâl etmeyerek,iltifâtına mukabele bekleyen-kadınların tabîatını hissettirirler.

Küçük Şeyler'deki diğer hikâyelerde diyaloglara rastlamak çok zordur.Var olanlar ise,küçük,zorâkî ve vurucu sonu içinde taşımaktan başka önemi olmayan cümleciklerdir.Bu bakımdan "Düğün",Sezâyî'nin diyaloga bu kadar ehemmiyet verdiği ilk hikâyesidir.

İki kişinin konuşması,bir bakıma,mücerred iki ferdin, içinde buldukları psikolojik çevreden bir anlığına sıyrılıp sosyalleşmesi,müşahhaslaşmasıdır.Yazar,bu fertlerin içinden geçen sosyallikleri,diyalogların ışığı altında inceler ve olayı bütün hızıyla okuyucuya ulaştırmaya çalışır."Düğün"de verilen

küçük diyaloglardan ikisi (1.ve 3.sü), olayı vermeye yetmese bile, olayın üstüne kurulduğu trajik temeli belirler.

Tolstoy, belli bir kişinin uyandırdığı intibâî, değişik kişilerde uyandırdığı intibâlara paylaştırma yoluna gider. O'nun eserlerinde kahraman, diğer şahısların kendinden parça parça edindikleri görüşlerin biraraya getirilmesi ile tanıtılır. Sezâyî de "Düğün"de olayı kurarken ve Dilsitân'ı tanıtırken, soygunların ve dâvetlilerin -hükümleri, eleştirileri, değerlendirmeleri yoluyla- O'nun hakkında belirttikleri intibâlarını biraraya getirir. Böylece okuyucu, şahsî ve subjektif değerlendirmelerin bütününde objektif bir değerlendirme bulur(18).

Hikâyedeki diyaloglar, olayların verililişini hazırlayan bir prolog olarak kullanılmıştır.

"Portre nazari olarak fizikî ve ruhî portre olarak ikiye ayrılırsa da uygulamada genellikle birbirinin içine girmiş vaziyettedir; hattâ çevre tasviri ve tahkiye ile karışmış, harman olmuş vaziyettedir"(19).

Bâzen -Sitâre'de olduğu gibi- ferdin fizikî görünüşü psikolojisini etkilerken, bâzen de -Behcet'te olduğu gibi- sûret sûreti açıklamaktan âciz kalır. Bâzen -Dilsitan gibi- çevre ferdin kaderini tâyin eder, bâzen de -Sitâre gibi- fert çevrenin kaderini... Bu sebeple, çevre ve kişi tasvirleri ile ruh tahlillerini birbirinden ayrı düşünmek oldukça zordur.

"Düğün"deki kişilerin dış ve iç görünüşleri, hem eski, hem de yeni özellikler taşır. Dilsitan, masallardan ve halk hikâyelerinden kalma bir geleneğin devâmı olarak, ruh ve beden güzelliklerini kendinde toplamıştır. Diğer taraftan, mensûbu olduğu 'esîrelik' müessesesi tarafından belirlenmiş bir şahsiyeti ve kaderi vardır. Bir halayık olarak pasif, çâresiz, ezik ve emre âmâde bir şahsiyete sâhip bulunmak, esirliğinin tâyin ettiği

kaderi ve hayâtı yaşamak zorundadır. Bu özellikleri ile Dilsitan, klişeleşmiş(20) bir tiptir.

Behcet Bey, daha önce paskalda da görülen bir özellik ile yenidir. Nasıl ki, paskal, çirkin bir bedende güzellikler beslemeyi başarır, Behcet de yakışıklı görünüşü ile rûhunun çirkinliklerini gizlemeyi öyle becerir. Gerçi daha önceleri Nâmık Kemâl'in Mahpeyker (İntibah)'i ve Dilrübâ (Âkif Bey)'sı da içinin çirkinliği yüzüne aksetmemiş kahramanlar olarak görünürler; ama, bu tezadın şahsiyetlerine tam olarak oturtulabildiği söylenemez. Behcet ise, rûhunu sâdece sözleri ile değil; tavrı ve etrâfındakilerin fikirleri ile de mükemmelen gösterir; hattâ biraz da aşırı olarak. Meselâ; yastık yüzünü yanlış teyellediği için küçük halayığın eline iğne batırmak, Behcet'in davranışlarının sınırlarını zorlamak olur.

Sitâre Hanım'ın hissettikleri yüzüne de akseder; ama, O'nun hakkındaki bilgimiz, daha çok, konuşulanlara dayalıdır. Bu diyalogların ilginç tarafı, O'nu 'güzel' veyâ 'çirkin' buluştaki hükümlerin subjektifliğidir. Dâvetli kadınlar da, soygunlar da Sitâre'nin fizikî görünüşünü değerlendirirken, empresyonistler gibi davranırlar. Genellikle hizmetçi ve halayıklardan seçilen soygunlar, Dilsitan'ın arkadaşları oldukları için gelini çirkin bulurlar. Dâvetlilerden biri gelinliğini, bir başkası dâmâdı beğendiğinden Sitâre'yi güzel saymaz. Daha dikkat çekicisi de kadınlardan birinin, acıdığı için gelini korumağa çalışmasıdır. Sitâre tam olarak güzel veyâ çirkin olsa bu mütenâkız ifâdeler de olmayacaktır; ama, gelinde güzellik ile çirkinlik içiçedir: Boyu uzun, fakat omuzları dar ve yukarı kalkık; cildi esmer, fakat güldüğünde ağzı ve dişleri güzel; kaşları düşük, fakat birbirine yakınca olmasına rağmen, gözleri parlak siyah; gelin-

liği çok güzel,fakat kızın beli ince değil.

Bu ikilikler,yazar için bir kusur teşkil etmez; aksine, figürlerinin inandırıcılığını artırdığı için,bir üstünlüktür.

Kürd Haso ise,"İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır"ın yaşlı Bektâşî'si ile birlikte,hikâyemize yeni yeni giren mahallî tiplerin ilk örneklerindendir.

"Düğün"deki tasvirlerin büyük bir kısmı sembolik değerler taşır.Konak,daha önce de belirtildiği gibi,sâdece mücessem bir binâ değil; aynı zamanda,sosyal yapılaşmanın da küçük bir modelidir(21).

Dilsitan,sevgisi ile gurûru arasında bir tercih yapmak zorunda kalır; ama,verdiği mücâdele,rûhunu ve ciğerlerini yıpratır.Bu sırada Behcet Bey'i iki defâ uzaktan görür.O'nu ilk görüşünde "hayâl-i zulmânî",ikinci defâsında "siyah adam" olarak vasıflandırması da sembolik bir mânâ taşır.'Zulmânî' ve 'siyah' kelimeleri,Behcet'in içindeki çirkinliği,rûhunun karanlık yönünü anlatmak için bir sembol olarak kullanılırlar.

Hikâyede sık sık kuşların Dilsitân'ın yerine geçtikleri görülür.Birkaç sene önce kız,"kuşlar gibi şen"dir; "kırlangıçlar gibi hevâ-yı heves-i mâsûmânesine tâbi olarak" hafif ve sür'atli adımlarla evin her köşesine "girer,çıkır,yürür,koşar" (s.59).Arka arkaya sıralanan bu fiiller,kırlangıç ile Dilsitân'ın tabîatlarını birleştirir.Kuşlar "ekalîm-i mu'tedile"ye göçe başladığında genç kız da öksürmeye başlar(22).Bu eşitliğe hikâyenin başından beri bir üçüncüsü karışmaktadır ki,o da 'mevsim'. Önceleri "bahar gibi tâze" olan Dilsitan,mevsimlerle aynı hayâtı yaşar.'Yaz' denen "mevsim-i hayât"ın son nefesi bir inilti hâlinde çıkarken,kızın da öksürükleri belirir.Sonbahârın etkili ve nüfûz eden ruzgârları eserken Dilsitan,"kendini bu hâle koyan

sonbahâra" benzediğini düşünmektedir. Kış ise, hem tabîat için, hem de veremli kız için ölüm uykusu olur(23).

Semboller, hikâyenin derinliğini artıran, eser hakkında, ilk bakışta göze çarpmayacak ipuçları veren bir üst sistemdir. Bu özelliği taşıyan sembolik tasvir unsurlarının "Düğün"de yer alabilmesi, yazarın devrinden ileri bir hikâyeciliği yaşadığının delîlidir.

Cevr-i Felek Kalfa'nın, düğün gecesi Dilsitân'ın odasına giderken ay ışığı altındaki görünüşü ise, Sezâyî'nin pitoresk tasvir merâkının güzel bir örneğidir.

"Düğün"deki kıyâfet tasvirleri ise, okuyana şaşkınlık verecek kadar büyük bir dikkat ve itinâ ile yapılmıştır. Düğün soygunları, boyunlarının yarısını kapadıkları beyaz boyun bağları, küçük hotozlarına taktıkları mor sümbülleri, uzun mâvi hırkaları ve pembe entârileri ile tanıtılırlar. Sitâre'nin muhteşem gelinliği ise, uzun uzun övülür: Mor atlastan, uzun etekli elbisenin korsajından eteklerine kadar bütün kumaş "maşrıktan garba akseden ziyâ-yı nev-zuhûr-ı nehârîyi" andırır güzellikte sırmalarla işlidir; duvağı ise, kırmızı tülüdür. Yazar, gelinlikten bahsederken, Türklerin güzel sanat örneklerinden blan bu çift etekli kumaşın "alafrangaya mezc ü izdivâcıyle" ortaya çıkan elbiseyi çok beğenir(24). Burada "mezc ü izdivâc" edilen sâdece Türk an'aneleri ile Batı modası değil; yeni bir terkip oluşturması için, alttan alta, birbirine karıştırılan iki ayrı medeniyet dâiresidir. Nitekim, aynı gece, "âdâtımızın devr-i inkılâbında" bulunduğu için, düğün geleneğindeki değişikliklerin oluşturduğu karışıklık da bu "mezc ü izdivâc"ın modaya has olmadığını gösterir.

17. asırdan beri, gittikçe büyüyen dalgalar hâlinde bize

te'sir eden Batı medeniyetinden asrî yenilikleri, teknolojik icatları alırken, kültüründen de müteessir olmamanın yolu yoktur; bir yolu varsa bile, Osmanlı münevverleri görmek, bilmek, uygulamak niyetinde değillerdir. Hele Kırım Harbi'nde Fransız ve İngilizlerin Türk ordusu ile aynı safta yer alışları, İstanbul'da alafrangalığın yerleşmesi için vesîle olur. Bütün köksüzlüğüne, sathîliğine ve yapmacığına rağmen, alafraanga âdetler garplılışmanın bir merhalesi veyâ îcâbı gibi kabul görürler. 'Münevverlik' iddiâsındaki kişiler de bile, bu yollu değişiklikler sîrette değil, sûrettedir. Ev ve âile hayâtındaki farklılaşma ise, temelde değil, atmosferde görülür.

"Evlerde masa ve koltuk-kanape kullanıldı. Fakat bağdaş kurularak oturmaya elverişli minderler de muhâfaza edildi. Kezâ sini ve sofraya da muhâfaza edildi, fakat çatal, kaşık ve bıçak sofraya kabul edildi. Redingot, kıyâfetler arasında yer aldı; ancak redingot altında entari de muhâfaza edildi" (25).

Bu tenâkuzların Sezâyî'ye ne derece aksettiği mübhem.

Sergüzeşt'te Âsaf Paşa Konağı'nın tasvîrine âit cümleler, ilk bakışta görülebilecek tenâkuzlardan ârîdir:

"Bahçeye nâzır cihetin alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş tesâvir-i esâtirden bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde beyaz bir ayı postekisi, ortada Ondördüncü Louis zamanına mahşus olan âsar-ı sînâiyye ve zarifeden bir masa, etrâfında ayakları ve arkaları yaldızlı iskemleler, yine o devr-i sînâat-perverin mahsûl-i bediâsından ufak bir yazihâne küçük muhâverelere, mahrem mükâlemelere müsâid birbirine mukabil konularak yek-dîgerine rabtedilmiş koltuklara benzeyen kanapeler, kanapelerin arkasında, odanın köşelerinde, eski mâdenlere taklîden yapılmış saksılar içinde Afrika ve Hind kuvve-i nâmiyyesinin galeyân ü feyzini gösterir, uçları tavana dokunacak kadar büyük çiçeklerle, salonun zemîni Anadolü sanâyi-i nefîsesinden olan kalîçelerle mefrûş olmakla beraber üzerinde en nâdir hayvanâtın postekileri, yaldızlı koyu kırmızı kâğıdli duvarlarında Fâtih'in İstanbul'a duhûl-i muzafferânesini kemâl-i

mehâbet ve azâmetiyle arzeder bir mükemmel levha, diğer tarafında Saint Héléne'in sisler, dumanlar içinde kalmış kayalarının üzerinde şahane bakışlı bir kartal gibi nazar-ı istilâkârânesini Avrupa cihetindeki ufuklara dikmiş düşünen Birinci napoléon'un tasvir-i mehîbi...

Bu yolda döşenmiş salondaki ocağın sağ tarafındaki köşesinde büyük bir piyano, geceleri on dokuz yaşındaki kızının -serây-ı serâir-i muhabbetin ebvâb-ı müzehhebini uyandıracak bir hevâ-yı sevdâ-fezâ ile neş'e-nisâr-ı tarâb olurdu.

Akşam tââmından sonra salona girdikleri zaman efrâd-ı âile lâmbaların renkli karpuzlarından akseden gayet açık mâî bir ziyânın altında toplanarak gazetelerini, kitaplarını okurlar. Sonra peder-i âile olan Âsaf Paşa haremîyle bâzen kâğıd oynar, yukarıda dediğimiz gibi kerîmesi piyano çalar, Çelâl Bey bir ihtiyar Fransız mürebbiyesiyle berâber resimli gazeteleri karıştırır, bir taraftan da piyanoyu dinlerdi" (Sergüzeşt, s.46-47).

Bu atmosfere kişilerin uyumu mükemmel görünüyorsa da, eserin bütünü adına, tenâkuzlar vardır. Meselâ; kocası ile iskambil oynayan Zehrâ Hanım'ın, oğlunun mesleği, evliliği gibi konularda Avrupâîleşemediği, dolayısıyla alafrangalığının satıhta kaldığı gözlenir. Âsaf Paşa'nın, yaşmaklarına, ferâcelerine, giyinişlerine halktan kadınların isyân ettiği yeğenleri, cemiyet adına bir tutarsızlığa işârettir. Yazarın olaya karışıp bu yeğenleri müdâfaa kabîlinden lâflar ettiği sahîfede, aynı alafrangalığın karşı cinsteki örneklerini kötölemesi de bir tenâkuzdur. Bu çelişkilerin bir kısmı ise, hızlı değişmenin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Dilber'i konağa satan esirci, O'nun ud çalmadaki mahâretini ve okur-yazarlığını över. Oysa, konakta artık udun yerini piyano almıştır. Okur-yazarlık ise, o kadar tabiîdir ki, bir meziyet olmaktan çıkıp, yerini Fransızcaya terketmek zorunda kalmıştır. Bir kızda aranan özelliklerin mâhiyetinin değişmesi de tenâkuz oluşturmaktadır.

Sezâyî'nin hemen hemen bütün eserlerinde, mensup olduğu medeniyet dâiresini tesbit edememişliğin menfî emâreleri görülür: Âsaf Paşa'nın salonunda Napoléon'un ve Fâtih'in tabloları-

nın birlikte bulunuşu; Ondördüncü Louis devri mobilya ile Anadolu işi halıların altlı-üstlü oluşu gibi. Bu örneklerin en ilginç "Bedîa Hanım" hikâyesindedir. Hikâyeye adını veren küçük kızın gece yatmadan evvel baktığı resimli kitap İngiliz malıdır. Çocuk, bu kitapta Christmas gecesi Saint-Claus'un çocuklara hediye dağıtması ile ilgili dînî bir tasvîre baktıktan sonra, Türkçe hocasından öğrendiği duâsını okuyarak uyur. Benzer tenâkuzlara "Düğün"de de rastlamıştık.

İyimser bir görüşle, bu tenâkuzların, iki medeniyet dâiresinin birbirine adaptesi için, şuurlu olarak bir araya getirildiğini kabûl etmek de mümkündür.

Frenk ve Frengistan hayranlığının verilmiş biçimi bâzı inceleme yazarları tarafından yanlış tefsir edilmiştir. "Bu Büyük Adam Kimdir?"de Fransız meşhurlarının tavrının ve "Hiç"te Avrupa şehir hayatı eğlencelerini yaşamamışlığın küçültücü bulunuşu, Sergüzeşt'te Fransız mürebbiyenin tutumu yazar tarafından yerilirken, bu incelemeciler muhtevâda milliyetçi bir bakış açısı aramışlardır. Gerçi Sezâyî'de millî duygular uyanıksa da eserlerine aksi daha sonradır. O'nun ilk eserlerinde özellikle Fransızlara yöneltmiş tenkidlerine sebep, İngiliz hayranlığıdır (26). Bu yüzden, Sergüzeşt'teki Fransız mürebbiyeyi beğenmezken, "Bedîa Hanım"ın Miss MacIntoch'unu alabildiğine sevimli ve müşfik çizer. Aynı şekilde, Bedîa'nın İngiliz terbiyesi ile yetiştirilmesini tabîî karşılarken, kocasının Fransız hayranlığını abartır.

Birkaç âdetten ve bir gelinlikten buralara kadar uzanmak belki, konuyu hedefinden saptırmak olarak görülebilir; ama, şurası unutulmamalıdır ki,

"Sanatkâr, bizim bilmediğimiz, mâhiyetini tayin edemediğimiz bir elektroşoktan geçerek cemiyete yeni

normlar getiren, daha doğrusu cemiyetin n o r m - l a r ı n ı t â z e l e y e r e k y a ş a - t a n yapıcı insanlardır. Şu halde, kitle, sanatkârlarını tâkip ederken doğrudan doğruya kendi hayat ve gelişme kanunlarını tâkip ediyor demektir(...) insanlık kendisini müşahhas bir gerçek hâlinde sanatkârın şahsında temaşa eder"(27).

Sezâyî de "Düğün" ile hem esâret müessesesini, hem de bu müessesenin katı kurallarını göstermek ister; hiç değilse, "gül dalından odun, halayaktan kadın olmaz" imajının yanlışlığını isbâta çalışır. Bu gayret, Sezâyî'nin de içinde bulunduğu birkaç kişide ânîden belirivermiş bir tepkinin değil; yıllar yılı, yavaş yavaş oluşmuş bir itirâzın ürünüdür.

1789 Fransa İhtilâli'nin getirdiği ilk İnsan Hakları Beyannâmesi'nin etkisi, 19. asırda Avrupa'da köleliğin resmen kaldırılması ve Amerika'da Kuzey-Güney Savaşları'nın temelinde yatan sebeplerden birinin de zenci köle ticâreti oluşu gibi faktörlerin te'sîriyle bizim sosyal yapımızda da bir takım değişiklikler olur. 1856 Islahat Fermân-ı Hümâyûnu'nda,

"(...) sunûf-ı tebâa-i saltanat-ı seniyyemden bir sınıfın âher sınıftan aşağı tutulmasını mutazammın olan" her davranışı kanûnen men'eden Sultan

Abdülmeçid "(...) devrinde İstanbul'da 5.000'i zenci 47.000'i kadın olmak üzere 52.000 kadar esir vardı. Bunlar müslüman halkın takriben yüzde 12'sini teşkil ediyordu. Taşralarda ise esirlerin sayısı çok daha azdı. Mevcut nüfusun ancak yüzde 2'sini teşkil etmekte idiler"(28).

Bu çarpıklık Abdülhamîd devrinde hâlâ devâm etmekte ve Osmanlıyı yakından tanımayan Avrupalı gazeteciler, Amerika'daki kölelere gösterilen muâmeleye dayanarak(29) sultânı suçlamaktadırlar. Halbuki, Türklerde esâret anlayışı(30) ve uygulayışı, Amerika ile kıyas edilemeyecek kadar farklıdır.

"Frenk ukalâsı bizdeki esâreti muâheze ederler ha? Esâret kelîmesindeki hüküm, bizim maişet-i İslâmiyyemiz âleminin neresinde görülmüştür? Hangi câriye esâretten dolayı düccâr-ı sefâlet olmuştur? İçlerinde kaç tânesi

kocasız kalmağa mahkûmdur? Bilâkis bizdeki câriyelerin ev bark, çoluk çocuk sâhibi olmak yüzünden nâil olageldikleri bahtiyarlık, Beyoğlu'nca nîkbaht familya kızlarında bile görülmez"(31). "Hizmet-i beytiyyede kullanmak için alınan Arab câriyeler bizim ellerimize düşünceye kadar belki esir addolunabilirler. Hânelerimize geldikten sonra ise kendilerini şu ilk esâretten kurtarabilmek için birkaç sene hidemâ-ı âdiyye ile mükellef oluyorlar demek olur. Yâni onları mûbâyaa için verdiğimiz aıçayı hizmetleriyle öder ödemez hakk-ı âzâda dahî mürüvvetimiz hasebiyle nâil oluyorlar. O zamana kadar dahî sâir familyalarımız âzâsı misillü yemeklerine, elbiselerine dikkat olunuyor. Onlar hakkında esir muâmesi edecek kadar taş yüreklilerimiz hemen ender olup bilâkis onlar tarafından şükran-ı ni'met birâz nâdirce görülüyor. Hele istifrâş eden beyaz câriyelere esir diyebilmek nasıl mümkün olabilir ki, nikâhlı kadınlar ile bunlar arasında hiç bir fark aramıyoruz. Doğrudukları çdcuklar evlâd-ı meşrûamız olup kendileri dahî âguş-ı niyâzımızda murabbâ-nişin oluyorlar"(32).

Osmanlı sosyal strüktürünün bir parçası olarak karşımıza çıkan kölelik ve özellikle câriyelik müessesesi, ictimâî hayat içinde zannedildiği kadar menfî özelliklere sâhip değilken, edebî eserlerde ayrılık, hasret, zulüm, yokluk gibi trajik motiflerle biçimlendirilmiş olarak karşımıza çıkar. Bu farklılığın yazarlar adına haklı sebepleri vardır:

a. Ediblerin hemen hepsinde ya Çerkes kanı vardır (Mîzancı Murad, Ahmed Midhat(33)...), ya anneleri câriyedir (Sezâyî, Hâmid...) veyâ evlerinde esir hizmetkârları bulunur(34).

b. Konu, Batı'da en aktüel ânını yaşamaktadır. Avrupa, Amerika'yı incelemekte; Amerikan yazarları (35) ise, meselenin üstüne gitmeğe çalışmaktadırlar.

c. "Her tez anti-tezini doğurur" düstûruna uyularak, esâretin kötülenmesi hürriyetin çağırılması adına bir sembol olarak kullanılmıştır.

ç. Sıradan olayların hikâyesini yazmak, ilk Türk yazarlarına 'abesle iştigal' gibi gelmiş olmalı ki, uzak diyarlardan gelme insanların mâcerâlı hayâtını -okuyucu sürükleyecek

bir şekilde- işlemek rağbet bulmuştur.

Sezâyî'nin esîrelerin acıklı sergüzeştlerini ele almasında bu şıkların hepsinin de rolü vardır. Sezâyî'nin annesi Gülârâyiş Hanım, Kafkasyalı bir Gürcü'dür. Ayrıca,

"Taşkasap'taki Samî Paşa konağı! Burası Samî Paşazâde Sezai gibi bir kalem sahibi için hakikaten emsalsiz bir mevzu hazinesiydi. Konak, 60 odasıyla âdeta bir 'güzeller yurdu' daha doğrusu bir 'güzeller sarayı' halindeydi. Bütün halayıklar âdeta seçme alınmıştı. Gayet boylu boslu, gösterişli insanlardı"(36).

Yazarın bu esir insan kalabalığından etkilenmemesi düşünülemez; üstelik, onlardan birine de âşıktır. Babasının câriyelerinden biri olan Vuslat adlı bu müteverrim Kafkas kızı, yazarın ilk aşkıdır.

"Sezai Paris'e ilk gittiği zaman teyzesine yazdığı hemen her mektubunda şöyle bir hâşiye yapıyordu: 'Vuslat nasıldır? Yine öksürüyor mu?' Vuslat'ın ölümü konakta büyük bir hâdise oldu. Ve bir müddet için Sezai'den saklandı"(37).

Dilber'de ve Dilsitan'da Vuslat'ın kaderini akla getiren tarafların oluşu(38), Sezâyî'nin kaynakları hakkında da ipucu vermektedir.

Esir kahramanlarda sembolik ipuçları gizlenmesi konusunda ise, Peyami Safa'nın tesbitleri çok isâbetlidir:

"Hakikatte müellifin rûhunu yakan iştihak yalnız Dilber gibi bir esir çocuğun esaretten kurtulması değil, bütün bir milletin hürriyetine kavuşmasıdır. Hikâyede karşımıza çıkan Dilber, belki de muharririn bilerek veya bilmeyerek sembolize ettiği bütün bir esir Türk milleti olabilir. Hürriyete aid idealini ifade için devrine aid zaruretlerle esir ticareti bakımından politikabakımından zararsız bir tem almaya mecbur olmuş gibi görünen Samî Paşazâde"(39) ictimâî konularla içiçe olan edebî eser-

lerinde ürkek bir mübhemiyeti tercih eder. Buna sebep, kahraman cemiyet münâsebetidir. Yazar, kendi kahramânının olumlu ve olumsuz taraflarını tenkid ederken, aslında sosyal hayâtı veyâ yaşama sistemini tenkid eder. Kahraman ile hayâtı bu derece aynîleştirilebilmek için, o kahramanda şahsî ve bağımsız ne varsa, onlar,

çevrece belirlenmiş ve tipikleştirilmiş bir halde verilerek fert-cemiyet ayniyeti sağlanır; fakat, bu cins kişileştirmenin hatâlı bir yanı vardır. İnsanı cemiyetle münâsebeti içinde ele alan eserler, bu münâsebetin devâmı müddetince geçerlidirler. Meselâ; esir ticâretini ticâretini yeren bir eser, yerilen konu üstünde ne kadar derin fikirler ve doğru bilgiler ortaya koyarsa koysun, insan alım satımının ortadan kalkması sonucu yok olur, gider. Kalıcı olan, devrin değil; ferdin tahlîlini yapan eserlerdir. Bu sebepten, esâretin yerine bir esîrenin tedkik ve tahlîli yapılır; esir kahramandan yola çıkılarak esirlik müessesesine ve onun da arkasındaki sosyal nizâmın bozukluğuna temâs edilecek kadar derine inilmez(40); konu romantik fonda ele alınır. Romantizm, şuursuz liberalizm ve teorik sâhadaki edebî-siyâsî tecrübesizlik de buna eklenince, sosyal konulu edebî eserin ebedîliği oldukça zorlaşır. Nitekim, yazar da bu konudaki eksiğinin farkındadır. "Düğün" hakkında, yeğeni Samiye Bilhan'a yazdığı mektûbunda Sezâyî şöyle der:

"Ben de esârete dâir yazdığım hikâyelerde ne kadar mübâlâğa etmişim Sâmiye... Hele birisinde bir Bey, verem olmuş odalığını satmaya kalkışıyor ki belki böyle bir vak'a hiç zuhûr etmemiştir"(41).

Esâret konusunda Sezâyî'nin dikkat çekici bir tavrı vardır; köleliği zemmetmekle berâber, mânî olmak için harcadığı gayreti kuvveden fiile dökemez(42). Buna sebep, yazarın içinde bulunduğu mevkidir.

"Yazar, siyasal yazılarından da kavrayabileceğimiz gibi, Osmanlı-Türk kültürüne yeni bir üslûp ararken, iki ayrı sorunun çevresinde odaklanır. Bir yandan, Dilber'in yazgısını hazırlayan koşullara karşıdır; öte yandan uygarlığımızı Avrupa önünde savunmak ihtiyacındadır"(43).

Belki de bu yüzden, Sezâyî, hem Dilber'i, hem de Dilsitân'ı refah ile sefâlet, mutluluk ile keder arasında götürüp getirir. Bu ara-

da yazarın kadın hakları üzerine düşündüklerini uygulamak için de esîreleri kullandığı görülür:

"Kadınlar hilkaten şâyân-ı himâyet oldukları cihetle bir cem'iyet onların hukukunu tasdik etmez-
-yâni insâniyyet onlara meded-ress olmazsa- ya bir takım sefihlerin bâziçe-i şehvâtı veya bir takım vicdansızların mazlûm-ı denâati olurlar"(44).

Dilber gibileri haklarını arayamadıkları için elden ele satılırlar; Dilsitan'lar ise, şehvî hisler adına kandırıldıklarında şikâyet edecek kapı bulamazlar.

Dilsitân'ın verem olduğu haber verilirken söylenenler de esâret açısından önemlidir:

"Gecelere ve bâhusus Dilsitân'ın mensûb olduğu kavme musallat olan bu maraz-ı mühlik-i şebâbet, istilâ ve terakkîsi için her esbâbî âmâde bulduğu bu vücudda az müddette çok ilerleyerek öksürük ziyâdeleşiyor"(s.75).

Görüldüğü gibi, verem, genellikle Çerkeslerde belirlediğine inanılan bir hastalıktır(45). Sezâyî'nin esîre kahramanlarından sâdece Dilsitân'ın değil, Mihribân'ın da aynı derde yakalanması bir tesâdüf olamaz. Zâten her ikisinin de içinde yaşamak zorunda kaldıkları odaların "rutûbetli" ve "metrûk" oluşu, sebep-sonuç münâsebetleri bakımından önemli bir unsurdur; ama, onları veremi bu kötü ortam getirmez; ortam, sâdece, daha önce, hissî sebeplerle zâten vücutlarına girmiş olan hastalığın ilerlemesine yardımcı olur. Burada halk muhayyilesinin vereme aşk ve sentimantalizm katarak ona "sevdâ hastalığı" gözü ile bakmasının doğurduğu bir kabûl görülmektedir. Tanpınar'ın "teessürî hayâtın tek romaneksi" saydığı verem, böylece, edebî yanı ile aşka, sosyal yanı ile de hayat şartlarına dayalı; bir tarafı ile romantik, diğer tarafı ile realist bir ikilik içindedir(46). Zâten "Düğün" de

"(...) fenâ yüreklere, hissizlikle sertleşmiş kalblere bir gayzdan başka bir şey midir?"(47).

Eserin, üzerine kurulduğu 'evlilik' teması da cemiyet hayatındaki yeni değişikliklerin habercisidir. Yukarıda Ahmed Midhat'ın câriyelik üzerine söyledikleri "Düğün"de geçerliliğini kaybetmektedir. Artık odalıkların hanımefendiliğe yükseldikleri nâdirdir. Konak sâhipleri, zayıflamağa başlayan güçlerini birleştirerek zamâna ve ekonomik çalkantılara dayanmağa çalışmaktadırlar. Dilsitân'ın yerine Sitâre'nin gelin olmasında da böyle bir mâlî tercihin rolü vardır. "Yarın" ve "Mihriban"da da ekonomik yapıya yansıdığı şekliyle cemiyetin ferdi reddedişi, en azından başkalarını tercihi işlenerek ortada bir haksızlık olduğu gösterilir; ama, o hikâyelerdeki figürler, Dilsitan gibi ümîde kapılacakları bir mevkie hiç gelemezler.

"Düğün"de namzetler arasından gelin seçiminde asâletin payı olup olmadığı özellikle belirtilmezse de, Behcet'in Dilsitân'a tavrından böyle bir ayrımın doğruluğuna inandığı bellidir.

Sergüzeşt'te Zehrâ Hanım,

"İnsâniyyete mensûbiyetinden şübhe ettiği bir mahlûku, hey'et-i ictimâiyyenin hiç bir hukukuna lââyık görmediği bir esîri, mahdûmunun böyle kendisinden geçecek bir hâlde sezâvâr-ı perestîş ve muhabbet addetmesi"(s.93) sebebiyle hastalanırken, Celâl Bey,

"Ben izdivacda maksad-ı asâleti pek fâidesiz görüyorum"(s.109) diyerek, evlilikte asâletin değil; muhabbetin önemini anlatmağa çalışıyordu. Behcet ise, hiçbir kadına sevgi ile bağlanamayacağı bir yana, Dilsitân'a kalbiyle bağlansa bile, davranışlarıyla hep aralarındaki sosyal eşitsizliği farkettiğini, unutmadığını gösterecek bir karakterdedir. Aslında, Celâl'in arkasında, O'nun suflörlüğünü yapan Sezâyî, bir asilzâdenin esîre ile evliliğinin engellenmesine itirâz ederken, mevkiini unutmuş görünür; ama, bu tavrında O'nun hem aristokrat, hem romantik, hem de Jön Türk yanının bir sentezini bulmak mümkündür. Behcet'in arkasındaki ise, yazarın

tenkid ettiği menfî sistemin suflörüdür.

"Düğün", yazarın en mükemmel hikâyesi olmamasına rağmen, ele aldığı meseleler, canlandırdığı figürler ve taşıdığı mesajlar ile, Sezâyî'nin en tipik hikâyelerinden biridir. Bu hikâyeden yola çıkarak, yazarın hemen hemen bütün tahkiyeli eserlerine atıflarda bulunmak mümkündür. "Düğün"ün bu şümûl ve genişliğini birkaç maddede toplamak mümkündür:

a. Ferdin dünyâsına girerek, gurur (Bu Büyük Adam Kimdir?), kabalık (Mihriban), âcizlik (Kediler, Hiç, Pandomima, Yarın), fedâkârlık (Pandomima, Mihriban, O Büyük Siyah Gözler), sevgisizlik (Hiç, Pandomima, Anneciğim), ölüm (Pandomima, Bedîa Hanım, Mihriban) gibi duyguların derinliğini vermeye çalışır.

b. Mekân bakımından, konağın dışındaki yerleri ele almasa da, figürlerin mekânla olan bağı (Hiç, Pandomima) vererek insan kaderinin mekâna aksedişini gösterir.

c. Cemiyetin sosyal meselelerinden birkaçını birden konu edinir; esâret (Sergüzeşt, Mihriban), maddiyat (İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır, Hiç, Yarın), geleneklerde bozulma (Hiç, Kediler) ve aılafrangalık (Hiç, Bedîa Hanım), evlilik (Kediler, Pandomima, Bedîa Hanım, Yarın) gibi sosyal temaları işler.

Ayrıca, hikâyede işlenen zaman diliminin verilmişindeki geriye dönüşler, figürlerde rûhun bedene aksetmeyişi, mahallî figürler, zengin ve yerinde teferruat, güçlü diyalog, pitoresk gibi yenilik ve üstünlükler de taşır.

"Düğün", Sezâyî'nin teknik ve muhtevâ ustalığının ötesinde, gözlem, tahlil ve tefsir ciddiyetinin de başarılı bir örneğidir.

N o t l a r :

1. Konuya daha iyimser bir açıdan bakarak, yazarın bu tavrını, Carl Jung'un "kollektif şuuraltı (collective subconscious)" kavramına (Frieda Fordham, Jung Psikolojisinin Ana Hatları, (ter. Aslan Yalçınar), İst., 1983, Say Kitap Pazarlama, s. 62-93) bağlayarak da açıklamak mümkündür.

Jung'a "göre, bütün insanların ruhunda, bütün kültür ve sınır farklarını aşan ortak bir zemin vardır. Bu ortak zemin, ortak şuuraltıdır. Ortak şuuraltı, insan ruhunda sadece şuurlu hale gelebilen unsurları değil, aynı zamanda insanları birbirine çok benzeyen tepkilerle sevkeden şuuraltı eğilimlerinden de oluşmuştur" (Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu,

T.S. Eliot'un Şiirlerinde İnsanın Kendisini Gerçekleştirme Teması, Ank., 1981, Kültür Bak. y., s. 9 .

Jung'un kollektif şuuraltısını edebiyatta aramasına örnek olarak da bkz. Karl Gustav Jung, "Psikoloji Ve Edebiyat", Psikanaliz Açısından Edebiyat, İst., 1981, Dost Ktbv. y., s. 67-71). Yazarların da bu 'ortak tepkiler'in dışında kalamayacağı düşünülürse, belli kişiler ve olaylar karşısında Sezâyî'nin, figürleri ile hüküm birliğine varması tabii karşılanmalıdır.

2. Wayne C. Booth, "Distance and Point of View: An Essay in Classification", Critical Approaches to Fiction, (haz. Shiv K. Kumar-Keith McKean), 1968, McGraw-Hill Book Company, s. 319. Adı geçen yazı, daha önce de Essays in Criticism (C. 11, Nu. 1, Ocak 1961, s. 60-79)'de yayınlanmıştır.
3. Elisabeth Ogilvie, "Background -The Most Important Character", The Writer's Handbook, (haz. A.S. Burack),

Boston,1970,The Writer,Inc.,s.254-260.

"Retrospection(geçmişî düşünme,hatırlama,anma)" kelimesi,"stream of consciousness(şuur akışı)","flash back(ânî ve kısa geriye dönüş)" ve "background(geriye dönüş)" terimlerinin üçünü de karşılayacak genişliktedir."Background" ise,teknik farklara rağmen,diğer iki türü hacimce içine alabilir.

D.S.Bland,"Endangering the Reader's Neck: Background Description in the Novel",Criticism,C.3,Nu.2,Bahar 1961, Wayne State Univ.Press,s.121-139.

- Alman münekkidi Walter Jens ise,zaman kavramının roman içinde çözümlü kronolojik sırasını kaybetmesini "ibresiz saatler" tâbiri ile ifâde eder,Bu tekniğin ilk uygulayıcısı Marcel Proust olarak bilinir (Dr.Şerife Doğan,"Modern Roman Sanatında Zaman Kavramı Üzerine", Batı Edebiyatları Araştırma Der.,Nu.3,Mart 1980,s.23).
- 4.Ölüm Allah'ın Emri,İst.,1290,Haçopulo Çarşısı 13 Numrolu Matb.,Letâif-i Rivâyât:8.
 - 5.Tablonun hazırlanmasında Jean Ricardou'nun bir yazısından faydalanılmıştır:
"Öyküleme Zamanı-Öykü Zamanı",(ter.Salâh Birsal),
Türk Dili, Eleştiri Özel Sayısı-2,Y.20,C.23,Nu.234,
1 Mart 1971,s.597.
 - 6.E(dward) M(organ) Forster,Roman Sanatı,(ter.Ünal Aytür),
İst.,1982,Adam y.,s.65-66.
 - 7.René Wellek-Austin Warren,Yazın Kuramı,(ter.Yurdanur Salman-Suat Karantay),(y.y.y.),1982,Altın Kitaplar y.,
s.298.Aynı konuda bkz.Prof.Dr.Gürsel Aytaç,"Bugünkü Türk Romanında Anlatım Tekniği",Yazko Edebiyat,C.4,

Nu.25,Kasım 1982,s.89.

- 8.Robert W.Boynton-Maynard Mack,Introduction to the Short Story,New York,1965,Hayden Book Company,Inc.,s.58.
- 9.Çeşitli yazarlar mekânın hacmine göre,"dar-geniş","büyük-küçük" ve "genel-özel" gibi ayırımlar yaparak,figürlerinin bulunduğu ortamı bîrizleştirmeye çalışırlar.Bir kısmı ise,'mekân'a müstakil ve ağır vazîfeler yüklerler.Meselâ; Lynn Altenbernd ve Leslie L.Lewis,mekân ayırımını "microcosm(küçük dünyâ)- macrocosm(büyük dünyâ)" kelimeleri ile yaparlar(A Handbook for the Study of Fiction,New York,1966,MacMillan Publishing Co.,Inc.,s.71). Böylece,üstünde olay geçen her mekân,dünyânın küçük bir modeli olarak kabûl edilmiş olur.

- 10.Selim İleri,"Esaret Ve Özgürlük",Kamelyasız Kadınlar, İst.,1983,Yazko y.,s.125.
- 11.Sezâyî'nin mekân tasvirlerindeki bu özellik,natüralizmin ayırdedici niteliklerinden biridir:

"Biz güzel bir üslûpla edebî bir tasvir yapmak hoşluklarıyla alâkamızı kestik; muhitin tam bir etüdü,şahısların derunî hâletleriyle münâsebeti olan haricî âlem hâletlerini göstermek işine koyulduk. O halde tasviri târif edeceğim: İnsanı tamamlayan ve tayin eden muhitin bir hâleti"(Emile Zola,"Romanda Tasvir

Hakkında",Kalem Mec.,Nu.4,15 Haziran 1938,s.153).

- 12.Konu ile ilgili olarak bkz.Prof.Dr.Ayhan Songar,Temel Psikiyatri,İst.,1981,Minnetoğlu y.,s.113-117.

Psikolojik rahatsızlıkların eserde bir sebep olarak kullanılışı,devri içinde,önce Sezâyî'de görülür.

- 13.Mehmed Nûrî'nin Bîçâre adlı oyunu ile "Düğün" arasında benzerlikler olduğuna daha önce temâs etmiştik.Oyundaki esîre Bîçâre ile Dilsitân'ın kaderce benzerlikleri

yanında,Çeşm-i Dil'in "Düğün"deki Cevr-i Felek Kalfanın karşılığı oluşu ve her iki eserdeki erkek kahramanların ismine de Behcet denmesi bir rastlantı olamaz.

"Düğün"ün Bîçâre'ye en çok benzeyen yanı, oyunun üçüncü perdesindeki(s.52-63) ölüm sahnesidir.Bu sahnede Bîçâre,ölmek üzeredir ve kendisi ile hiç ilgilenmemiş olan Behcet'e hâlâ âşıktır:

"Geliyor gel beyim gel Bîçâre senindir
senindir senin (yıkılır biter)"(Mehmed

Nûrî Bey,Bîçâre Nâmıyle Tiyatro,(3 fasıl),İst.,1293,s.63).

Dilsitan ise,ölümünden çok önce Behcet'i unutmuş görünür.Bu unutuşta,kızın,akıl ve ruh sağlığının bozulmuş olmasının rolü bulunduğu da unutulmamalıdır.

Sergüzeşt'te Celâl ile Dilber'in birbirlerine karşı hissettikleri hiç değişmez.Halbuki,"Düğün" ve daha sonraki hikâyelerde duygular kemikleşmez; değişmeye ve gelişmeye açıktır."Yarın" hikâyesinde şâir adam, kisvesine aldanarak evlendiği kadında,o görünüşe uygun rûhu bulamayınca soğur."Bedîa Hanım"da,kocasını tanıdıkça ondaki sathîliği ve ruhsuzluğu farkedenden hassas bir kadının bu aldanişa dayanamayıp ölümü anlatılır."Düğün"-de ise,Dilsitan,başkasıyla nikâhlandığı için Behcet'ten kopar.Ayrılmamakta inat etse,ikisi arasında doğacak trajedi,ayrıldığında,sâdece kendi trajiği olur.

- 14."Düğün",yazarın daha sonra kaleme alacağı "Mihriban" hikâyesi ile de benzerlikler gösterir.Mihriban da bir Çerkes câriyedir ve evin oğlu Hakkı tarafından iğfâl edilmiştir.Dilsitan gibi o da verem olmuştur.Hakkı Bey-in fikri,kızı satmaktır; ama,Mihriban sonunda ölür.

Hakkı, halayığın ölümüne değil, O'nu satmakla eline geçebilecek yüz lirayı kaybettiğine hayıflanır. Aşağı yukarı Behcet'in tavrı da budur.

15. Hüseyin Câhid'in "Görücü" hikâyesindeki Seniha da Sitâre'nin bir benzeridir; güzel olmasına rağmen, bu güzellik görücülerin estetik anlayışına uymadığı için beğenilmes. Aynı kusur arayan bakışlardan Seniha da şikâyetçidir: "Bir kaç çift yabancı gözün kendisinde türlü ayıplar arayarak, akla gelmedik kusurlar bulmak isteyerek tâ saçlarından, gözlerinden, kirpiklerinden ayaklarına varınçaya kadar saldıracakları düşmanca bir nigâh-ı tedkik karşısında" (Hayât-ı Muhayyel, İst., 1315, Edebiyyât-ı Cedîde Kütübhânesi, s.22) O da

bunadır

16. Doç. Dr. Zeynep Kerman, "Samipaşazade Sezai'de 'Köy Ve Köylü' "(Fikir Ve Sanatta Hareket, 7. devre, Nu. 2 (164), Nisan 1979, s. 120-123) adlı yazısında Haso'ya yer vermez. Halbuki Haso, saf ve güçlü, yardımsever ve samîmî bir Anadolu çocuğudur.

17. Fahri Celâleddin'in "Koltuk" hikâyesindeki mahalle bekçisi de Haso'ya benzer; ama, O'nun kadar heyecanlı ve samîmî değildir:

"Bayramlıklarını giymiş bekçi, gelenleri, kocaman sopasıyla kapının taşlarına vurarak, içeriye haber veriyordu"

(Şâir Mec., C. 1, Nu. 8, 1334, s. 123).

İki hikâye arasındaki benzerlik, bekçilerin oluşturduğundan çok daha fazladır. Gelin, Sitâre gibi esmer ve çirkin; dâmat, Behcet gibi sevgisiz ve hesaplıdır. Tek fark, terkedilen kadının bir cârîye olmayışındır. "Koltuk"ta genç kadın, Dilsitan gibi verem olmak yerine,

bayılmayı tercih eder.

18. Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre,

"Türk romanında hakikî konuşma, Hüseyin Rahmi ile başlar. Onda her cins konuşma vardır. Hüseyin Rahmi'nin büyük kuvveti, insan yakalamasını bilmesidir.

.....
Hüseyin Rahmi'nin mizahı biraz psikoloji ile beraber yürüyseydi, insanları biraz fert ve talih olarak görseydi, ne kadar iyi olurdu. O zaman kitaplarını dolduran ve çoğu hakikaten lezzetli olan o konuşmalar sadece geçerken yakalanmış küçük çizgiler ve onların bâzen mübalâğaya kaçan orkestrasyonu hâlinde kalmazlardı" ("Romana Ve Roman-

cıya Dair Notlar-III", Edebiyat Üzerine Makaleler,

(haz. Dr. Zeynep Kerman), 2. bs., İst., 1977, Dergâh y., s. 67).

Sezâyî'de ise, diyalogların kendini belli etmesi, sâdece "Düğün" hikâyesinde görüldüğü için, bir özellik olarak kabûl edilemez; ama, Hüseyin Rahmi'den daha önce ve O'nun eksikliklerini taşımayan diyalogların "Düğün"-de kullanılması, H. Rahmi'nin iklimini sarımsaktadır.

(Suut Kemal Yetkin, "Düğün"deki mükâlemeler ile diğer anlatım yollarının aktarılılıkları arasındaki farka dikkat çeker: "İkilik", Günlerin Götürdüğü, 2. bs., İst., 1965, Varlık y., s. 15-17.)

19. Musa Doğan, "Hikâye Kavramı Ve Meseleleri", Dîvan, Y. 1, Nu. 7, 1 Mayıs 1979, s. 14.

20. Rust Hills, "The Dichotomous Stereotype", Writing in General and the Short Story in Particular, Boston, 1977, Houghton Mifflin Company, s. 65-67.

21. Türk târih ve edebiyâtında nasıl 'çınar', Osmanlı İmparatorluğu'nu sembolize ederse, 'konak' da Osmanlı'da soya, kültüre ve ekonomiye dayalı sosyal yapının remzidir. Bu mânâyı, Sergüzeşt'ten Kiralık Konak'a kadar pek

çok roman ve hikâyede bulmak mümkündür.Hattâ,Cumhûriyet'ten sonra bile bu özelliğini korur.Meselâ;1947'de Necip Fazıl'ın "Muhasebe" şiirindeki,

"Üç katlı ahşap evin her katı ayrı âlem!
Üst kat: Elinde tesbih,ağlıyor babaannem,
Orta kat:(Mavs) oynayan annem ve aşıkları,
Alt kat:Kız kardeşimin (Tamtam)da çığlıkları"

mısırâları ile anlattıklarını,birkaç sene sonra Yusuf Ziya Ortaç,Üç Katlı Ev(İst.,1953,Aydabir y.,128 s.) adlı romanıyla 'şerh' eder.

22.Doç.Dr.Zeynep Kerman,"Sami Paşazade Sezai'nin Roman Ve Hikâyelerinde Kuş Motifi",Mehmet Kaplan'a Armağan, İst.,1984,Dergâh y.,s.205-206.

23.Bu son iki cümle için yukarıda adı geçen makaleden faydalanılmıştır; fakat,hikâyede kronolojik bir hatâ olduğunu daha önce de belirtmiştik.Aslında düğünün yaz sonuna gelmesi gerekir.Hikâyede bu konu açıkça belirtilmediği için,yine bir zamanlama hatâsı daha yapılmış olabileceğini düşünerek,Doç.Dr.Kerman'ın hükmüne itiraz etmiyoruz.

24.Sezâyî'nin yıllar sonra yazacağı "Bir Yaz Gecesi" adlı hikâyesinde ise,elbise modasının kültürü yıkışı görülmür:

"Şimdi salona birçok misâfirler giriyor ve bu genç Türk hanımlarının tuvaletlerinde Pâris'in Rue de la Paix'sinden çıkan modellere de tesâdüf olunuyordu"

(Sami Paşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri,s.203).

"Düğün"deki kumaşın,Türklerde eskiden beri mutluluğa renk olarak kırmızının seçilmesi geleneğini devâm ettirmesi ve Türk motifleri taşıması,Batılı elbise modelleri ile kaynaştırılır.

- 25.Ord.Prof.Enver Ziya Karal,Osmanlı Tarihi,C.7,İslahat Fermanı Devri,1861-1876,2.bs.,Ank.,1977,TTK Bsmv.,s.285.
- 26.Bu konuda Abdülhak Hâmid'e Sezâyî'nin gönderdiği,
'Londra,3 Ağustos 1298' târihli mektup,örnek olabilir.
Sezâyî,mektûbunda İngilizlerin ve İngiltere'nin,karşı kıyıya olan üstünlüğünü isbâta çalışır(Abdülhak Hâmid,Mektublar,C.1,İst.,1334,Âsâr-ı Müfîde Kütübhânesi,s.41 ve devâmı).Fransızları beğenmemesinin birkaç sebebi olabilir:
- a.Londra'da uzunca bir müddet kalması;
 - b.Mektûbu yazdığı târihte henüz Fransa'ya görmemiş olması;
 - c.Nâmık Kemâl'in ve Hâmid'in tavsiyeleri ile okuduğu Fransız klâsikleri dışında,oralara dâir bütün bilgisinin periyodiklere dayalı oluşu;
 - ç.Mektûbun,Fransızların Tunus'u işgalinin (1881) ertesinde yazılması.
- 27.Nezihe Araz,"Şiir Sanatı",İstanbul Der.,C.1,Nu.6,
Nisan 1954.
- 28.Ord.Prof.Enver Ziya Karal,Osmanlı Tarihi,C.6,İslahat Fermanı Devri,1856-1861,3.bs.,Ank.,1983,TTK Bsmv.,s.272.
29. "Şark âdât ve ahlâkını bilmeyen Avrupalılar İstanbul'daki köle ve câriyeleri Amerika esirleri gibi zannederler.Mâmâfih mes'ele-i mebhûsenin hakikatine âmme-i inâsa âid olan cihetine nazar edince akıl dahî âsâr-ı nakliyyemizi tasdik edip,her halde elde mevcûd eski esirleri âzâd etmekle nâil-i ecr ü musvîbât olmak ve bu âdet-i câhiliyyeyi kökünden kesmek için o misillü dâd ü siteği hükûmetler men'eylemek elzendir"(Ali Suâvi,
"Esir Ve Câriye Alım Satımı",Hürriyet,Nu.28,4 Kânûn-i sâni 1285).
- 30.Aslında 'esâret' yerine 'kölelik' demek daha doğru

olur; fakat, 'esir' ve 'köle' müterâdif değilse de, İslâmiyet'te aynı mânâyâ kullanılır; çünkü, dînimizce 'kölelik', harpte 'esir' alınanların öldürülmeyip hizmetçi yapılması esâsına dayanır. Müslümanı öldürmeğe gelen küffar dışında kimse köle edilemez. Peygamberimizin kölelerini âzât ederek bu yoldaki fikrini belli etmesine rağmen, Osmanlı'da köleliği yasaklayıcı bir hükmün olmayışı insan ticâretini yaşatır.

31. Ahmed Midhat, Müşâhedât, İst., 1308, s. 121.

32. Ahmed Midhat, Acâib-i Âlem, -Fennî Bir Hikâye-, İst., 1299, s. 207. Aynı konuda başka yazarlar da benzer şeyler söylerler: Helmuth von Moltke, Türkiye'deki Durum Ve Olaylar Üzerine Mektuplar, Ank., 1960, İş Bank. Kültür y., s. 26 ; Emin Nihad, "Fâik Bey İle Nûr-ı Dil Hanım'ın Sergüzeşti", Müsâmeret-nâme, Cüz. 8, 15 Muharrem 1292, Kırk Anbar Matb., s. 73-74; Prof. A. H. Tanpınar, 19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 4. bs., İst., 1976, Çağlayan Ktbv., s. 291-293.

33. Güler Güven, doktora tezinde A. Midhat'ın annesini esir olarak gösterirse de yanlıştır. Yazarın annesi Nefîse Hanım, Adegâ-Şabsih kabîlesinin Havcir kolundan hür bir Çerkes'tir (tez, s. 99, not. 2).

34. Ayrıca Sezâyî, Hâmid'e yazdığı bir mektûbunda "Garb'ın en güzel kadını İngilizler, Şark'ın da Çerkesler zannederim" deyişi ile kadın kahramanlarını Çerkeslerden seçiş sebeplerinden birini daha açıklamış olabilir.

35. Mark Twain ve William Dean Howells'ın eserleri, zenci kölelerin ve ırk ayrımının yanlışığını anlatmaya çalışırsa da, işlenen zenci tipler belli bir derinlik taşımadığından, beyazların gözüyle çizilen iki buutlu hayâl-

ler olarak kalmıştır.Daha etraflı bilgi için bkz.

Necla Aytür,Amerikan Romanında Gerçekçilik(1870-1900),
AÜ Bsmv.,Ank.,1974,s.106-111.

- 36.Hikmet Feridun Es,"Tanımadığımız Meşhurlar: İçinde Yüz
Kişilik Bir Aile Yaşayan Konak..",Akşam,Y.27,Nu.9546,
16 Mayıs 1945.

Rûşen Eşref de eserinde,bu atmosferin yazara esirler
üzerine birşeyler yazmada nasıl yardımcı olduğunu müs-
tehzi bir edâ ile anlatır:

"Boğaziçi'nde geniş bahçeleri,kalın çınar
ve fıstık ağaçlarının gölgesine uzanmış
râkid,loş ve serin havuzları,cesim bağları,
haşmetli konakları olan -Mısırlılara âid-
mâlikânelerden birinde bir bahar günü ge-
çerken esireleri,halayık hayatını düşünmüş-
ler" (Diyorlar Ki,Derseâdet,1334,Kanaat

Matb.,s.43).

- 37.Hikmet Feridun Es,"Tanımadığımız Meşhurlar:Çengelköy
Çarşısında Pek Tuhaf Bir Hâdise..",Akşam,Nu.9553,
23 Mayıs 1945.

38. -Çerkes câriye oluşları;
-Satıldıkları evin oğlunu sevişleri;
-Acı sonları.

Benzerlikleri artırmak mümkündür.

- 39.Peyami Safa,"Edebiyat:Sergüzeşt",Cumhuriyet,Y.11,Nu.4295,
30 Nisan 1936.

- 40.Meselâ;Dilsitân'ın da Dilber gibi ölümü,esirlerin çâre-
sizliğini,kadınların güçsüzlüğünü anlatır.Ezik esireler
içinde en dikbaşı olanı Mihribân'ın isyânı bile,ancak
kızını doğurduktan sonra ve onu koruma endîşesiyle başlar.
Sezâyî bu kadınlara yardım için fikrî esaslara dayalı
bir itiraz yerine,hissî temellere oturtulmuş bir merhamet

ve sempati uyandırmak gayesindedir.

Ayrıca bkz.Doç.Dr.Zeynep Kerman,"Tanzimat Devri Türk Edebiyatında 'Esaret' Temi Ve Sergüzeşt Romanı",Millî Kültür,C.3,Nu.7,Aralık 1981,s.32-36.

41.Hikmet Feridun Es,a.g.tefrika,Akşam,Nu.9554,
24 Mayıs 1945.

42.Bu biraz da Sezâyî'nin tabîatı gereğidir.Meselâ;
Abdülhamîd aleyhtarlığında kalemi mahsûlleri ortadadır;
ama,fiilde bir Ali Suâvî değildir.Nitekim,Şûrâ-yı
Ümmet'yazmağa başlamadan evvel düşündükleri de O'nun
'mücâdele'den 'yazma'yı anladığını gösteriyor:

"Türk! Tereddüdü terket! E l i n e
k a l e m i a l ! Ziyâsız,ümitsiz,
salâhsız,mütârekesiz bir m ü c â d e -
l e y e g i r !..."("1901'den İtibâ-

ren Pâris'te Geçen Seneler",Servet-i Fünûn,C.57,Nu.
1486-12,5 Şubat 1340,s.184).Hatâyı göstermek O'nun için
kâfîdir.Halbuki,meselâ;Turgeniev,toprak kölelerinin
hayat şekillerine ve çiftlik sâhiplerinin tutumlarına
karşı çıktığı Bir Avcının Notları(kitap hâline gelişi
1852)'nı yazmakla kendini tatmin olmuş hissetmez ve
kendi topraklarındaki bütün köleleri serbest bırakır;
onlara her türlü yardımı gösterir;toprak bağışlar;okul,
hastahâne yaptırır.Gerçek şuurlu liberalizm de budur.
Sezâyî ise,"Adaya Dâir" adlı hikâyesinde ökseyle tutul-
muş dört kuşu satın alıp serbest bırakmakla esirlere
karşı olan merhametini hissettirir ki,bu da O'nun için
yeterlidir.

43.Selim İleri,a.g.e.,s.155.

"Müellif böyle bir Dilber'i intihâb edip
O'nu besliyor,terbiye ediyor,herhalde

bize beğendirmeye çalışıyor"(Mîzancı Murad,"Üdebâmızın Nümûne-i İmtisâlleri:Sergüzeşt", Mîzan,Nu.68,25 Teşrîn-i evvel 1304,s.672).

44.Sâmî Paşa-zâde Sezâyî,"Mustafa Reşid Bey'e", (Bulgurlu zâde Rızâ),Âlem-i Edebiyyâta Bir Yâdigâr-ı Kıymetdâr: Müntehabât-ı Bedâyi-i Edebiyye,Dersaâdet,1326,Sancakyan Matb.,s.166 .

45.Yazarın "Bir Yaz Gecesi" adlı hikâyesinde de Çerkes kızlarına aynı hastalığı izâfe edişi,bu iddiânın sâdece "Düğün"e has kalmadığını gösterir:

"O genç kızlar ki bâzıları yıldızların ihtizâzâtı işitilecek kadar râkid ve sâ-
kit gece yarılarında hâlî bahçelerden
zuhûr ile kurûn-ı vustâya karşı açılmış
pencerelerden girerek konağın sofalarında
dolaşan hayâl-i leyâle âşık,bâzen de o
aşkın te'siriyle v e r e m olurlardı"

(Sami Paşazade Sezaî'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup Ve Edebî Makaleleri,s.205).

46.Meselenin sosyal tarafında bir parça feminizm gizlidir.

İstanbul Şehremâneti'nin 1908 ve 1909 istatis-
tikleri ,müslüman ve hıristiyan ahâlî içinde veremden
ölenlerin sayısını da verir:

1324- İslâm:Kadın(K):813	Rum:K.272	Ermeni:K.92
Erkek(E):754	E.514	E.199

1325- İslâm:K.812	Rum:K.286	Ermeni:K.115
E.731	E.507	E.202

Bu rakamlar içinde,müslüman kadınların erkekler-
den ve ekalliyet kadınlarından daha çabuk vereme yaka-
lanmaları,evden dışarı nâdiren çıkmalarına ve çıktık-
larında da çarşafa bürünmelerine bağlanır(Bu hüküm neye
dayanılarak verilmiş,belli değildir.Eğer,İstanbul'un
nüfûsu gözönüne alınarak bir değerlendirme yapılırsa,

azınlıkların arasında veremin daha yaygın olduğu görülür; zîrâ, onların nüfus yüzdeleri daha düşüktür. Yok, eğer, sıbhî şartlar gözönüne alınırsa, azınlıklarda, bütün gün ev dışında olan erkeklerin vereme kadınlardan daha çabuk yakalanmaları nasıl izah olunur?)

Kadri Râşid Paşa, veremin sosyal hayatla olan bağından bahsederken şöyle der:

"Verem, bir milletin uzvî sefâletini gösterir pek güzel bir miyardır. Onu diğer hastalıklarla kıyas etmemeli, o âdetâ ictimâî bir hastalıktır" (Hamdullah Subhi, "Meşihat

Beyannâmesi Ve Bizde Nisâîlik", Günebakan, 2. bs., Ank., 1929, Türk Ocakları Merkez Hey'eti Matb., s. 48).

Bu konuda söylenenler ve yazılanlar, müslüman kadınların hayat şekillerinin değiştirilmesi yolundadır:

"Konferanslar ve dersler ise ona başlıca şunu telkin etmiş oldular ki, İstanbul'da en çok verem islâm hanımları ile ikinci derecede de Ermeni erkeklerinde görülüyor imiş. Bu ikincilerde, şüphesiz işledikleri işler dolayısıyla, islâm hanımları da peçe altında vekafes arkasında yaşamaları dolayısıyla bu hastalığa müptelâ oluyarlarmış. Gene buralardan öğrenmiş oldu ki, bizde hayat yalnız erkeklere göre tanzim olunmuştur, kadın tarafı yoktur. Halbuki hayatta kadın da vardır" (M. Ş. E., "Bir

Cinayet" (16 Mayıs 1334), Bütün Eserleri-6: Veysel Çavuş, (haz. Muzaffer Uyguner), Ank., 1984, Bilgi y., s. 50-51).

İşte belirmeğe başlayan bu kanâattir ki, kadının -ve daha sınırlı gurubuyla esîrenin- cemiyet içinde yok edilen "haysiyet-i nisvâniyye"sini iâde yolunda ilk hareketi başlatmıştır.

47. Mehmed Raûf, "Romanlara Dâir-1: Bizde Hikâye", Servet-i Fünûn, Y. 7, C. 14, Nu. 344, 2 Teşrîn-i evvel 1313, s. 90.

Ü Ç Ü N C Ü B Ö L Ü M

TOPLU DEĞERLENDİRME

TOPLU DEĞERLENDİRME

Edebiyat târihimizdeki yerini, başkaca eserler ile daha da sağlamlaştırması mümkünken, Sâmi Paşa-zâde Sezâyî, yetmişyedi yıllık hayâtı (Zilhicce 1275/ Temmuz 1859-26 Nisan 1936) boyunca sâdece beş eser neşretmiştir. Bu eserlerden ikisi, Sergüzeşt ve Küçük Şeyler, devirleri üzerinde de etkili olurken, diğerleri, zamânın eleğinden elenip unutuldular. Günümüzün edebiyat severi için ise, Sergüzeşt, bir atlama taşı, bir kilometre taşı, devrinin müstakil ve müstesnâ eseri olarak bilinir; ama, Küçük Şeyler'deki hikâyeler, kitabın tozlu sahîfeleri arasında ebedî unutulmuşluklarını yaşarlar.

Küçük Şeyler, -ismi üzerindeki münâkaşalar bir tarafa bizde hem edebî realizmin, hem modern kısa hikâyenin, hem de sıradan insanların tâlihi etrâfında teşekkül etmiş vak'aların işlendiği ilk eserdir.

Sezâyî, daha önce Sergüzeşt'te, ele aldığı konuya realist bir açıdan bakmayı denemişse de, başarılı olduğu pek söylenemez. Bu başarısızlıkta, yazarın şahsiyetinin olduğu kadar, etkilendiklerinin ve devri şartlarının da rolü vardır. Küçük Şeyler'in yayınlandığı 1891 ise, edebî realizmin en parlak ve bereketli olduğu yıldır. Ayrıca, Sezâyî, yazarlık mesleğinde iyice pişmiş ve 'küçük şeyler'in arkasında saklı büyük meseleleri fark ve ifâde etmekte ustalaşmıştır. Devrinde realizm ile natüralizmin aynı ad altında, "hakîkiyyûn" nâmıyla birleştirilmesi, Küçük Şeyler'deki kişi ve olayların zaman zaman natüralizme kayan bir realite taşımalarına sebep olsa da, bu realite, hikâyelerin derinine nüfûz etmiş romantizmi örtebilecek kadar güçlü değil-

dir.

Kökü çok daha eskilere uzanmakla beraber, "hikâye" kavramının tahkiyeli ifâde tarzlarının hepsine birden ad oluşu Tanzîmat devrinde de devâm etmektedir. Özellikle 19. asrın son çeyreğinde, tahkiyeli eserler arasındaki tür ayırımında Batı dünyâsının edebî ölçü ve kavramları esas alınmağa çalışılır; "hikâye" kelimesinin, Batılı tür adlarını karşılamadaki yetersizliği de böylece ortaya çıkar. "Roman", "nouvelle", "noveau" gibi kelimelerden hangisinin "hikâye"ye karşılık olacağı tartışmalarının ortasında Küçük Şeyler neşredilir. Kitabın içindeki hikâyeler, bir yerde, tür belirlemelerini de çözümlenmektedir. Bir romanın ele alamayacağı kadar kısa zaman parçaları içinde bir iki figürlük kadrosu ile entrikasız bir olayı ele alan bu hikâyelerin devrine yol gösterici olduğundan şübhe edilemez.

Küçük Şeyler yayınlandığında pek büyük yankılar uyandırmaz; ama, bu durumu kitaba olan ilgisizlik değil; Sezâyî'nin Sergüzeşt'i dolayısıyla menfîleşen bir fikir ve edebiyat adamı olması şeklinde yorumluyoruz. Nitekim, birkaç sene içinde bu suskunluk çözülür ve Küçük Şeyler'in edebiyâtımızdaki yeri, yenilikleri, etkileri, etkilendikleri gibi konularda, bir ucu günümüze kadar uzanan birçok tesbitler ve değerlendirmeler hâvî tenkid, tahlil ve medhiyeler yazılır.

Kitaptaki altı te'lif hikâyenin ele aldıkları basit olaylar, cemiyetin kavram ve kabûllerini yâhut meselelerini aksettirmek için kurulan allegorilerdir. "Bu Büyük Adam Kimdir?" hikâyesi, sosyal kabûllerin kalıplaşmasındaki hatâlı tutumlar; "Hiç" hikâyesinde, farklı milliyet ve sosyal çevrelerden olan iki insan arasındaki -toy delikanlıların göremeyeceği- uçurumu; "Kediler"-de, cemiyetin en küçük modeli olan âileye aksettiği şekliyle

otorite bozukluğu; "İkiyüz Elli Kuruş Bir Asır"da, cemiyetin estetik kıymet hükümlerindeki sarsılma ve güzelliğin yerini faydacılığın, materyalizmin alışısı; "Pandomima"da insan değerlendirme kıstaslarının rûhî değil de, fizikî özelliklere yöneltilmesindeki hatâlı tutum ve "Düğün" hikâyesinde ise, cemiyet hayatındaki müsbet ve menfî değişmelerin sâdece âdetlerde değil; evlilik ve câriyelik müesseselerinde de para dışındaki câzibe ve kuvvetlerin ehemmiyetini kaybetmekte oluşu ortaya konur.

Yazarın konuya yaklaşış biçimi, telkin etmekten çok, tesbit edicidir.

Küçük Şeyler, kısa hikâye, durum hikâyesi, kişileştirme, tasvir ve pitoresk, diyalog kurma, terdid, edebî realizmi tatbik, cemiyet dâvâlarını aksettiriş gibi teknik ve muhtevâya dâir sâhalardaki yeniliği ile hikâyeciliğimizde bir dönüm noktasını temsîl eder.

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi