

**T.C.**  
**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN ÖYKÜLERİNDE KONU/TEMA VE YAPI**

Yüksek Lisans Tezi

Arif ÖZGEN

Ardahan - 2011

**T.C.**  
**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN ÖYKÜLERİNDE KONU/TEMA VE YAPI**

Yüksek Lisans Tezi

Arif ÖZGEN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Ardahan – 2011

T.C.  
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN ÖYKÜLERİNDE KONU/TEMA VE YAPI

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

**Tez Jürisi Üyeleri**

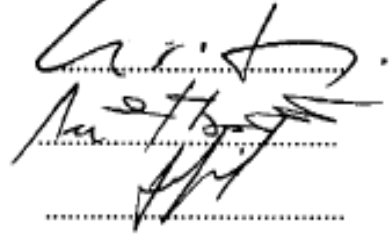
**Adı ve Soyadı**

**İmzası**

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Yrd. Doç. Dr. Mitat DURMUŞ

Yrd. Doç. Dr. M. Fatih KANTER



**Tez Sınavı Tarihi** 06.01.2012

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. ( **16** / **12** / 2011..)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

*Arif ÖZGEN*

İmzası



## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER .....	i
ÖNSÖZ .....	iv
KISALTMALAR .....	vii
GİRİŞ .....	1
BİRİNCİ BÖLÜM .....	6
1. ÖYKÜLERDE KONU/TEMA .....	6
1.1. Kadın-Erkek İlişkileri .....	6
1.1.1. İhanet/Aldatma .....	6
1.1.2. Kıskançlık .....	20
1.1.3. İsyân/Başkaldırı .....	24
1.1.4. Üstünlük Arzusu .....	31
1.2. Yokluk, Yoksulluk ve Açlık .....	34
1.3. Sahtekârlık ve Dolandırıcılık .....	44
1.4. Cehalet/Bilgisizlik .....	58
1.5. Yozlaşma .....	77
1.6. Acıma .....	99
1.7. Sosyal Adaletsizlik .....	111
1.8. Siyasi ve Bürokratik Çözülme .....	118
1.9. Basın-Yayın ve Yazın Alanındaki Çarpıklıklar .....	124
1.10. Batıl İnanç .....	132
1.11. Eğitim Problemi .....	137
1.12. Gelin/Güvey-Kaynana Çatışması .....	142
1.13. Sevgi/sizlik .....	146
1.14. Diğer Konu ve Temalar .....	152
İKİNCİ BÖLÜM .....	163
2. ÖYKÜLERDE YAPI .....	163
2.1. ÖYKÜLERDE ORTAK YAPI .....	163
2.2. ÖYKÜLERDE ŞAHIS KADROSU .....	183
2.2.1. Sosyal Durumları Bakımından Şahıs Kadrosu .....	183

2.2.1.1.	Cinsiyetlerine ve Yaşlarına Göre Kahramanlar .....	183
2.2.1.2.	Ekonomik Durumlarına Göre Kahramanlar .....	185
2.2.1.3.	Mesleklerine Göre Kahramanlar.....	194
2.2.1.4.	Milliyetlerine Göre Kahramanlar.....	205
2.2.2.	Tipleri Bakımından Şahıs Kadrosu .....	208
2.2.2.1.	Tipleri Bakımından Erkek Kahramanlar.....	208
2.2.2.1.1.	Küçük İnsan Tipi.....	208
2.2.2.1.2.	Bağnaz/Mutaassıp Tipler .....	211
2.2.2.1.3.	Dolandırıcı/Sahtekâr Tipler.....	214
2.2.2.1.4.	Dejenere Tipler .....	216
2.2.2.1.5.	Kılıbık Tipler.....	218
2.2.2.1.6.	Sadakatsiz Tipler.....	220
2.2.2.1.7.	Tutkulu ve Fedakâr Tipler.....	220
2.2.2.1.8.	Kuruntulu/Vehimli Tipler .....	221
2.2.2.1.9.	Serseri Tipler.....	222
2.2.2.2.	Tipleri Bakımından Kadınlar .....	223
2.2.2.2.1.	Küçük İnsan Tipi.....	223
2.2.2.2.2.	Kıskanç Tipler.....	224
2.2.2.2.3.	İhtiraslı ve/veya Dejenere Tipler.....	226
2.2.2.2.4.	Sadakatsiz Tipler.....	227
2.2.2.2.5.	Dedikoducu Tipler .....	229
2.2.2.2.6.	Kaynana Tipi.....	230
2.2.3.	Alegorik/Sembolik Kahramanlar: Hayvanlar .....	232
2.3.	ÖYKÜLERDE ZAMAN .....	236
2.3.1.	Kronolojik Karakterli Öyküler .....	242
2.3.2.	Akronik Karakterli Öyküler .....	246
2.4.	ÖYKÜLERDE MEKÂN.....	249
2.4.1.	Gösterme Metodunun Ağırlıklı Olduğu Öykülere Göre Mekân .....	250
2.4.2.	Anlatma-Özetleme Tekniğinin Ağırlıklı Olduğu Öykülerde Mekân .	256
SONUÇ .....		262
KAYNAKÇA.....		268

ÖZET.....	282
ABSTRACT.....	283
ÖZGEÇMİŞ .....	284

## ÖNSÖZ

Toplumunun duygusal ve düşünsel devinimini derin bir biçimde duyumsayan sanatçı, bu devinime ivme kazandıran olumlu ya da olumsuz her türlü gelişmeye/değişmeye tepkisiz kalmaz. Bir bakıma bu tepkidir onu söyler ve eylemler kılan, var eden.

Batı etkisindeki Türk edebiyatının kendini bulma sürecinde yazarlığa başlayan Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), İmparatorluktan Cumhuriyete uzanan bir devrin sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel değişme/gelişme, problem ve çalkantılarına tanıklık eder. Bu tanık olma hali ile edebi çizgisini belirleyen ve toplumsallık duygusu geliştiren Gürpınar'ın anlatıları, devrinin problemlerine karşı gösterilmiş bir tepki, sanatsal bir reflektir.

Türk edebiyatındaki önemini romanları ve romancılığı ile kazanan Gürpınar'ın, öyküleri ve öykücülüğü maalesef daha geri planda kalmıştır. Hâlbuki onun öyküleri, gerek içerik gerekse yapı bakımından romanlarıyla büyük benzerlikler gösterir ve bu özellikleri itibariyle öyküler, âdeta sıkıştırılmış/yoğunlaştırılmış, mikro ölçekli romanlardır.

Muzaffer Gökman'ın hazırladığı “Hüseyin Rahmi Gürpınar: Açıklamalı Bibliyografya” adlı çalışmada yazarın beş tanesi tercüme olmak üzere toplamda 125 öyküsünün olduğu belirtilmektedir. Yaptığımız incelemeler esnasında tercüme olan beş öyküyü değerlendirme altına almadık. Geriye kalan 120 öyküden altı tanesinin (“Bir Maymunun İntiharı”, “Kedilenmek İlleti”, “Halkın Saflığı”, “Üfürükçülüğüm”, “İğneli Fıçı”, “Horoz Ailesi Sinirli Hanımın Mektubu”) öykü niteliği taşımadığı tespit ettik ve bunları değerlendirme dışı bıraktık. Ancak literatür taramalarımız ve okumalarımız esnasında “Heybeliada Merkezlerinin Grevi”, “Sokakta” ve “Zarafet ile Tekir” adlı metinlerin öykü niteliği taşıdığını tespit ederek çalışmamıza dâhil ettik. Böylelikle Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın toplamda 117 öyküsü olduğunu belirledik.

Toplamdaki 117 öykünün 70 tanesine Kadınlar Vaizi, Meyhanede Hanımlar, Namusla Açlık Meselesi, Katil Pûse, İki Hödüğün Seyahati, Tünelden İlk Çıkış,



Gönül Ticareti, Melek Sanmıştım Şeytanı ve Eti Senin Kemiği Benim (“Hayat ve Ölüm”, “Üfürükçülüğüm” ve “Bir Genç Kızın Avaze-i Şikâyeti” adlı metinler hariç) adlı kitaplardan ulaşılmıştır. Söz konusu 9 öykü kitabından yalnızca Meyhanede Hanımlar adlı öykü kitabı ikinci baskıdır. Zira 1924 tarihli ilk baskı, sadece “Meyhanede Hanımlar” adlı uzun öyküyü içerirken, 1947 tarihli ikinci baskı toplamda 7 öykü içermektedir ve söz konusu bu öykülerin dilinde herhangi bir sadeleştirme yapılmamıştır. Bu bakımdan, 1947 tarihli Meyhanede Hanımlar’ı incelemekte herhangi bir sakınca görülmemiştir. Kitaplarına girmeyen 47 öyküden 45’ine ilk yayımlandıkları yayın organlarından ulaşılmış ve incelemede orijinal metinler esas alınmıştır. Orjinallerine ulaşamadığımız “Büyük Günah” ve “Kiralık Vücut” adlı öykülerin incelenmesi, sadeleştirilmiş halleri esas alınarak gerçekleştirilmiştir.

Çalışmamızın “Giriş” bölümünde, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın gerek öykülerinin gerekse öykücülüğünün -eleştirmenlerin/araştırmacıların fikir, yorum ve tespitlerinden de faydalanarak- kısa bir değerlendirmesini yaptık.

Çalışmamızın ilk bölümünde, öyküler konuları ve temaları bakımından tasnif edildi ve tek tek incelendi. “Öykülerde Yapı” başlığını taşıyan ikinci bölümde ise öyküler, ‘ortak yapı’, ‘şahıs kadrosu’, ‘zaman’ ve ‘mekân’ açısından değerlendirildi.

Çalışmamızın “Sonuç” kısmı, genel bir değerlendirmeden ibarettir. “Kaynakça”da ise, birincil kaynak olarak addettiğimiz öykülerin kronolojik bir listesi ile çoğunluğuna ulaştığımız ve yararlandığımız kaynakların listesi mevcuttur.

Çalışma sürecim boyunca bilgisi, sezgisi ve tecrübesi ile yoluma ışık tutan, vaktini benden bir an olsun esirgemeyen, çalışmalarından her daim feyz aldığım ve alacağım değerli hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ’a minnet borçluyum.

Yüksek lisans öğrenimim esnasında akademik ve düşünsel gelişimime katkı sağlayan değerli hocalarım Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ ve Prof. Dr. Yunus BALCI’ya candan teşekkür ederim. Yardımları, uyarıları ve yönlendirmeleri ile ufkumu açan değerli hocam Yrd. Doç. Dr. M. Fatih KANTER’e, tezimin daha nitelikli hâle gelmesi için katkılarını esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Sema ÖZHER

KOÇ'a, maddi ve manevi destekleri ile her daim yanımda olan aileme, bilgisayar ve düzelti işlerinde yardımlarını gördüğüm değerli dostum Serkan COŞKUN'a, okumalarımı sabırla dinleyip fikir ve önerilerini paylaşan değerli dostum Serkan BALCI'ya ne kadar teşekkür etsem azdır.

Ardahan, 2011

Arif ÖZGEN

**KISALTMALAR**

AAKB.: Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı

AKM: Atatürk Kùltür Merkezi

Bkz.: Bakınız

BG: Boşboğaz ile Gùllabi

C.: Cilt

çev.: Çeviren

der.: Derleyen

DTCF.: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakùltesi

ESKB.: Eti Senin Kemiği Benim

EUM: Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası

GSY-2: Gazetecilikte Son Yazılarım 2

GT.: Gönùl Ticareti

Haz.: Hazırlayan

İHS.: İki Hòdüđün Seyahati

KV.: Kadınlar Vaizi

KP.: Katil Pùse

KTB: Kùltür ve Turizm Bakanlığı

MEB: Milli Eğitim Bakanlığı

MH.: Meyhanede Hanımlar

MSS.: Melek Sanmıştım Şeytanı

NAM.: Namusla Açlık Meselesi

nr.: Numara

s.: Sayfa

S.: Sayı

sad.: Sadeleştiren

s.n.o.: Sayfa numarası okunmuyor

ST: Son Telgraf

TBEA: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi

TH: Tercüman-ı Hakikat

TİÇ.: Tünelden İlk Çıkış

t.y.: Basım tarihi yok

vb.: Ve benzeri

vd.: Ve diğerleri

vs.: Ve saire

Yay.: Yayınları

yay. haz.: Yayına Hazırlayan

YM.: Yeni Mecmua

## GİRİŞ

Öykücülüğe, 29 Kasım 1884 tarihli Ceride-i Havadis adlı gazetede yayınlanan “İstanbul’da Bir Frenk” adlı öyküsüyle başlayan (Gökman 1966: 202) Hüseyin Rahmi Gürpınar, yaşamının son dönemlerine kadar yazmış olduğu öyküleriyle de bu türdeki devamlılığını kanıtlamıştır. Bugüne kadar Türk edebiyatındaki yeri ve önemi daha çok romanları ve romancılığı aracılığıyla belirlenmiş olan yazarın öyküleri de bir o kadar dikkate değerdir.

“İstanbul’da Bir Frenk”ten sonraki öyküleri Ahmet Mithat Efendinin çıkardığı ve Hüseyin Rahmi’nin “*yetişmesinde önemli rolü olan (ve) bir ‘yazı ocağı’*” (Ülken 2005: 114) vazifesi gören “Tercüman-ı Hakikat” gazetesinde yayınlanır. Bu gazetede yayınlanan birkaç öykü ile fikir yazıları daha sonra “Müntahabat-ı Hüseyin Rahmi” adlı eser altında toplanır. Tercüman-ı Hakikat’te yayınlanan on üç öykü, onun ilk kalem denemeleri olması bakımından önemlidir, ancak sanat anlayışındaki perspektifin biraz dışında kalır. Zira Gürpınar’ın sanat anlayışını belirleyen “*sosyal tenkit*” (Akyüz 1995: 142) unsuru söz konusu öykülerde çok az yer tutar. Asıl 1908 yılında Ahmet Rasim ile birlikte çıkarmış olduğu 36 sayılı “Boşboğaz ile Güllabi” (24 Temmuz 1908 - 1 Aralık 1908) adlı mizah gazetesindeki yirmi öyküsü sayesinde bu amacına ulaşır. 1917-1921 yılları arasında yazdığı ve birçoğu “İkdam” gazetesinde yayınlanan öykülerinde de sürdürdüğü sosyal tenkit anlayışını, ölümüne değin yazdığı, çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanan, hatta kitaplarına doğrudan dâhil olan öykülerinde de geliştirmeye devam eder. Türün de özelliği göz önüne alındığında bu öyküler, - romanlarında olduğu gibi- “*uzun konuşmalar, gereksiz ayrıntılar ve yersiz ‘tefelsüf’ler*” (Levend 1964: 71) barındırmaz. Ancak Tercüman-ı Hakikat gazetesinde yayınlanan, öykü görünümünden daha çok gazete yazısı niteliği taşıyan ve yazarın kendine has ‘sosyal tenkit’ anlayışından uzak olan ilk dönem öykülerinin, aynı zamanda yazarın sanatkârane tavrını tam manasıyla yansıtamamış olmalarını, 1920’den sonra derlenen öykü kitaplarında yer almamalarıyla da açıklamak mümkündür.

Özellikle 1908-1920 yılları arasında yazdığı ve gazetelerle mizah dergilerinde kalmış öykü örneklerini ancak 1920’de kitaplaştırmayı düşünen yazar, bu türdeki iki

derlemeden sonra 1933 sonrasını bekler. (Mutluay 2008: 31) “Öyküleriyle Hüseyin Rahmi” adlı yazısında, yazarın gazete yazarı ve tefrikacı yönüne dikkat çeken Rauf Mutluay, bu sebeple çoğu öykülerinin sonradan kitaplaştırıldığına değinir;

*“Unutmamamız gereken ilk özellik, Hüseyin Rahmi’nin bir gazete yazarı, bir tefrikacı oluşudur. Ne dergilerin incelmış beğenisine inanır, ne kalemini konudan konuya atlayan sohbetçilik tutumundan uzak tutma düzencesine. Ona bol sayfalar gereklidir. Önce II. Meşrutiyet günlerinde yayımladığı Boşboğaz adlı mizah dergisinde imzasız ürünlerle çoğalttığı öyküleri görünür. (...) Hüseyin Rahmi’nin öyküye emek ayırdığı üçüncü aşama, Mütareke yıllarının İkdam gazetesinde olur. Bu arada beş roman daha yayımlamış, kapatılan mizah dergisi yüzünden öyküden soğumuş gibidir. Çoğunluğu sonradan kitaplaşacak olan öyküleri bu dönem ürünüdür. Ve Hüseyin Rahmi aynı yapısal özellikleri sürdürür.”* (Mutluay 2008: 31)

Boşboğaz ile Güllabi, İkdam, Âti, İleri, Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası, Yeni Mecmua, Son Telgraf, Vakit, Yeni Türk, Cumhuriyet adlı yayın organları aracılığıyla okuyucuya sunulan öykülerinin ‘bir kısmı’ daha sonra dokuz kitapta toplanmıştır. Bunlar; Kadınlar Vaizi (1920), Meyhanede Hanımlar (1924), Namusla Açlık Meselesi (1933), Katil Pûse (1933), İki Hödüğün Seyahati (1933), Tünelden İlk Çıkış (1934), Gönül Ticareti (1939), Melek Sanmıştım Şeytanı (1943) ve son olarak da yazarın ölümünden sonra yayınlanan Eti Senin Kemiği Benim (1963) adlı kitaplardır. Belirtilmesi gereken bir durum vardır ki, 1924 tarihinde basılan Meyhanede Hanımlar adlı eser, 1947 yılında yeniden basılmıştır. 1924’teki Meyhanede Hanımlar tek bir öykü, 1947’deki ise yedi öykü içermektedir. Yazarın ölümünden on dokuz yıl sonra basılan ve derleme niteliği taşıyan Eti Senin Kemiği Benim adlı kitap, öykünün yanı sıra deneme ve fikir yazıları da içermektedir.

1884-1889 yılları arasında kaleme alınan öyküleri bir tarafa bırakırsak, Hüseyin Rahmi’nin öykülerinde ‘sosyal zaman’ın önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Şüphesiz bunda seksen yıllık bir ömrün ve Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan tarihsel bir akış içerisinde yaşamış olmanın payı büyüktür. Özellikle 1908 ve sonrasında yazılan öyküler, ele alınan dönemin sorunlarının, sosyal ve siyasi açılardan oluşum ve değişimlerinin etraflıca yansıtıldığı kurmaca dünyalardır. Bu bakımdan yazar, söz konusu öykülerinde, yaşanılan dönemlerdeki birtakım problemlere temas ederken seçtiği konu veya temaları sosyal zamandan

soyutlayamaz. Öte bir deyişle zaman ve mekân kavramları, öykülerin büyük bir çoğunluğunda insan ile olan etkileşimleriyle, psikolojik yansıma ve açılımlarla işlevsellik kazanmaz.

Hüseyin Rahmi, okuduğu Fransız yazarların etkisinde kalmış bir sanatkârdır. *“Osmanlı İmparatorluğu’nda Fransız kültürünün etkisi, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak yoğunluğunu artırır. Öyle ki, bu dönem kuşağı içerisinde, Fransız kültürünün etkisinde -doğrudan ya da dolaylı olarak- kalmamış bir Osmanlı aydını göstermek olanaksız gibidir. Düzenli bir eğitim görmemesine karşın, kendisini yetiştiren (autodidacte) Gürpınar (...) Fransız kültürünün etkili olduğu bu dönemde yazın yaşamına atılmıştır. Kişiliğinin ve sanat anlayışının oluşmasında Fransız kültürünün etkisi yadsınamayacak ölçüde açık ve önemli olmuştur.”* (Özmen 1978: 33) Edebiyatımıza yansımalarını 1885’ten sonra gördüğümüz Fransız natüralizminin Türk edebiyatındaki ilk büyük temsilcisi olan (Akyüz 1995: 142) Hüseyin Rahmi, söz konusu akımın ilke ve esaslarını romanlarında olduğu gibi öykülerinde de uygular. Temel çıkış noktaları insan ve toplum olan natüralistler, *“insanı ele almada onun fizyolojik yapısı, irsiyet, yaşadığı çevre ve aldığı eğitimi öne çıkarırlar ve bu çevrede insan gerçeğine ulaşmaya çalışırlar. (...) Zira onlara göre insanın her türlü davranışı, hareketi, tepkisi, arzusu, psikolojisi, düşüncesi, kılık kıyafeti, konuşma tarzı; kısacası kaderi, tamamıyla maddî ve sosyal çevrenin, irsiyetin, fizyolojinin ve eğitimin sonucudur.”* (Çetişli 1999: 88) Nitekim yarattığı/tanıttığı kahramanları natüralist bir anlayışla ele alan Hüseyin Rahmi, ‘gözlem’ ve ‘deney’ metotlarının kendisine sağlamış olduğu imkânlar çerçevesinde insanı hem mizacına, hem de sosyal çevresinin şartlarına göre değerlendirir. Natüralizmin ilke ve esaslarına son derece bağlı olan yazarın sadece bir özelliği bu bağlılığı zedeler: ‘Sosyal tenkit’;

*“Natüralist romancının sosyal tenkidle hiçbir ilgisi yoktur. Hâlbuki, Hüseyin Rahmi’de sosyal tenkid en geniş ölçüsündedir.”* (Akyüz 1995: 142)

Hüseyin Rahmi’nin sanatkâr kişiliğini belirleyen önemli bir unsur da onun realizmidir. Gücünü etkili bir gözlem yetisi ile canlı ve akıcı bir üslûptan alan bu realizm, -her ne kadar sosyal tenkit eğiliminin bir aracı gibi görünse de- öykülerinin içerik ve yapı bütünlüğünü sıkı sıkıya dokuyan/koruyan bir niteliktedir. Yazarın sözünü ettiğimiz etkili gözlem yetisi ile canlı ve akıcı üslûbu, öykülerine ‘karakter

yaratma ve sahneleme' formatlarıyla müdahil olur. Bir bakıma yazarı başarıya taşıyan bu iki unsur, öykülerindeki anlamsal bütünlüğü çevreleyen ve açımlayan bir işleve sahiptir. Zira yazar, 'karakter yaratma ve sahneleme' ile söyle(t)mek istediklerini okuyucunun zihninde daha net bir biçimde canlandırmayı amaçlar. Bu amacın "araç değer"i olarak ekseriyetle mizahı kullanır. Mizahını oluşturan alaycı ve taklitçi üslûbu ise halkın dilini halka (kahramanlara) konuşturmak yoluyla özgünlük kazanır. Böylelikle öyküler anlaşılır ve akıcı bir anlatımla ifade bulur. Semih Gümüş'ün ifadesiyle "*Yalın ve doğrudan bir dille yazması, onu bugün de okunan bir yazar yap(mıştır).*" (Gümüş 2001: 43)

Mizahı etkili bir silaha dönüştüren ve romanlarında olduğu gibi öykülerinde de "*daha çok belirli karakter ve olaylar üzerinde duran yazar, çevre tasvirleriyle pek fazla ilgilenmemiş, onu daha çok olaylar ve bu olaylar karşısında insanların davranışları meşgul etmiştir.*" (TBEA 2010: 487) Bu bağlamda karakter yaratma/tanıtma ve olay sahneleme, âdeta öykülerin yazılış amacını belirleyen bir özelliğe sahiptir. Zira toplum içinde insanı ele alan bir sanatkârın, yarattığı/tanıtığı karakterler ve bu karakterlerin kurmaca dünya içerisinde gösterdikleri yaşam refleksleri oldukça önemlidir. O bakımdan Gürpınar'ın öyküleri de, romanları gibi zengin bir şahıs kadrosuna sahiptir;

*"Eski İstanbul'un dar sokaklarıyla ev, konak, yalı, çeşitli dükkân, çarşı, Pazar ve mesire yerlerinde geçen olaylarda mahalle kadınları, külhanbeyler, tulumbacılar, alafranga züppeler, uşak, dadı, besleme, kalem efendileri ve metreslerle daha birçok karakterlerden oluşan zengin bir kahramanlar kadrosu bulunmaktadır."* (TBEA 2010: 487)

Gözlem gücüyle toplanan malzemenin özgün bir üslûpla işlenmesi, Hüseyin Rahmi'nin sanatına ve sanatçı kişiliğine farklılık kazandıran bir unsur olarak göze çarpar. Onun sanatkâr kişiliğinin temel oluşum noktalarını, yine onun bu yönünü anlatan anekdotlardan öğreniriz;

*"Türkçeyi başarıyla kullanan yazarlardan biri olan Hüseyin Rahmi'nin halkın nasıl konuştuğunu öğrenmek için, örneğin çingene kızlarına para verip onları konuşturduğu ve bu konuşmaları defterine kaydettiği; evin dolabına saklanarak*



*komşu kadınların kendi aralarında nasıl konuştuklarını öğrenmeye çalıştığı söylenmektedir.” (TBEA 2010: 487-488)*

Gücünü çocukluk dönemine ait anılar ile günlük izlenimlerden alan ve yazarın realizmini gerçekleştiren gözlem ve üslûp birliği, onun edebî gayesini belirleyen bir faktör olarak öne çıkar. Dolayısıyla öyküler, -bünyesinde zaman zaman mübalağa unsurları barındırsalar da- toplum ve insan dinamizmini yaşamsal bir refleks dâhilinde vermeye çalışır. Öykü kahramanları ise, kurmaca dünyanın olduğu gibi okur dünyasının da yaşayan bireylerdir. Bu tespitimizi, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şu görüşleri âdetâ kesinler;

*“Hüseyin Rahmi’nin büyük kuvveti, insan yaratmasını bilmesidir. Kahramanları kitabın ortasında tabîi muhitlerinde imiş gibi yaşarlar. Vâkıa biraz fazla saçılır, dökülürler; fakat yaşarlar. O, halkımızı ve hayatımızı tanıyan muharrirlerdendir. Fakat asıl edebiyatımıza sokak onunla girmiştir.” (Tanpınar 2005: 69)*

Değindiğimiz üzere, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın öykücülüğü -daha ön planda tutulan- romancılığından farklı bir anlayış üzerine kurulu değildir. Ekseriya romanlarındaki konu ve temalar üzerine inşa edilen öyküleri de toplumu ve onun sorunlarını geniş bir yelpazede irdelemektedir. Berna Moran’ın da belirttiği üzere yazar, okurunu “yüksek felsefe”ye (Moran 2000: 87-100) çekmeye çalışırken, toplum adına duyduğu birtakım endişeleri de bu sayede ifadeleştirir. Bir bakıma hocası Ahmet Mithat Efendinin etkisiyle oluşan, ancak sonrasında farklılaşan ‘eğitici’ tavrıyla da bu anlayışını sürdürür, genişletir. Nermi Uygur’a göre “*ister eleştirel, ister onaylayıcı tutumla olsun, toplumu düşünmeye başlayan, birtakım düşünce ve eylemlerle topluma yönelen insan, bu düşünce ve eylemlerinden çok öncesinden beri toplumda yaşamaktadır, toplumca yoğrulmuştur, toplum içine yoğrulmuştur.* (Uygur 2001: 202) Hüseyin Rahmi de, ‘eleştirel’ düşünce, söylem ve eylemleri ile “*toplumda yaşa(dığını)*”, “*toplumca/toplum içine yoğrul(duğunu)*” daima dışa vurur. Tüm bu özellikleri bakımından Gürpınar, toplumcu bir yazar olarak Türk edebiyatındaki yerini almıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. ÖYKÜLERDE KONU/TEMA

#### 1.1. Kadın-Erkek İlişkileri

Hüseyin Rahmi'nin öykülerinde etraflıca değindiği, “*tarafsız ve akılcı bir tutumla yaklaşılmasını istediği*” (Moran 2000: 94) konulardan biri olan kadın-erkek ilişkileri; insan doğası ile çelişen/çatışan toplumdaki yasa ve ahlâk anlayışının, evlilikte eşler arasında görülen baskıcı eğilimin (kıskançlık), erkeği her koşulda onayıp kadını yadsıyan düzenin eleştirisi üzerine kurulmuştur. Yazarın eleştirerek bir anlamda değiştirmek istediği söz konusu bu anlayış, eğilim ve düzeni, dört alt başlık altında incelemek mümkündür. Bunlar; “İhanet/Aldatma”, “Kıskançlık”, “İsyan/Başkaldırı” ve “Üstünlük Arzusu”dur.

##### 1.1.1. İhanet/Aldatma

Aşk, sevgi ve bağlılık gibi kavramları insan tabiatına aykırı bulan Hüseyin Rahmi, doğal olarak evliliği de tasvip etmez. Yazar için evlilik, eşleri sadece yasalar düzleminde birbirine bağlayan ve sınırlayan bir kurumdur. Bağlı ve sınırlı olma hali, duygusal değişim ve yönelimleri bastırır ve bireyde ihanet eğilimi var eder. Gürpınar öykülerinde ihanet/aldatma, duygusal edinimlerini yitiren, sadece cinsel arzuları doğrultusunda hareket eden insanın, monogam sıfatından ve toplum ile ahlâk yasalarının kısıtlayıcı/sınırlayıcı bağlarından kaçma eylemidir. Berna Moran, “*Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 'Yüksek Felsefe'si*” adlı yazısında, yazarın kadın-erkek ilişkilerine yönelik anlayışını şöyle izah eder;

*“Kadınla erkeğin birbirini istemesi, doğanın, türü sürdürme yasaasının gereğidir ve cinsel istek doyurulunca sevgi son bulur. Oysa ahlâk anlayışı ve toplum yasaları insanları tek kişi ile yetinmeye zorluyor. Sonuç ister istemez yasak aşktır, zinadır. Başka bir deyişle, doğa ile toplum yasaları ters düşüyor.”* (Moran 2000: 95)

“Bir Muamma”, “Rafia Hanımın Köftesi”, “Katil Pûse”, “Melek Sanmıştım Şeytanı”, “Aferin Hayrullah”, “Çocuğumun Babası”, “Gönül Ticareti”, “Hangisi

Daha Zevkli?”, “Ahlâk Humması” ve “Er Kişi Niyetine” ihanetin/aldatmanın konu edildiği öykülerdir.

“Bir Muamma” adlı öyküde, karısına ihanet eden Kâmi Beyin aldatış sonrası düşüncelerini ve ruh halini; aldatılan kadın Nebile Hanımın da evliliğini kurtarmak adına -daha önceden de yaptığı gibi- ihanete katlanışını okuruz. Kâmi Bey eşi adına bankadan almış olduğu parayı evine götüreceği yerde doğru metresinin yanına gider. Metresi cebindeki tüm parayı aldığı gibi, kendisini de üç gün boyunca evinde alıkoyar. İçinde bulunduğu müşkül durumun analizini yapan Kâmi Bey, kendisini bu duruma düşüren aldatma eğilimini de sorgular;

*“Evli olmak bir bela, metresi olmak iki bela, parasız bulunmak üç bela... Bu üç muğlâk muammanın girdab-ı felaketi içinden insan kurtulmak için kıvrandıkça dibe çöker (...) Çırpındıkça daha ziyade batar. İnsanın bir davası olursa avukata müracaat eder, hastalanırsa tabibe gider. Aşk ile pervasızlık için bir melce’, tayin etmemişler, bir deva göstermemişler. Acaba niçin kadınlar birbirinden güzel yaratılmış? Sokakta daha bir güzelini görünce insanın canı evdeki bacının yanına gitmek istemiyor. Kabahat kimde? Bende değil gönlümde... İnsanın gönlü acaba kendinden başka bir şey midir? İşte buna bir cevap vermek lazım gelirse ucu bulunmaz bir mesele açmış oluruz. Felsefeyi, psikolojiyi, metafiziği hiç sevmem. Feylesof bir defa ‘insan nedir?’ diye tutturdu mu, medeniyetten evvel maneviyat-ı beşere girişti mi, bu meselenin içinden çıkılmaz... Sözün kısası birçok mesuliyeti yüklenmek için kalp, gönül, vicdan namlarında birçok şeyler uydurmuşlar. Onların hepsi insanın yine kendisidir.”* (“Bir Muamma”, BG., 1908, nr: 26, s. 2)

Kâmi Bey, zihnindeki karmaşık sorularla birlikte karısına söyleyeceği yalanları da düşünmektedir. Öyle ki cebindeki parayı nasıl harcadığını ve üç gündür nerede olduğunu açıklamak mecburiyetindedir. Ne var ki karısının yalanlarına inanmayacağını da çok iyi bilir. Ancak yalan söylemekten başka çaresinin olmadığı düşüncesi, ona az önce inkâr ettiği vicdan olgusunu anımsatır;

*“Deminden vücudunu inkâr ettiğim vicdan denilen şey işte bu hâl olmalı. Fakat bu vicdan azabı manevi bir hazımsızlığa benziyor. Adi hazımsızlıklar karbonatla, maden sularıyla nasıl yatıştırılıyorsa bu vicdan bulantısı da bir metresin nevazişleri, sıcak buseleri, akçenin, servetin tehiyye edeceği huzurlar, eğlenceler, zevkler ile tedavi olunacak.”* (“Bir Muamma”, BG., 1908, nr: 27, s. 2)

Kâmi Bey için ihanet, âdeta bir sığınaktır. “*Burada gene, evlilik bağının iyi-kötü güçlü olduğunu görürüz. Ama başka kadınlarla kurulan ilişkiler çoğunlukla daha rahatlatıcı, doyurucu ve mutludur.*” (Horney 1998: 127) Nitekim Kâmi Bey, aldatma eğiliminden ötürü her ne kadar vicdani bir rahatsızlık duysa da gerek müşkül durumdan kurtulma gayretinin etkisi, gerekse aldatmaya yönelik sosyo-psişik tavrın albenisiyle içinde duyduğu pişmanlık duygusunu geriye iter; “*Bu kadar umumi olan bir kabahati kendine bu derece üzüntü etmek manasızdı(r).*” (BG., 1908, nr: 26, s. 2) Gazeteye parayı üç gün önce düşürdüğü yönünde ilan verir. Böylelikle kendisini karısından koruyacak olan savunma mekanizmasını harekete geçirir. Kâmi Beyin karısı Nebile Hanım tüm bunlardan habersiz, Afet Dadısıyla birlikte evde beklemektedir. Nebile Hanım, kocasının hovardalıklarından ötürü bir kez boşanmış olsa da gururu sevgisine üstün gelememiş, yeniden evlenmiştir. Bu bakımdan kendisinden emin olmadan yeniden boşanmak istemez. O esnada hizmetçi Servinaz odaya günlük gazeteyi getirir. Nebile Hanım havadisleri dadısına okurken Kâmi Beyin ilanını görür. Kocasının daha önceki vukuatlarına istinaden bu ilanın yalanları örtmek düşüncesiyle tertip edilmiş bir kurgu olduğu kanaatine varır. Dadısına da bunun bir kurgu olduğunu anlattığı sırada hizmetçi kız Kâmi Beyin eve geldiğini haber verir. Afet Dadı, Nebile Hanıma her ne olursa olsun kocasının yaptıklarını sindirmesini söyler. Bu düşüncesini de “*bize uygarlık yaraşır*” ibaresiyle destekler.

Yazar, kocası tarafından sürekli ihanete uğrayan bir kadının ihtiras duygusuyla motive olan ve ilginç bir cezaya dönüşen intikam arzusunu “Rafia Hanımın Köftesi”nde dikkatlere sunar. Birkaç yıl önce yazmış olduğu öykünün hanımların tepkisi ve feminizm meselesi nedeniyle yayını durdurduğunu belirten Hüseyin Rahmi, kurgulamış olduğu olayın gerçek hayatta vuku bulmasından cesaret alarak öyküyü tekrardan gündeme taşımıştır. Rafia Hanım kocasının her gün yinelenen “*en mahsuldar hikâyecilerin hayallerinden geçmeyen*” (YM., 1923, nr: 10-76, s. 215) çapkınlık haberleriyle herkese rezil olmaktadır. Böylesi bir aldatılmışlığın öfkesini intikam silahına dönüştürmeyi amaçlayan Rafia Hanım, zihninde birtakım planlar tasarlar. Kocası Hüsrev Beyin geç vakitte zilzurna sarhoş eve gelmesi ve cebinde yakın dostu Şahende Hanımın saçının ve mektubunun çıkması Rafia Hanımdaki intikam arzusunu tetikler, eyleme dönüştürür. Birkaç yıl önce gazeteden okuduğu haberdeki kıskanç kadından esinlenen gözleri dönmüş

kahraman, o gece kocasının erkeklik organını keser. Yapılan sorgulamada vakanın “skandala” dönüşmesinden çekinen Hüsrev Bey de karısının suçunu üstlenir. Planın son bölümünü uygulamaya geçen kahraman, kocasının erkeklik organını bir paket ve bir mektup aracılığıyla yeni aşçının lezzetli köftesi adı altında Şahende Hanıma gönderir. İki gün sonra Şahende Hanımdan gelen memnuniyet mektubunu evde yüksek sesle okuyan Rafia Hanım, intikamın zevkini kocasına söylediği, “*şimdi sen ne erkeksin ne kadın... Artık cins-i selase mensup bir mahlûksun... (...) Hadım ağası*” (YM., 1923, nr: 10-76, s. 216) nevinden yakıştırmalarla pekiştirir.

Gerek “Bir Muamma”, gerekse “Rafia Hanımın Köftesi” adlı öykülerde, erkek kahramanların cinsel arzularını yasak ilişkilerle tatmin ettikleri görülür. “*Aynı kişiyle sürdürülen uzatılmış bir yaşam alışkanlığı bütün ilişkileri, özellikle de cinselliği bıktırıcı ve sıkıcı bir duruma sokar.*” (Horney 1998: 119) Nitekim yazar, “Melek Sanmıştım Şeytani” ve “Katil Pûse” adlı öykülerin eşlerini aldatan kahramanları Hüsnu Bey ve Nef’i Beye söyletir bu düşünceleri/ni;

*“İtiraf edeyim ki üç senelik evlilikte de turfanda bir sevda lezzeti kalmıyor. Karıma her gün verdiğim muhabbet teminatı aksine ondan bıkkınım. Bedriye’de artık bir hemşire siması görüyorum. Gözüm, gönlüm meşru döşek dışında amur avına çıkmak hevesine düşüyor, tadılmadık yeni lezzetler arıyor.”* (“Melek Sanmıştım Şeytani”, MSS., s. 9)

*“Bu uzun dört sene muhabbetimizi bayatlatmış, birbiri üzerine temasın kesreti kalplerimizi aşındırmış, lezzet verici heyecanlarımızı uyuşturmuştu. Ben kendi hesabıma bu histe idim.”* (“Katil Pûse”, KP., s. 3)

İncelemiş olduğumuz “Bir Muamma” ve “Rafia Hanımın Köftesi” adlı öykülerdeki kahramanların ihanet/aldatma eylemi, evliliğin rutininden, cinselliğin ise bıktırıcılığı ve sıkıcılığından kaçan bireylerin tek sığınağıdır.

“Ahlâk Humması”, birbirlerini severek eşlerinden ayrılan bir çiftin karşılıklı güvensizlikleri neticesinde oluşan sevgisizlikleri ve aldatma eğilimleri konu edilir. Öykü, yaşadıkları gizli bir aşk sonucunda eşlerinden ayrılarak birbirleriyle evlenmiş çiftin konuşmaları ile başlar. Karısının bir başkasını sevebileceğini düşünen ve bu nedenle duyduğu güvensizliği bastıramayan bey, karısının ikircikli cevaplarından ötürü öfkelenir, şüphelenir. Hanım, evli olduğu halde kendisini seven beyinin bu

cüretine atıfta bulunarak, aynı durumun bir kadın için de mümkün olabileceğini öne sürer. Bu düşünceye öfkelenen beyine verdiği şu cevaplar; erkeğin davranışına, kanunların erkeği onayan kadını ise yadsıyan yaklaşımına ve olan ile olması gereken çatışmasına gönderilen eleştiridir;

*“Anlamayacak ne var bunda canım? Kocam varken siz beni sevdiğiniz vakit başka bir erkeğin meşru hukukuna tecavüz ettiğinizi düşündünüz müydü? Şimdi sizin zevciyet hukukunuza aynı tecavüzde bulunabileceklere niçin bu kadar kıızıyorsunuz... Bu âlem men Dakka dukka dünyası değil mi?”* (“Ahlâk Humması”, MSS., s. 90)

Bu cevaba içerleyen bey, şüphelerinde haklı olduğunu kanıtlamak için karısından *“dört gözlü şık dolabın”* anahtarını ister. Kadın da aynı cesareti kocasından umar ve kütüphanenin anahtarlarını almak sözüyle dolabının anahtarlarını verir. Bey, aramaları esnasında şüphelerini haklı çıkaran bir bulguya rastlayamaz. Hanım, kocasından anahtarı isteyince, bey bir bahane ile anahtarı vermez ve evden kaçar. Kadın her şeyin farkındadır. Daha öncesinde kütüphane dolabını açmış ve kocasının şişman, otuzluk bir kadınla olan yazışmalarına ve fotoğraflarına rastlamıştır. Tüm bunları bildiği için böyle bir oyun hazırlamış, kocasını küçük düşürmüştür. Öykünün devamında hanım tüm olan biteni yazdığı mektupla aşığı Fazıl’a bildirir. Bir bakıma bu mektup, kocasından gördüğü baskıya ve yinelenen sorgulamalara tahammül edemeyen kadının psikolojisini ifadeleştirir. Mektubun sonlarına doğru yazdığı şu satırlar ise *“Allah’ın birbirlerine eş ve en büyük düşman olarak yarattığı iki cins”* arasındaki kaotik ilişkiyi hem açıklar, hem de eleştirir niteliktedir;

*“Fazıl... Sen beni seviyorsun. Kocamın üstüne ben seni seviyorum. Zevcim hem beni seviyor, hem şişman karıya çıra gibi yanyor. Bu ne hayat, ne arbede Allah aşkına? İşte buna ahlâk humması derler. Sende de var... Bende de... Kocamda da... Ve bütün âlemde de...”* (“Ahlâk Humması”, MSS., s. 100-101)

Sözü geçen bu ifadeler yazarın düşünceleriyle aynileşir. Zira yazar, öykünün başından sonuna dek kadın-erkek arasındaki ilişkinin boyutlarını sorgular, söz konusu ilişki içerisindeki eğilimleri çözümlenmeye çalışır. Bu bağlamda aldatma, eşler arasında sıkça görülen ve arkası kesilmeyecek olan bir kaçış, bir hastalıktır.

“Aferin Hayrullah”, Vahdet Beyin karısına duyduğu bir anlık öfke sebebiyle evin Arap cariyesi Karanfil ile yaşadığı yasak ilişkiyi, bu ilişkiden duyduğu pişmanlığı ve suçu üzerinden atmak için uşak Hayrullah’la olan münasebeti konu edinir. Vahdet Bey, karısının geç saatlere kadar dışarıda olmasına öfkelenir ve bunu bir itaatsizlik olarak addeder. Sarhoşluğunun vermiş olduğu cesaret ve Arap cariyesinin işveli tavırları Vahdet Beyi intikam hırsıyla ihanete sürükler. İntikam gecesinden beş ay sonra Karanfil’in hamileliğinin ortaya çıkması Vahdet Beyi telaşlandırır. Karısı kendisinden şüphelenmeyi aklına dahi getirmemesi korkularını biraz azaltsa da pişmanlık ve suçluluk duygularını harekete geçirir;

*“Burnuna ağır bir meşin kokusu doldu. Dudaklarından aşağı zifirler akıyor, vücuduna katranlar bulaşıyor gibi oldu. Tiksinme titremeleri geçirdi. Büyük bir nedamet cezasıyla uzun uzun pufladı ve inledi.”* (“Aferin Hayrullah”, KV., s. 37)

Pişmanlık duygusuyla zihninde taze tuttuğu bu kabahat, Vahdet Beyi karısına karşı daha anlayışlı hale getirir. Her ne kadar karısı kendisinden şüphelenmese de, o kendisini bu suçtan tamamen kurtaracak bir çözüm arayışı içerisine girer. Çözüm olarak evin uşağı Hayrullah’ı düşünür ve onu odasına çağırarak tehditkâr bir tavırla Karanfil’in hamileliğini sorgular. O esnada korkuya kapılan Hayrullah, Karanfil ile yaşadığı ilişkiyi itiraf eder. İtirafın yaşandığı hafta içerisinde Hayrullah ile Karanfil’e nikâh kıyılır. Beş ay sonra Karanfil bir erkek çocuk dünyaya getirir. Suç ortağı her ne kadar Hayrullah olsa da “*nâ-meşru semerenin*” kendi çocuğu olması ihtimali Vahdet Beyin “*yüreğini cızlat(ır).*” (KV., s. 43) Anlatıcı, olayın tatlıya bağlanarak sonlandığı ve bir ailenin yıkımdan kurtulduğu bu anda söz alır ve öyküde konu edilen çarpıklığı şu ifadelerle analiz eder;

*“Sevişme... Sevdalanma hep bahane. Ne renkte olursa olsun maksat zürriyettir, insanlar tabiatın bu galebesini aşk sanmak vehmiyle yaşarlar.”* (“Aferin Hayrullah”, KV., s. 43)

Kahraman anlatıcının itirafları neticesinde vücuda gelen “Melek Sanmıştım Şeytanı” adlı öyküde, eşini aldatan bir erkeğin yaşadığı pişmanlık ve endişeler ile birlikte aldatma eyleminin gerek bireylere gerekse sosyal bünyeye verdiği sıkıntılar konu edilir. Öykünün kahraman anlatıcısı Hüsnü Bey iç güveyi olarak yaşadığını, rahat bir yaşam sürmek, huzurunu bozmamak için karısının kendisi üzerindeki

hâkimiyetine, kaynanasının “*dırdır*”larına ses çıkarmadığını itiraf eder. Ne var ki karısının kıskançlıklarına katlanamadığını, bu kıskançlıkla ona duyduğu sevgiyi günbegün yitirdiğini söyler. Karısı ve kaynanasının, potansiyel bir tehlike olarak gördükleri genç hizmetçi Servinaz’ı evin erkeklerinden kaçması yönünde uyarmaları da Hüsnü Beyi içten içe kızdırmakla kalmaz, Servinaz’a olan ilgi ve arzularını harekete geçirir. Karısı ve kaynanasının evde olmadığı bir gün, tutkularını dizginleyemeyen Hüsnü Bey, Servinaz’ın odasına girerek onunla birlikte olur. Bu birlikteliğin ardından büyük bir pişmanlık duyarak “*karımı aldatayım derken kendim aldanmışım*” der. O ana dek zihninde büyüttüğü hayal ve arzular yerini endişe ve suçluluk duygusuna bırakır. Karısını aldatmanın ve masum bir kızı kirletmiş olmanın verdiği endişe ve suçluluğu her geçen gün daha derinden hisseder. Üç ay sonra Servinaz’ın hamile olduğunun açığa çıkması üzerine karısının ardı arkası kesilmez suçlamalarına maruz kalan Hüsnü Bey, suçunu inkâra ne kadar kararlı olsa da, bu duruma alternatif bir çözüm aramayı da ihmal etmez. Nitekim evin uşaklarından Aziz Köklü’ye para karşılığında suçu üstlenmesini teklif etmeyi uygun bulur. Aziz’i odasına çağırır ve onu Servinaz’ın hamileliğinden sorumlu tutarcasına azarlar. Aziz bu tepki karşısında yalvarmaya başlar ve suçunu itiraf eder. Beklenmedik itiraf karşısında şaşkına uğrayan Hüsnü Bey, bir yandan sevinir diğer yandan Servinaz’ın bir melek kadar masum olmadığını düşünür. Aziz ile Servinaz’ı evlendirip, başka bir eve yerleştirirler. Hüsnü Bey, bu işten zararsız kurtulsa da yüreğindeki azabı gizleyemez ve bu azabın kaynağı olan soruya cevap bulamaz; Çocuk kendisinden mi, yoksa Azizden mi?

Kurgusal anlamda “Aferin Hayrullah” adlı öykü ile büyük benzerlikler taşıyan “Melek Sanmıştım Şeytani”, konuyu ele alma ve ifadeleştirme bakımından bazı farklılıklar teşkil eder. “Aferin Hayrullah”ta aldatma problemi ve çocuğun kimden olduğu sorusu mizahi bir çerçevede ifade kazanırken, “Melek Sanmıştım Şeytani”nda aynı problem ve soru daha sorgulayıcı bir tavırla ele alınır. Bu sorgulayıcı tavır öykünün son bölümünde daha net bir biçimde tezahür eder;

*“Böyle maceralarda aile içine yabancı döl katan kadınların günahlarını lanetlerken, zürriyetlerini aile haricinde bırakan babaların cürümlerini niçin düşünmemeli? Netice ikisinde de birbirinin aynı değil mi? Mezar başında telkin veren imam ölüyü anasının adı ile çağırıyor. Şeriat baba adını kullanmaktaki şüphe tedbirinde ne*



*kadar haklı... Yavrular ilkah filini idrakle doğarak asıl babalarını gösterebilmiş olsalardı, fahri babalar bu nama istihkaklarını kaybedince dünya karışırdı.”* (“Melek Sanmıştım Şeytani”, MSS., s.49)

Nef’i Beyin itiraflarıyla yirmi yıl önce yaşanan elim bir vakanın gün yüzüne çıktığı “Katil Pûse”, eşini aldatmış bir erkeğin duygularını deşifre etmesinin yanı sıra evliliğin sürdürülmesi için eşlere düşen görevleri de söz konusu eden bir öyküdür;

*“Zengin avam manasıyla mesut bir aileye damat olmuşum. Zevcemın kalbi benim için nihayetsiz bir aşk ile çarpıyordu. Melek gibi bir yavruya baba olmak saadetiyle de begâm idim. İzdivacımızın saadet şartnamesinde sureta hiçbir eksiğimiz yoktu. Fakat ben bu sıcak aile sinesinde bir kalp boşluğu ile üşüyor, bizes bir hayat geçiriyordum. Her cihetten tam görünen bu aile bahtiyarlığı beni sıkıyor, bazen adeta muzdarip ediyordu. Gönlüm, gözlerim hayatın yeknesaklığını giderecek, ruhumu yeni hisler, yeni telezzüzler, hararetlerle dolduracak başka eğlenceler arıyordu.”* (“Katil Pûse”, KP., s. 4-5)

Görünürde mutlu giden bir evliliğin ruhsal bunalımlarını ve gizli arzularını açımlayan bu ifadeler, arka planda söz konusu bunalım ve arzuları var eden ve tetikleyen bir baskı ihtiva eder. Nef’i Beye evliliğini sorgulatan bunalımın ve kendisini rutinden kurtaracak arzuların kaynağı olan bu baskı aşırı kıskanılmasıdır. Karısının aşırı kıskançlığıyla rutinleşen dünyasında bunalan, öfkelenen Nef’i Bey, *“hınçları(n)ı hariçteki sessizce, sinsice sadakatsizlikleri(y)le çıkar(ır).”* (KP., s.6) Kaynanasının ve karısının konaktaki hizmetçileri kırkını geçmiş ve güzellik yoksunu kadınlardan seçiyor olmaları da Nef’i Beyin nazarında *“gülünç bir hamakat”* olarak yorumlanır. Evin hizmetini görmesi için alınan ve adeta evin erkeklerinden kaçırılan üç hizmetçiden Saffet adındaki kız, Nef’i Beyin merakını arttırır. Nitekim bir gün kıza rastlar ve âşık olur. Onu yakından görebilme fırsatına tüm ev halkının gribe yakalandığı bir sırada erişir. Saffet’in ilaç vermek için odalarına geldiği bir anda karısının uyumasını fırsat bilen Nef’in Bey, cesaretini toplar ve Saffet’i öper. Bu öpücük hastalığın Saffet’e geçmesine ve ölümüne neden olur. Karısı yasak aşka tanıklık ettiğini ve Saffet’in bu akıbeti hak ettiğini söyler. Nef’i Bey ölüme sebep olan katil pûse’yi pişmanlık ve suçluluk duygularıyla anımsar, karısı ise aldatılmış olmayı hazmedemez. Adeta bir ceza mekanizması üzerine kurulan öykü, bir taraftan kıskançlığa, diğer taraftan ihanete yönelen bireyleri yargılar ve cezalandırır. Ancak

yirmi yıl öncesinde yaşanan bu elim vakayı an’da nakleden Nef’i Bey, öykünün sonunda dile getirdiği şu ifadelerle karşılıklı hoşgörü, saygı ve sevgiyle var olan ve süren bir evliliğin esaslarına dikkati çekerek evlileri uyarır;

*“Azizim bugünkü zevcem hâlâ o kadındır. Vak’a üzerinden tam yirmi sene geçti. Dalgalar sahil kayalarını nasıl temizlerse, güneş arzın bütün ufunetlerini nasıl emerse günler de bizim karı koca kalplerimizin adavetlerini öyle sildi. Şimdi birbirimize düşkün, müşfik, sadık yaşıyoruz. Eğer gençlik havailiğiyle bazı anlar için zevciyet vefakârlığından inhıraf rencidesiyle bozuşmuş zevç, zevceler varsa bizden ibret alarak barışsınlar, unutsunlar, geçinsinler. Yılların geçişi ve tesellisi en bereli sinelere şifa ve tahammül veriyor.”* (“Katil Pûse”, KP., s. 27)

Yazar bu öyküsünü yalnızca kıskançlığın ve aldatmanın akıbeti üzerine kurmamış, aynı zamanda evliliğin korunmasına yönelik sunduğu telkinlerle öyküye vücut veren gayeyi sezdirmiştir. Ancak “Melek Sanmıştım Şeytani” ile “Katil Pûse” adlı öykülerin ana matrisi, evliliği zayıflatan, yıpratıcı ve/veya yıkıma uğratan sebepleri ve bu sebeplerin belirli bir ‘süreç’ içerisinde nasıl gelişip ‘sonuç’landığını göstermektedir. *“Evliliğin pırlıtsı söndüğü ya da işe üçüncü bir kişi karıştığı zaman genellikle evliliğin yıkılmasından sorumlu tuttuğumuz şeyler, zaten belirli bir gelişimin sonucudur. Bunlar çoğu kez bizden gizli kalan ama eşe beslenen nefret biçiminde adım adım gelişen sürecin sonucudur.”* (Horney 1998: 130) Söz konusu bu öykülerde yazar, fiili bir yıkımdan söz etmese de, evliliği zayıflatan, yıpratıcı ve/veya yıkıma götüren sürecin analizini yapar.

Kavramlar	Süreç		Sonuç
<b>Genel Kavram</b>	Doğa ile Toplum Yasalarının Çatışması	Eş Baskısı	İhanet/Aldatma
<b>Özel Kavram</b>	Evlilik Kurumunun İnsan Tabiatını Sınırlaması	Kıskançlık	

Bu bağlamda doğa ile toplum yasalarının çatışması/evlilik kurumunun insan tabiatını sınırlaması ve eş baskısı/kıskançlık evliliği zayıflatan, yıpratıcı ve/veya yıkıcı götüren sürecin faktörleridir. Sonuç ise aldatma/ihanet'tir.

İhanete uğradığını fark eden Nedim Uğur'un, aldatılmanın öfkesine kapılarak aldatanları cezalandırmak yerine karısının aşğını buluşmaya davet edip bu durumun "psikolojik zaruretlerini göz önünde tutarak" tartışmak istemesi ve söz konusu edilen durumun "müspet ve menfi iki vücudunu birleştirmek ihtiyacı" hissetmesi, "Çocuğumun Babası" adlı öykünün temel oluşum noktalarıdır. Karısı Şükran'ın soğuk tavırları ve kaçamak cevaplarına tahammülü kalmayan Nedim Uğur, farkında olduğu ve zihnini meşgul eden yasak aşk meselesine bir çözüm yolu aramaktadır. Ancak karısının hamileliğinin gününü dolduruyor olması bu konunun konuşulmasına engel teşkil eder. Bu sebeple de karısının aşığı Arif Şehla ile buluşmaya karar verir ve onu bir otel odasına davet eder. Nedim Uğur'un maksadı, iki aşığı aldatmaya iten fizyolojik ve psikolojik sebepleri, "sempatik ve antipatik" yönelimleri öğrenmektir. Bunun üzerine Arif Şehla;

*"Şükran'ın evliliği sevişmemize engel olacağı yerde bilakis yangını körükledi. Güçlükler aşkı şiddetlendiriyor. Kolaylıklar öldürüyor."* ("Çocuğumun Babası", GT., s. 54)

itirafında bulunur. Nedim Uğur ise hâlihazırdaki sevgisizliğin kocalık baskısından ileri geldiğini düşünerek "İzdivaç bağına çözerek kadını hıyanetine terk edelim. İşte o kadar" önerisini ortaya atar ve kendisini suçlar;

*"Bu hıyanetlerin fizyolojik, psikolojik sebeplerini ararsak, huzurunda divan duracağımız hak denilen manada bir kelime varsa Şükranın benden değil benim ondan af dilemem lazım gelir. Çünkü karılık kocalık icabı bana katlandığı zaruri teslimiyetlerinde zavallıya çok azap çektirdiğimi anlıyorum. (...) Sevgilerime cevap vermeyen bu vücudun donukluğunu bariz bir nefretin alâmeti sayarak hiddete kapılıyor, onu tartaklaya tartaklaya hırpalıyor, sonra da acı sözlerimle zehirliyordum. Beni sevemeyen bir kadına işkence çektirmek için kocalık sıfatının bir hak olmayacağını anladım."* ("Çocuğumun Babası", "GT.", s. 55-56)

Zira her şey iki aşığın birbirinden kaçmaya çalıştıkça birbirlerine daha ziyade yaklaşmış olmaları ile mümkün olmuştur. Nedim Uğur ise bu itirafın ardından iki

aşığın aralarından çekileceğini bildirir. O sırada Nedim Uğur’a karısının doğum yaptığı müjdelendir. Bu haber üzerine resmi babanın kendisi olduğunu bilen Nedim Uğur, hakiki baba hakkındaki bilgisinden emin değildir;

*“-Tabiatın mevsimsiz ve saygısızca gönderdiği bir yavrunun babalık şerefini nasıl paylaşacağız?*

*Arif Şehla sıkılgan bir ifade ile:*

*-Tabii namınıza tescil edilecek...*

*-Çocuk masum, ben masum... Müsterek mücrim, Şükran’la siz ikiniz. Doğanın sulben size aidiyeti ispat edilirse.”* (“Çocuğumun Babası”, GT., s. 60)

‘Aldatma’ ve ‘çocuğun kimden olduğu’ problemlerini “Aferin Hayrullah” ve “Melek Sanmıştım Şeytanı” adlı öykülerle birlikte burada da ele alan ve sorgulayan yazar, söz konusu ettiği ezeli ve sosyal problemlere tekrar tekrar temas eder. Bir bakıma, “*Mezar telkininde ölünün yalnız ana adı ile anılmasını emreden dinin bu temkini(nin) ne kadar isabetli*” (GT., s. 60) olduğunu, toplum yasalarının ise söz konusu bu problemler karşısında kayıtsız kaldığını vurgulamak ister.

Karısı tarafından ihanete uğrayan Nihat’ın itirafları etrafında ifade bulan “Gönül Ticareti”, toplumun ahlâk anlayışı ve değer yargılarındaki değişimi “eski ahlâk-yeni moral” çatışması ve ekonomik endişeler ekseninde ele alan, sorgulayan bir öyküdür. Nihat, güzel ve zeki olarak nitelediği Bahriye ile evlenmiş ve bu evlilikten kendisine çok benzeyen Sermet ve Suat adlarında iki oğlu olmuştur. Ancak üçüncü oğlu Nüzhet’in kendisine, soyuna benzer bir tarafının olmaması, şüphelerini artırır. Zenginliği ile ün yapmış olan Vahib Paşa’nın ölmesi tüm gizi açığa çıkarır. Mirasını meşru ve gayri meşru çocukları arasında paylaştıran paşa, Nüzhet’e de ayda dört yüz lira getiren apartmanını bırakmıştır. Bu gelişme ile derinden sarsılan ve ağır bir “namus yükü”nün altına giren Nihat, öfkelerini dizginler. Karısının ise yaşananları oldukça soğukkanlı bir şekilde yorumlaması, değişen ahlâk anlayışını karakterize etmekte önemli bir rol oynar;

*“Eski ahlâktan yeni morale geçiyoruz. (...) İnsan kumru tabiatında monogam değildir. Erkek ve kadın çiftlerin hercailiğe esaretleri hilkatten beri mevcuttu. Bazı evliler arasında dumanı gizli tütüyordu. Şimdi açığa vurdu. Mürailik kalkıyor. Bu*

*daha doğru, belki de daha ahlâki değil mi? Beşeri kanun, tabiat kanununa üstün gelebilir mi?” (“Gönül Ticareti”, GT., s. 10-11)*

Bahriye, ihaneti zevk için değil, ticaret için ettiğini belirtir. Zira paşa ile kurduğu ilişki, aileyi maddi darlıktan kurtarmak amaçlıdır. İffetini satmayı, değişen dünyaya ayak uydurabilmek için bir yenilik, hayatı müreffeh koşullarda idame ettirebilmek için bir gereksinim olarak niteler;

*“İşte gördün ya, pahalıya sattım. Bugünkü ekonomik cinayetlerin arasında bu benimki çok zararsız bir gönül ticareti sayılır... Ben bunu vicdanımdan fetva alarak yaptım. Nadim değilim. O adam öldü. Bu vakadan vücudumda bir eksiklik yok. Ben gene senin karınım. Nihat zamana göre yenilenmelisin. Eski havsalaya bugünün idraki sığmaz.” (“Gönül Ticareti”, GT., s. 11)*

Bu sözlere tahammül edemeyen Nihat, karısını kovar. Onun, ‘sıkıntıya düştüğünde beni hatırla, ara’ nevinden sözlerine kulak asmaz. Aslında bunu, toplumun ahlâk baskısından çekindiği için yaptığını da itiraf eder.

Eşleri tarafından ihanete uğrayan iki erkeğin bu durum karşısında verdikleri iki farklı reaksiyon “Hangisi Daha Zevkli?”de söz konusu edilir. Öykünün asıl kahramanı Haşim Ulvi, kendisini aldatan karısı Peyman’ı öldürmüştür. Bir buçuk yıl peşini sürdüğü bu ihaneti ispata kavuşturduğunda karısının kendisine söylediği; *“Kıyma bana Haşim. Ah bilemezsin. Ruhum senin vücudum bu adamındır”* (GT., 27) şeklindeki itirafı hâlâ zihnini meşgul eder. Öyle ki karısının itirafını *“son bir aldatış”* olarak niteleyen Haşim Ulvi, aynı zamanda bu son sözün riyakârlık boyutunu düşündükçe öfkelenir. Cinayeti hatırladıkça da düşünceleri değişir; öfke yerini pişmanlığa bırakır, cinayetin ıstırabını dindirememiş olması da bu pişmanlığı artırır. Ancak karısının söz konusu ihaneti karşısında şaşkınlığı, merakı artmakta, *“düşünüşlerinin labirentleri içinde akli dolaşarak pusulayı şaşır(makta)”* (GT., s. 28) ve bu muammayı çözememektedir. Zihnini yoran ihaneti ve pişmanlığı anımsadığı bir zamanda bir mektup alır. Mektupta kendisini *“Dert Ortağı”* şeklinde tanıtan meçhul kişi, Haşim Ulvi’yi mahkemede savunmasını yaparken dinlediğini ve acısını yüreğinde hissettiğini belirtir. Karısı tarafından aldatıldığını ancak ona olan aşkından ötürü cinayete yelten(e)mediğini ifade ederken, bunun tek müsebbibinin *“aşk”* olduğunu itiraf eder. Vücudunu sarsan ihanet illetini aşkın panzehiriyle tedavi

ettiğini yazan “*Dert Ortağı*”, bu dertten ölmeyeceğini/ öldürmeyeceğini ifadeleştirirken “*ataların vahşeti*” olarak addettiği öldürme arzusundan kurtulmayı önerir, bunu bir yenilik olarak niteler;

*“Büyük babalarımız sadakatsiz aşüfteyi öldürürlermiş. Bu aşüftenin vahşetinden yüreklerimizi temizlemeliyiz. Mürai fikirlerin sakatlıkları üzerinde musır olmak eski asırlara dönmektir. İnsaniyetse yenilenmek, cinnet ile çırpınıyor.”* (“Hangisi Daha Zevkli?”, GT., s. 31)

Tüm bunlara ilaveten karısı sevdiğini, karısının da bir başkasına gönüllü olduğunu bildiğini ve bu günahın zehrini içerek hayata tahammül ettiğini itiraf ederek mektubunu tamamlar. Mektubu okuduktan sonra aynı durum karşısında iki farklı değer yargısıyla karşılaşan Haşim Ulvi, zihnindeki muammayı çözüme kavuşturamaz;

*“Yılanı öldürmeli mi? Yoksa zehrine mi alışmalı? Hangisi daha zevkli?”* (“Hangisi Daha Zevkli?”, GT., s. 32)

Kahraman anlatıcı Şevket’in iradesine hâkim olamayarak karısını aldatışının, bu aldatış esnasında aldatıldığını fark edişinin trajikomik öyküsü “Er Kişi Niyetine”de ifade bulur. Çalkantılı evlilik, gelin/güvey-kaynana geçimsizlikleri ile yüzleşince çift Erenköy’de bir eve taşınır. Bu taşınma vakasının ardından Refia’da adeta bir “*inziva hastalığı*” hâsıl olur. Ne komşulara giden, ne de misafir kabul eden kadın tutmuş olduğu hizmetçileri de kısa sürede evden kovar. Refia, ev işlerine yardım için akrabası Hala Hanımın ara sıra gelip gideceğini, ancak yanında getireceği on altı, on yedi yaşlarında bir kızın sürekli evlerinde kalacağını kocasına bildirir. Alış-veriş işlerinin görülmesi için de az gören, az işiten bunakça bir ihtiyarın tutulmasını ister. Nitekim istenildiği üzere yaşlıca bir uşak tutulur ve Refia adını Şehnaz koyduğu kızın gelişiyile birlikte huzura kavuşur. Bu olumlu gelişmeler Şevket’i memnun etse de aylardır evlerinde kalan Şehnaz’ın yüzünü görmemiş olması da merakını kamçılar. Altı yıldır evli olmalarına rağmen çocukları olmayan çift, daha önceden olumlu sonuç alamadıkları tedavi sürecini Refia’nın baskıları ile yeniden başlatır ve hamilelik gerçekleşir. Doğum gecesi, karısının acı çığlıklarına tahammül edemeyen Şevket fazlaca içer, biraz daha içki almak için kilere indiğinde Şehnaz’la karşılaşır. Karısının hamileliği gerekçe göstererek kendisini insafsızca bir

perhize mahkûm edişiyile son raddeye gelen cinsel arzularını içkinin verdiği rahatlıkla cesarete dönüştüren Şevket, Şehnaz'ı iğfal etmek ister. Şehnaz bu saldırıya bir süre dayanır ancak daha fazla mukavemet edemeyince “*Amca yaslanma bağa... Giri var... Ben de sencileyin erkişiyim*” (GT., s. 89) der. Bu sesle birlikte şoke olan Şevket, hışımla sokağa fırlar. Şevket'in belki de pişmanlığını duyacağı bu ihanet teşebbüsü, gizliden yürütülen bir başka ihanetin varlığını açığa çıkararak büyük bir entrikayı çözüme kavuşturur. Aslında bu entrika, çiftin Erenköy'deki eve taşınma epizoduyla başlar. Adeta inzivaya çekilen Refia, sırasıyla; komşulardan kendisini soyutlar, evdeki hizmetçileri kovar, eve yalnızca sağır, az gören ve bunak bir uşak kabul eder, Hala Hanım aracılığıyla eve Şehnaz rumuzunda bir delikanlı alır ve utangaç olduğunu öne sürerek gözlerden kaçıır. En sonunda da kendi önerisiyle doktora başvurulur ve tedavinin olumlu sonuç verdiği imajı çizilir. Bir bakıma çocuk muştusuyla, yıkıma sürüklenen evliliğin kurtarma planını hayata geçirir. Ne var ki Şevket'in anlık ihaneti, söz konusu planlı ihaneti deşifre etmiş, boşanmaya sebep olmuştur. Bu bakımdan öykü, aldatmanın ve aldatılmanın trajikomiğini yansıtır niteliktedir.

İhanet/aldatma, kadın-erkek ilişkileri çerçevesinde en çok işlenen temadır. Gürpınar bu temayı, ‘poligam’ bir yapıya sahip olduğunu düşündüğü insanın, toplum yasalarınca ‘monogam’laştırılmasına bir tepki olarak işlemiştir. Zira insan yapısı/doğası ile toplum yasalarının çatışması, insanı ihanete/aldatmaya sürükleyen en önemli faktördür. Bu bakımdan yazar, toplum yasası olan evliliği, insan doğasını değiştirmek, dolayısıyla insanı monogamlaştırmak adına yeterli bulmaz ve tasvip etmez. Bunu şu şekilde izah eder;

*“Bana göre aşk (...) fizyolojik anlamıyla muhakkak bir cinnettir (...) En şiddetli nöbetlerini gençlikte yapar. Evlenmekte aşk lazım mıdır? Sevmeden evlenmektense aşk ile birbirine bağlanması daha hoştur (...) Şu kadar ki aşk karı koca arasında ilânihaye iyi geçinmeyi temin eden bir efsun değildir. Önceden sevdanın al mantosuyla örtülü kalan kusurlar, gözler gönüller yavaş yavaş sevgiden dönünce sonradan birer birer meydana çıkar. İyi geçinmenin şartları ekseriye tesadüfün hediyesidir.”* (Moran 2000: 94)

Öykülerin genelinde verilmek istenen mesaj, eşler arasında var olan/görülen duygunun ‘sevgi’ değil, ‘arzu’ oluşudur. José Ortega Y Gasset’e göre “*Bir şeyi arzu etmek, kuşkusuz, o şeye sahip olmaya doğru ilerlemek demektir (‘sahip olmak’ burada bizim bir parçamız olmasını istemek anlamındadır). Bu nedenle arzu, doyurulur doyurulmaz söner, doyumla birlikte sona erer.*” (Gasset 2011: 9) Hüseyin Rahmi’nin öykülerinde aşk ve sevginin geçiciliği, evliliğin ise sınırlayıcılığı, mutlak mutluluğa engeldir. Karşı cins arzu edilir, ulaşılır ve arzu doyumuna erer/sonlanır. Durumun böyle olması da insanı ‘geçici ve sınırlayıcı bağlardan kaçış’a, yeni arzulara, diğer bir deyişle ihanete/aldatmaya iteler.

### 1.1.2. Kıskançlık

Gürpınar öykülerinde kıskançlık, eşler arası ilişkileri sarsan, tahrip eden, yıkıma uğratan bir fonksiyonda sunulur. Yazar, hiçbir surette tasvip etmediği bu duyguyu ve bu duygunun esareti altında olan kadın kahramanları, “Kılıbık”, “Kocası İçin Deli Divane”, “Çocuklara Yasak”, “Katil Pûse” ve “Melek Sanmıştım Şeytanı” adlı öykülerde eleştiri konusu yapar.

Kocasını kıskanan bir kadının cezalandırılmasını anlatan “Kılıbık” adlı öyküde, eşler arası sindirme ve sindirilme problemlerine de dikkat çekilir. “*Yaşamı eşinin düzenlemiş olduğu kanunî evlenmenin ağır pençesi altında geç(en)*” Şehri Bey, bu durum sebebiyle yakın arkadaşları tarafından alay konusu olmaktadır. Bir gece vakti Şehri Beyi ziyarete gelen üç arkadaşı, Seniha Hanım tarafından eve alınmaz. Kendilerine gösterilen bu kabalığa içerleyen üç arkadaş, Seniha Hanımın duyacağı bir ses tonuyla, Şehri Beyin “öteki” karısına gitmiş olabileceği yalanını fısıldaşırlar. Duyduklarına oldukça öfkelenen kadın, Şehri Beyi “*evinden, kalbinden, kocalığından*” kovmaya kadar vardırıır işi. İtham edici, cezalandırıcı söylemlere muhatap kalan Şehri Bey, karısının oyuna getirildiğini anlar ve durum vaziyetini inkâra kalkışmaz, bilakis suçu kabullenerek evi terk eder. Seniha Hanımın kıskançlık duygusu, kocasının bu aldırılmaz ve inkâra kalkışmaz tavrıyla birlikte daha da belirgin bir hal alır. “*Üstelik (bu) kıskançlığın temelinde derinliğine ve güçlü bir aşağılık duygusunun yattığını görürüz. Kıskanç bir insan, eşini kendisine bağlayamayacağından korkar sürekli. Ve tam da, şu ya da bu şekilde etkilemeye çalıştığı anda, güçsüzlüğünü ele verip kıskançlığını açığa vurur.*” (Adler 2006b:



130) Nitekim Seniha Hanımın açığa çıkan bu kıskançlığı, kocasına duymuş olduğu ilgisizliği ilgiye, sevgisizliği sevgiye dönüştürür;

*“-Evvelden her ezamı çekerken sevmiyordum amma üstüme bu hıyaneti ettikten sonra gönlüm değişti yanmaya başladım.*

(...)

*-O hakareti edip de giderken kocam bana o kadar güzel, o kadar alımlı, o kadar emsalsiz güzüktü ki...”* (“Kılıbık”, TİÇ., s. 82)

Hissi değişimleri söze döktüren kıskançlık duygusu, kahramandaki duygusal uyanışın da tahlil edilmesine yol açar;

*“Semih Hanım pek ıstıraplı müthiş bir gece geçirdi; gönül derdi, kıskançlık ateşi, ruh sızısı cismani ağrıların hiçbirine benzemiyor her acı her ateş buna nispetle zemzemle yıkanmış gibi hafif kalıyordu. Bu dakikasına tahammül olunamayan tarife gelmez bir azaptı. Hayattan çekilenlerin bu güneşli âlemden ölümün soğuk, renksiz, atsız hiçliğine atılmaya karar verinceye kadar neler çektiklerini anlayacak tecrübe anları yaşadı. Kocasını bu kadar şiddetle sevdiğini niçin bilmiyordu? Ona ettiği densizliklere, hatalara nadim oldu. Bu cehil ve hatasını şimdi bir ceza ile ödüyordu.”* (“Kılıbık”, TİÇ., s. 82)

Hissi değişimin ve duygusal uyanışın nihayetinde gururunu öteleyen Seniha Hanım, kocasıyla görüşmeye gider. Üç aylık hamile olduğunu söylemesi, barışma sürecini kolaylaştırır. Şehri Bey, *“vücudu olmayan ikinci karısını boşar”* ve evlerine dönerler. Eşler arasında yaşanan kıskançlığı hiçbir zaman tasvip etmeyen yazar, bu duygunun esiri olan bireyleri cezalandırmaya özen gösterir. Bu öyküde ise, *“bir kimseyi kendine bağlayıp özgürlüğünü kısıtla(yan), onu kendine emir kulu yapmaya yönelik bir eğilim ve çaba kılığında karşımıza çıka(n)”* (Adler 2006a: 229) kıskançlığın cezasını, öykünün başında kapıdan çevrilerek eve alınmayan, ancak öykünün sonunda evde misafir olarak ağırlanan üç arkadaşa kestirmiştir;

*“Dizginlerini karılarına kaptırmış zavallı zevçler böyle senin gibi birer defa şahlanırlarsa kocalık şerefine ererler. Şehri, bütün böylelerine müessir bir ders verdik. Senden ibret alsınlar...”* (“Kılıbık”, TİÇ., s. 87)

“Kocası İçin Deli Divane”de kocasını aşırı derecede kıskanan, bu durumdan ötürü gülünç durumlara düşen bir kadın anlatılır. Zihniye Hanım, kocası Sünuhi

Efendiye duyduğu aşırı sevgi ve kıskançlığı ile mahalleliye alay konusu olmuştur. Onun bu zaafını bilen komşuları, bir mektup oyun düzenleyerek onu kocasına karşı kışkırtırlar. Yaşananlar üzerine Zihniye Hanım kıskançlığını katbekat artırır ve kocasının her hareketini kontrol altına alır. Anlatıcı bu noktada fikrini açıklayan ifadelere yer verir ve öyküyü var eden temel düşünceyi paylaşma gereği duyar;

*“Bir insan samimi ve hissi sevdiği bir kimseyi muhabbetinin şiddetini vesile tutarak bu kadar rahatsız etmez, edemez. Buna gönlü razı olmaz. Sevdiğini her dakika rahatsız, mustarip edecek surette sevenlerin muhabbetlerinde samimiyetten ziyade hodgâmlık vardır.”* (“Kocası İçin Deli Divane”, KV., s. 66)

Nitekim üzerindeki bu kıskançlık baskısından bıkan Sünuhi Efendi, karısının sevgisinde *“ne derece samimiyet ve hodgâmlık bulunduğunu anlamak için”* bir plan yapar. Bu plana göre, hükümet, nüfusun azalmasına önlem almak için evli erkeklerin bir daha evlenmelerini salık vermiştir. Bu kararı karısına açıklayan Sünuhi Efendinin karşılaştığı tablo, Zihniye Hanımın hodgâmlığının yanı sıra kıskançlığının boyutlarını da gözler önüne serer;

*“-Halt etmiş onu söyleyen... Evlenmeyenleri ne yapacaklarmış?*

*-İdam...*

*-Zihniye Hanım saçını başını yolarak:*

*-Sakın ha evlenme kocacığım...*

*-İdam mı etsinler...*

*-Etsinler... Şehit olursun... Gelir cennette gene seni bulurum.”* (“Kocası İçin Deli Divane”, KV., s. 68)

Zihniye Hanımın söze döktüğü bu davranış, psikiyatride ‘Sinirceli Sevgi Gereksinimi’ olarak tanımlanan bir durumdur. *“Sinirceli sevgi gereksiniminin en önemli niteliklerinden biri de doymak bilmezliğidir; buysa kendini aşırı kıskançlıkla gösterir: ‘Yalnız beni sevmelisin!’ Bu görüngüyü birçok evlilikte, sevda ilişkilerinde ve arkadaşlıklarda görebiliriz. Bence buradaki kıskançlık ussal temellere dayalı bir tepki değildir; doyurulması olanaksız bir, tek sevilen olma arzusudur.”* (Horney 1998: 244) Öykü bu bağlamda, sadece kıskançlığa değil, aynı zamanda onun ilerlemiş, marazilemiş boyutlarına dikkat çekmeyi amaçlar.

Mizahi bir tavırla kaleme alınan “Çocuklara Yasak” adlı öyküde, erkeğin doğru söyle(ye)memesi üzerine kadının kıskançlığından kaynaklanan ailevi bir tartışma konu edilir. Sinemaya babası ile giden çocuğun ağlayarak eve dönmesi ve sinemaya “*içeride ayıp şeyler gösteril(diği)*” (ESKB., s. 33) için alınmadığını söylemesi anneyi kuşkulandırır. Hem hizmetçiden, hem komşulardan duydukları çocuğun dediklerini doğrulayınca kocasını öfke ve kıskançlık nöbetleri ile beklemeye başlar. Kocasının eve gelişiyle konuyu çocuğun sinemaya alınmayışına ve oyunun müstehcenliğine getiren kadın, “*kendi kendini yiyip bitiren*” ve kendisini “*atılgan ve enerjik bir davranışa sürükle(yen) bir kıskançlık*” (Adler 2006a: 229) duygusu ile tartışma başlatır. Koca her ne kadar olayı saklamaya çalışsa da çaresiz kalarak her şeyi anlatınca, kadın daha fazla dayanamaz, odadan dışarı fırlar.

Kıskançlık, “Katil Pûse” ve “Melek Sanmıştım Şeytani” adlı öykülerde, erkek kahramanların aldatma eğilimlerini var eden ve tetikleyen bir karaktere sahiptir. Öyle ki eşleri tarafından aşırı şekilde kıskanılan Nef’i ve Hüsnu Beyler, kimi zaman “*hastalık*”, kimi zaman “*işkence*”, kimi zaman da “*azap*” olarak nitelenen söz konusu duygunun baskısıyla derin bir öfkeye ve hırsa kapılarak zihinlerinde oluşan aldatma düşüncesini eyleme dönüştürürler;

*“(Nef’i Bey) Zevcem kıskançtı. (...) Bu kıskançlık aile hanımlarınca ceddani ve ananevî bir hastalıktı. (...) Zevcemin bu ahmaklığı beni kızdırıyor ve memnu fiile bütün bütün hırsımı uyandırıyor ben ondan hınçlarımı hariçteki sessizce, sinsice, sadakatsizliklerimle çıkarıyordum.”* (“Katil Pûse”, KP., s. 5-6)

*“(Hüsnu Bey) Yalnız zor katlandığım bir işkence var, karımın hadden aşırı kıskançlığı. Bu hissini güya dışarı vurmamak istemez. İçten içe hem kendini hem beni yer bitirir. Kocalı bayanlar bilmelidirler. Fazla kıskançlık makûs netice verir. Bu huydakilerden nihayet korktuklarına uğrayanlar çoktur. İnsan aldatmak istemese bile bu kıskançlık azabının hıncı ile oç almak sevdasına düşüyor.”* (“Melek Sanmıştım Şeytani”, MSS., s. 5)

Natüralist bir yazar olan Hüseyin Rahmi, kıskançlığı; gerek “*bireydeki güçlülük eğilim ve çabasının özel bir biçimi*” olarak, gerekse “*bir kimseyi kendine bağlayıp özgürlüğünü kısıtla(maya)*” (Adler 2006a: 229) yönelik bir formatta karşımıza çıkarır. Onun maksadı, kıskançlık duygusunun hem birey(ler)de, hem de

bireyler arası ilişkilerde oluşturduğu tahribatı deneysel bir bilinç ve etkili bir gözlem gücü ile dikkatlere sunmaktır. Nitekim “*Natüralist edebiyat, insan duygu ve ihtiraslarının, yani tabii olayların bireyde ve birey-toplum ilişkisinde nasıl işlediğini gözlem ve deneyler yardımıyla göstermek zorundadır.*” (Kantarcıoğlu 2009: 145)

### 1.1.3. İsyân/Başkaldırı

Hüseyin Rahmi, “*Toplumdaki yasaların, törelerin, ahlâk anlayışının, özellikle kadın aleyhinde işlediğini göstermek ister. Kadın-erkek ilişkileri konusunda da yine haksız bir düzen sürüp gitmektedir. Kadın evlilik kurumunda erkekle eşit haklara sahip değildir. Kadın kocasını seçemez, istediği zaman boşanamaz.*” (Moran 2000: 94) Durumun böyle olması ise kadında bir isyan/başkaldırı duygusu uyandırır ve bu “*başkaldırmanın temelinde yatan şey, adalet duygusudur.*” (Gündoğan 1997: 116) Yazar, eşitsizlik ve adaletsizlik karşısında varlıkları yadsınan, pasivize edilen, ezilen kadınları olumlu ya da olumsuz, pasif ya da aktif bir başkaldırı duygusuyla harekete geçirir. Onun maksadı, kadının toplum içerisindeki konumuna dikkat çekmek ve sorunlarını dışa vurmaktır. Nitekim “Uçurumun Kenarında”, “Zavallı Katil”, “Ahlâk Humması”, “Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, “Kadınlar Mebusu” ve “Meyhanede Hanımlar” adlı öykülerde sosyal bir problemi işaret eden kadın isyanı/başkaldırısı işlenir.

“Uçurumun Kenarında” zorla evlendirildiği kocasını sevmeyen, hatta ondan nefret eden, toplumun kadın üzerinde kurmuş olduğu baskı nedeniyle de âdeta psikolojik bir travma yaşayan güzel ve zeki bir bayanın asabiye doktoru Bay Sadî’ye yaptığı itiraflar etrafında vücut bulur. Rahatsızlığını ilaç tedavisinin yerine psikolojik ve ruhsal bir açılmayla yenebileceğine inanan alımlı ve güzel bayan, kendisinden on yedi yaş büyük olan kocasını sev(e)mediği/sev(e)meyeceği itirafında bulunur. Doktorun birtakım sorularıyla daha geniş boyutlara uzanan itiraf söz konusu sevgisizliği nedenleriyle birlikte deşifre eder. Öyle ki kocası, daha küçük bir kızken kendisine göz koymuş, babasını da maddi imkânlarının cazibesıyla kendi arzu ve dayatmaları doğrultusunda kandırmış, böylelikle kendisinin fikirlerine başvurulmayan, zorla evlendirilen bayan sevgisizliğin kucağına bırakılmıştır. Bayanın bu duruma ilişkin yorum ve ifadeleri, kendisini böyle bir çaresizliğe

mahkûm eden toplumdaki ahlâk anlayışının, yasaların ve âdetlerin daima kadının aleyhine işleyen, erkeği ise onayan yaklaşımlarına yönelik eleştirel söylemlerdir;

*“Ah doktor zayıfları, masumları korumak için yapılan metinler kanunname sahifelerinde kapalı dururken beri yanda orta yaş zulümlerini andırır vahşiyane haksızlıklar oluyor. Kanun bir kılıçtır. Onu kullanacak el ister. Halk içinde yaşı, aklı, kültürü bu işe erer, bu eskime idmanlı kaç kişi bulunur. Ve sonra dimağları eski ananelerle beslenmiş hâkimlerin fikirlerini kadına tam hürriyetini verecek yeni ahlâkın icapları lehine çevirmek mümkün müdür? Dünya ne kadar büyük inklâplarla alt üst olursa olsun, dünyada erkek daima hâkim, kadın daima onun emir eridir. Kocan, kardeşin, oğlun tepende birer küstah amirdirler. Hayat piyasasında kadının değeri düşüktür. Her gün sokaklarda kıskançlık vahşetiyle kocaları, amanları tarafından bıçaklanarak cesetleri kaldırımlara serilen kadınların felaketlerini gazetelerde okumuyor musunuz? Bu sayısız vakalara mukabil hiçbir erkeğin sehpa da cinayetinin cezasını çektiğini işittiniz mi? (...) Böyle vakalarda kanunun şefkati erkekler içindir. Ya ani tehevvür, ya akli bozukluk, falan filan nevinden mazeretler katilin imdadına yetişir. Kanunun metni erkek zihniyetine göre kadın aleyhine tefsir edilir.”* (“Uçurumun Kenarında”, GT., s. 18-19)

Bayan itiraflar ekseninde hemcinslerin kanun karşısındaki mahrumiyetine dikkati çekerken, erkeğin aynı kanun karşısındaki cüretine de hayret eder. Zira erkek yasaların lehine işleyişindeki sırrı çözmüştür. Bayanın tüm bunlardan yola çıkarak belirtmeye çalıştığı nokta aldatma/aldatılma konusunda kadının da erkeğin de aynı orandaki suçluluğudur. Bayana göre *“karısını başka bir erkekle meşhud cürüm halinde yakalamak bir koca için çok acı bir felaketse, o güne kadar devam eden her açık emareye rağmen bu neticeyi beklemenin ağır bir cezası demektir.”* (GT., s. 21) Bu itiraflar üzerine doktor, sohbetin samimi ilerleyişinden cesaret alarak bayana kocası hakkında birkaç soru yöneltir. Bayanın o andaki öfkesi ve tepkisi itiraflarındaki sosyal eleştirinin sebeplerini dışa vurur. Kocasının kendisine olan aşırı sevgisinin/ilgisinin, öfkesini ve nefretini tetiklediğini söylemesi üzerine doktor bey, gönlünde bir başka erkeğin olup olmadığını sorgular. Bu soru karşısında büyük bir endişeye kapılan bayan, üzerindeki sosyal baskının yarattığı korkuyla birlikte *“uçurumun kenarında”* olduğunu belirtir, ötesini konuş(a)maz ve toparlanmaya başlar. Doktor, yarı baygın bir şekilde gitmekte olan bayanın ardından bakarken, itiraflarındaki beyhude çırpınışlar ve arayışları anımsadığında onu *“gelecek asırlarda*

*kadınlığın alacağı tam emancipationu (kurtuluşu) bu asırda yaratmaya uğraşan”* (GT., s. 26) zavallı bir ruh hastası olarak niteler. Burada görülen kadın isyanı/başkaldırısı, sözde kalan, eyleme geç(e)meyen bir özellik taşır. *“Şayet eylem söz konusu olmazsa, yani başkaldırma sadece zihnî ya da aklî bir plân üzerinde kalırsa bir sonuç elde edilemeyecektir.”* (Gündoğan 1997: 116)

Aynı konunun farklı bir yazımı olan “Zavallı Katil” adlı öyküde de, kendisinden yaşlı bir adamla aile baskısı neticesinde evlendirilmiş bir kadının mutsuzluğu ve boşanma arzusu anlatılır. Mahire Hanım; yaşlı, zengin ve kendisine çok düşkün olan kocası Nadi Beyi sevmeyen, hatta ondan nefret eden genç, güzel ve alımlı bir kadındır. Kocasından ayrılmak ister, ancak aile baskısı nedeniyle buna cesaret edemez;

*“Mahire Hanım gece gündüz hep kocasından ayrılmayı düşünür. Fakat ailesinin şiddetli karşı koymalarına karşı gelemez.”* (“Zavallı Katil”, İkdam, 1920, nr: 8497, s. 2)

Mahire Hanım, gazetede gördüğü *“İzdivaç ve Talak İdarehanesi”* yazılı ilan üzerine harekete geçer, idarehanenin sahibi/sözde ruh doktoru ile görüşür. İdarehane sahibinin bu görüşme sırasında söyledikleri, çiftleri birbirinden uzaklaştıran sebepleri açığa çıkartması, özellikle de kadını erkeğinden/evliliğinden soğutan nedenleri açıklaması bakımından önemlidir. Nitekim kocasından gördüğü aşırı ilgi/sevgi nedeniyle bunalan ve kendisini çıkmazda gören Mahire Hanım, idarehane sahibinin yardımına sığınırken isyanını ve huzursuzluğunun kaynağı olan esaret duygusundan kurtulma isteğini dışa vurarak;

*“Gönlümü ben halk eylemedim. Onu da Halik yarattı. Bana haz ve istikrah hissini o verdi. Bigünah bir kadının böyle ölünceye kadar bir işkenceye mahkûmiyetini hiçbir vicdan kabullenemez. (...) İnsafınıza sığınyorum. Beni kurtarınız efendim.”* (“Zavallı Katil”, İkdam, 1920, nr: 8499, s. 2)

der ve bir delikanlıyı sevdiğini itiraf eder. Sevdiği delikanlı ise kocasının yeğeni Şadi Beydir. Mahire Hanım, başkaldırısına olumlu sonuç alması bakımından dikkat çeken bir kahramandır. Karısının sabahki tuhaf davranışlarından kuşkulanan ve gazetede ki ilanı ilgiyle okuduğunu fark eden Nadi Bey, ilandaki adrese gelir. Yeğenini orada

görünce huzursuz olur, idarehane sahibiyle de uzun soluklu bir tartışma yaşar. Yapılan tartışma esnasında cinayet işleyen Naki Bey, hapse atılır. Bunun üzerine Mahire Hanım, genç sevgilisi Şadi Bey ile evlenir.

“Uçurumun Kenarında” ve “Zavallı Katil” adlı öyküler birtakım hak ve özgürlüklerden tecrit edilmiş kadınların ruhsal bunalımlarını, arzularını ve isyanlarını deşifre etmeleri bakımından ortaklık ve önem arz ederler. Aile baskısı sonucunda kendisinden yaşça büyük bir erkekle evlendirilmek ve evli kalmaya zorlanmak ruhsal bunalımların; genç bir erkeğe âşık olmak ve engelleri aşmak için çabalamak da arzuların kaynağını teşkil eder. Şüphesiz kadının ruhsal bunalımı, sosyal baskının bir sonucunu simgelerken, yine kadının arzuları, sosyal bünyede yaşanan/yaşanabilecek felaketlerin çekirdek imgesini oluşturur. Söz konusu öykülerde temel prensip edilen husus, kadına sevme özgürlüğünün verilmesinin diğer bir deyişle onun fikir ve tercihlerinin göz önünde bulundurulmasının gerekliliğini/önemini vurgulamaktır.

İhanet/Aldatma temini işleyen “Ahlâk Humması” adlı öyküde de kadın-erkek arasında sürüp giden haksız düzeni eleştiren ve hatta bunu kocası ile tartışan bir kadının söylemlerine dikkat çekilir. Bu söylemler; evlilik hukuku, aile hakları, töreler gibi toplumun yazılı ya da yazısız kurallarının erkeği özgürlüğe, kadını da tutsaklığa taşıyan düzenine karşı edilmiş bir isyanı ifadeleştirirken, aynı zamanda kadının bu düzen içinde dışı vuramadığı düşünce ve arzularını açığa kavuşturur;

*“Hep bu zevciyet salâhiyetleri, hakları sizin erkeklerin midir? Bize, kadınlara ne Allah’tan, ne Peygamber’den, ne kanundan bir nebze şefaât düşmez mi?”* (“Ahlâk Humması”, MSS., s. 92-93)

*“Evet erkek esrarı kadınınkine benzemez. Onun zevciyet hukuku, ailece olan imtiyazları büyüktür. Bambaşkadır. İsterse şer’an dört karı alır. Beşincisine, altıncısına da bir memnuiyet yoktur, arzu buyurursa zevcesini döver, keserle, balta ile ona ait kilitli eşyaları kırar... Ne isterse yapar, yapabilir. Bütün hüküm, kuvvet onundur. Kadının kocasına karşı bir sırrı olamaz Fakat kocasının kadına karşı olur. Biri bütün manasıyla hâkim, öteki esirdir. Ben bu kurunu vusta âdetlerinden nefret ediyorum. Bu fikirlerden tecerrüt etmiş, dimağını, zihnini temizlemiş, izdivacın, insanlığın manasını anlamış bir koca istiyorum.”* (“Ahlâk Humması”, MSS., s.94)

Nitekim toplum yasalarının da onadığı bu haksız düzen ve erkeğin bu haksız düzenden istifade ederek kurduğu üstünlük, kadında bir başkaldırı duygusu uyandırır. Bastırılan ve yadsınan varlıkları ile haksız düzene başkaldıran kadınlar, çoğu zaman ihanetle sonuçlanan bir ‘intikam mekanizması’ni harekete geçirirler. Ahlâk Humması’nda da durum aynıdır. Toplumun baskısına, erkeğin üstünlüğü ve ayrıcalıklı varlığına öfkelenen kadın, kocasını aldatmaktadır.

Kadın isyanını/başkaldırısını işleyen “Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, “Kadınlar Mebusu” ve “Meyhanede Hanımlar” adlı öyküler, konunun ele alınışı ve işlenişi bakımından “Uçurumun Kenarında” , “Zavallı Katil” ve “Ahlâk Humması” adlı öykülerden farklıdır. Az önce incelediğimiz iki öyküde, kadının varlığını yadsıyan ve arzularına önem vermeyen zihniyetler eleştirilirken, şimdi değineceğimiz üç öyküde ise kadınların kendilerine verilen birtakım hak ve özgürlükleri yanlış anlamaları, bilinçsizce ve bencilce yorumlamaları sonucunda ortaya çıkan problemlere dikkat çekilir. Diğer bir deyişle ortaya çıkan problemlere sebebiyet veren kadın zihniyeti eleştirilir.

“Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, ‘Aile Hukuku Kararnamesi’nin kadınlara vermiş olduğu birtakım hak ve özgürlüklerden cesaretlenen Hürmüz Hanımın kocasını boşamak isteşinin öyküsüdür. Yazar, öyksünün henüz başlarında kadının toplum içindeki konumunu açıklayan ifadelere yer verir. Eleştiri niteliğı taşıyan bu ifadelerle erkeğın kadını yadsıyan tutumuna göndermede bulunur. Bir bakıma bu yadsımanın yarattığı ve yaratabileceğı sorunlara değınir. Hürmüz Hanımın evinde toplanan kadınlardan birisinin şu sözleri, kadının bu duruma olan isyanını açıklar niteliktedir;

*“Saçı uzun akli kısa mahkûmiyetiyle alnımıza birer hamakat damgası vurmuşlar, bu meşum etiketin altında insanlığımız unutulup gidiyor.”* (“Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, KV., s. 84)

Kadın, *“her ulusun anekdotlarında, atasözlerinde ve nüktelerinde yukarıdan bakılarak yerilir (...), geçimsiz, titiz, kuş beyinli ve aptal (saçı uzun, akli kısa!) diye gösterilir. Bütün bir zekâ gücü seferber edilerek kadının yetersizliğı kanıtlanmaya çalışılır.”* (Adler 2006a: 144) Ataerkil toplum yapısını uç noktalarda yorumlayan zihniyetin ortaya çıkardığı bu tür bir anlayış, tamamıyla kadını toplumdan soyutlayan



bir tutum sergilemektedir. Öyküdeki eleştiri okları bir yandan kadını pasivize eden bu zihniyete yönelirken, öte yandan kendilerine verilen hak ve özgürlükleri bilinçsizce ve bencilce yorumlayan kadınlara yönelir. Zira kararnamenin yayınlanması ile büyük bir sevinç yaşayan kadınlar artık hukuki anlamda erkeklerle eşit haklara sahip olabildiklerini düşünerek kocalarını rahatça boşayabilecek olmanın memnuniyetini yaşarlar;

*“Hanımların arasında bir memnuniyet tufanı koptu. Birtakımları kocalarını boşamak için nikâhlarını hesaplıyorlardı. Kimi bu akşamdan tezi yok diyor, kimi: ‘bu genç yaşında pinpon herifle gönlüm gözüm karardı. Şimdi bir sırma bıyıklısına varayım da o bunak da görsün’ gibi sözler ile pek çabuk intikama kalkışiyordu.”*  
 (“Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, KV., s. 87-88)

Bu konuşmaların ardından tam sekiz kadın kocasını boşar. Hürmüz Hanım da kocasından bazı isteklerde bulunur, yerine getirilmemesi halinde boşanacağını söyler. Bir anlık öfke ile de boşadığını haykırır. Kocasını ise kararnamenin aslını izah eder ve kanunun kadınlar tarafından yanlış anlaşıldığını belirtir;

*“Boşanma hakkı kadınlara verilse pek çabuk her ailenin altı üstüne gelir. Allah’ın emri, peygamberin kavlindeki hikmeti şimdi anladın mı? Ben bırakmak için evlenmedim. Durup durup da karı boşayan erkekler de ahlâk ve bünyeye sizin gibi zayıf, mariz, şayan-ı merhamet zavallılardır. Sinirlerini yatıştır da haydi evinin işine bak.”* (“Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, KV., s. 94-95)

Yazar, öykünün başlarında kadının toplum içinde yaşadığı birtakım sorunları dramatize ederken, bu sorunları tetikleyen erkek baskısını da eleştirir. Bir bakıma kadın-erkek arasındaki hak dengesizliğinin acı sorgulamasını yapar. Buna çözüm olarak Aile Hukuku Kararnamesi’ni gündeme taşır ve kadının birey olarak toplumdaki yerini anımsatır. Ne var ki kararnamenin kadınlarca yanlış anlaşılacak bilgisizce ve bencilce yorumlanması, yazar için yeni bir eleştiri konusu/alanı var eder. Zira kadınlara verilen haklardan ziyade onların bu hakları yorumlayışı ve isyanı, öykünün temel problematiğini oluşturur.

Benzer konunun işlendiği “Kadınlar Mebusu” adlı öyküde, döneme ilişkin politik gelişmeleri tartışan kadınlar, dedikodudan öteye gitmeyen yorumları ve çözüm arayışlarındaki bencil yaklaşımlarıyla karşımıza çıkarlar. Mebus olmaları

halinde haklarını genişletme ve boşanma özgürlüğüne kavuşmanın yanı sıra erkeklere üstünlük kurma arzularını da dile getirirler;

*“Diğer hanım: -(...) Bundan sonra erkekler kadınlarını değil kadınlar erkeklerini boşayacaklar diye karar vermeli. Benimki geçen hafta bana bir iş etti. Kadınların erkekleri boşaması eğer adet olmuş olaydı o saatte iraden elinde olsun deyiverirdim... Vesselam...*

*Orta yaşlı bir hanım: -Ben öyle çarçabuk boşamazdım. Bundan sonra yemek pişirmek, çamaşır yıkamak, ev temizlemek, çocuğa bakmak hizmetleri erkeğe aittir diye güzelce bir karar verdikten sonra bizim beyi öyle bir kullanırdım ki o da iş beğenmemeyi öğrensin.”* (“Kadınlar Mebusu”, MH., s. 69-70)

Hüseyin Rahmi, bu iki öyküsünde kadının toplum içindeki yerine ve karşılaştığı sorunlara değinir. Bu sorunların başında ‘eşitsizlik’ gelmektedir. Eşitsizliğin temel sebebi ataerkil Türk toplum yapısında kadın varlığının pasivize edilmesi ve kadının eğitimsiz bırakılışıdır. Söz konusu bu kadınlar, gerek pasivize edilmiş olmaya karşı geliştirdikleri intikam arzuları, gerekse eğitimsizliklerinin yol açtığı bilinçsiz tepkileriyle haklarını savunma adına bencil ve pasif bir isyan/başkaldırı duygusunu simgelerler.

Yozlaşmanın ve gelin-kaynana çatışmasının ele alındığı “Meyhanede Hanımlar” adlı öykü, “kadınlara verilen haklardan istifade etmek isteyen bir kadının yol açtığı rezaletleri” (Toker 1990: 154) de konu edinir. Kaynanasıyla geçinemeyen, kocasıyla çatışan Bahriye Hanım, saygısızlığı ve edepsizliği ile dikkat çeken, fikri dejenerasyona uğramış bir tiptir. Cumhuriyet’in kadına tanıdığı birtakım hakları kendi isteğine göre yorumlar. Bu durum kaynanası ile yaptığı tartışma esnasında ortaya çıkar;

*“Aman yavaş gel cadı... Hâlâ Sultan Aziz zamanında zihniyetiyle yaşıyorsun. Bundan sonra kocalar karılarını değil isterlerse karılar kocalarını boşayacaklar. (Zevcinin arkasına iki yumruk indirerek) Kadınlar erkeklerini dövecekler. Kadınlar, asırlarca çektikleri Asyaî esaretin aksülameli devrindedirler. İntikamlarını alacaklar... Paşalar, beyler, efendiler Ankara’da değil arş-ı alada meclis kursalar Havva kızlarıyla baş edemeyeceklerdir. Muharebeden sonra erkek azalmış kadın çoğalmışmış... Daha iyi ya. Demek kemiyeten erkeklere galibiz... Bizim dediğimiz olacak.”* (“Meyhanede Hanımlar”, MH., s. 9)

Kadının ezilmişliğine ve yadsınmışlığına karşı isyan niteliği taşıyan bu sözler, aslında ihtiras yüklü ve bilinçsiz bir tepkimedir. Yazar, böylesi bir tepkimeyi, dejenere bir tip olarak çizdiği Bahriye'nin ağzından ironik bir tarzda ifadeleştirerek eğitimsiz ve ahlâk yoksunu bir kadının isyanını/başkaldırısını tasvip etmediğini sezdirir, eleştirir.

Görüldüğü üzere kadın isyanı/başkaldırısı, sosyal bir problemin bireysel ve/veya kitlesel ses'e indirgenmiş halidir. Yazar, kadın isyanını/başkaldırısını; 'olumlu-aktif', 'olumlu-pasif' ve 'olumsuz-pasif' olmak üzere üç farklı şekilde yansıtır;

<b>Olumlu-Aktif</b>	<b>Olumlu-Pasif</b>	<b>Olumsuz-Pasif</b>
“Zavallı Katil” “Ahlâk Humması”	“Uçurumun Kenarında”	“Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım” “Kadınlar Mebusu” “Meyhanede Hanımlar”

Tabloda 'olumlu-aktif' olarak gösterilen öykülerde, toplumda sürüp giden kadın-erkek eşitsizliği ve adaletsizliğine başkaldıran kadınlar düşüncelerini eyleme dönüştürürlerken, 'olumlu-pasif' olarak gösterilen öykünün kahramanı haklı başkaldırısının düşünsel boyutunu eylemle sonuçlandıramaz. Ancak bu iki grup öykülerinin kadın kahramanları düşünsellikleriyle ve/veya eylemsellikleriyle yazarın onayını alırlar. 'Olumsuz-pasif' olarak belirlenen grup öykülerinin kadın kahramanları ise kendilerine verilen ya da verilecek olan hak ve özgürlükleri, bencilce yorumlayarak haklı bir başkaldırı duygusundan uzak kalırlar. Buna sebebiyet veren en önemli etken, bu öykülerdeki kadın kahramanların cahil ve eğitimsiz oluşlarıdır. Yazar, bu kadınların dile getirdiği başkaldırı duygusunu -onları haklı göstermeksizin- öne çıkarır, dikkatlere sunar ve böylelikle kadını cahil, eğitimsiz bırakan ve pasif kılan zihniyeti hicveder.

#### **1.1.4. Üstünlük Arzusu**

Kadın-erkek ilişkileri, göz önüne alınıp, tarihsel konjonktürden sorgulandığında *“erkeğin kadına üstünlük sağlamak için aralıksız çaba harcadığını, dolayısıyla erkeklerin sahip olduğu ayrıcalıklardan kadınlarda sürekli bir*

*hoşnutsuzluk yaşandığını görürüz.*” (Adler 2006a: 138) Tarihsel bir akış içerisinde dinamizmini koruyan erkek üstünlüğü, ataerkil toplum bünyesinde varlıkları yadsınan, ezilen kadınlarda erkeğ(in)e üstünlük kurma arzusu/çabası uyandırmıştır. “Kadının Erkeğe Galebesi” ve “Erkeğe Galebe Reçetesi” bu uyanışın konu edildiği öykülerdir.

“*Erkeğini kullanmasını bilmek, bir kadın için en büyük hünerdir*” (İkdam, 1921, nr. 8821, s. 2) felsefesini kendisine prensip edinmiş dört kadının kocaları üzerinde hâkimiyet kurmaya yönelik fikri atılımları “Kadının Erkeğe Galebesi”nin konusunu teşkil eder. (B) Hanımın evinde toplanan (L), (C) ve (M) hanımlar, kocalarına karşı nasıl üstünlük kuracaklarına dair mütalaaya girerler. Konu üzerine (L) Hanım, kadının çenesini bir silah gibi kullanması gerektiğine; (C) Hanım, erkeğin yalanının/hilesinin en uygun zamanlarda yüze vurulmasının lüzumuna; (M) Hanım ise, cinsel istek dürtüsünün ve tatmininin kadının lehine dolayısıyla da erkeğin aleyhine dönüştürülecek bir esaret mekanizması olduğuna dikkati çeker. Kadının erkek üzerindeki hegemonyasına yönelik (M) Hanım tarafından dile getirilen görüş, hanımlar arasında memnuniyet havası estirir. Bu görüşler üzerine (B) Hanım o sabahki yaşananları şöylece ifade eder;

*“Bizimkiyle hemen bir haftaya yaklaşıyor ki dargın duruyor, hiç lakırdı etmiyoruz. Yalnız bu sabah sokağa çıkarken para cüzdanını yukarıda unutmuş. Aşağıdan bağırdı. Ben de cüzdanı götürdüm. Verirken eli elime dokundu. O güldü. Ben de dayanamadım sırttım. Sanki işte böyle birbirimizle barışmış gibi olduk.”* (“Kadının Erkeğe Galebesi”, İkdam, 1921, nr. 8821, s. 2)

O esnada (B) Hanımın oğlu içeri girer ve babasının “*paket paket*” hediyeler getirmiş olduğunu söyler. Çocuk öykünün sonunda annesine babasının hizmetçi Ayşe kadına vermiş olduğu talimatı da yetiştirir. Bu talimat hediyelerin alınma gayesini açık bir biçimde ima etmektedir; “*Ayşe kadın yarın sabah erkenden kalk, ben uyanmadan gusülhaneyi ısıt.*” (İkdam, 1921, nr. 8821, s. 2) Yazar kadının erkeğe olan galebesini ne sosyal statüsü, ne eğitimi, ne de kültürel seviyesi ile belirler. Kadının söz konusu edilen galebesi cinsel istek dizginlerini elinde tutabilmesiyle mümkün olduğunu ima eder. Öyle ki (B) Hanım tarafından bir haftaya yakın bir süre cinsel perhize mahkûm edilen eşi, aradaki gerginliği yumuşatıp perhize son vermek

niyetiyle hanımın gönlünü almak istemiştir. Yazar yaşananlardan hareketle kadın-erkek arasındaki münasebeti alaycı bir dille hicveder.

Mutlu bir ailenin varlığı ve sürekliliği için kadın rolünün önemini vurgulayan “Erkeğe Galebe Reçetesi”, kadınsı ihtiras ve arzuları eleştirmesi bakımından dikkati çeken bir öyküdür. Şehsuvar Bey ile Yekta Hanım gerek fiziki, gerekse zekâ, görgü, bilgi ve tahsil yönlerinden birbirlerine denk, iki yıllık evli bir çifttir. Ancak Yekta Hanımın asabi ve kıskanç bir karaktere sahip oluşu, kocasına hâkim olma güdüsünü harekete geçirmektedir. “*Kadının erkeğe galebesine dair kitaplarda okuduğu; yaşlı, tecrübeli hanımlardan işittiği düsturları toplama (yıp) kendi izdivaç hayatına tatbik çaba(laması)*” (ESKB., s. 67) eşi Şehsuvar Beyin dikkatini çeken birtakım tuhafliklara (eve bolca pırasa almak, içi ot dolu yastıklarda yatmak, alçak ökçeli ayakkabılarla her gün bir-iki saat dolaşmak) sebebiyet verir. Bu tuhafliklara yatak odasındaki yazıhane dolabının anahtarını saklama itiyadı eklenince merakı ve öfkesi artar. Ancak bir gün Yekta Hanımın anahtarları dolap üzerinde unutmuş olması, merakı ve öfkesi artan Şehsuvar Beyin tuhafliklara sebep olan, birtakım bilgi ve sırları barındıran “*reçetelere*” ulaşmasını sağlar. Gülfem ve Güzide hanımlar tarafından yazılmış olan söz konusu reçetelerde kadınların kocalarına nasıl hükmedeceklerine, güzelliklerini nasıl koruyacaklarına ve katiyen çocuk doğurmamalarına yönelik telkinler mevcuttur. Okudukları karşısında infiale kapılan Şehsuvar Bey “*kadınları akıl ve hikmete irca*” adı altında bir anti-reçete yazar ve erkekleri kadınların fikri atılımlarına karşı savunmaya çağırır. Daha sonra Gülfem ile Güzide hanımlara hitaben, aile olabilmek ve kalabilmek için kadının önemi ve rolünü dile getirir. Şu cümleler Şehsuvar Beyin dile getirdiği düşüncelerini özetler niteliktedir;

*“Aile kadınlığı ve analık insani vazifelerin en şerefliisidir. Kuşlar yuvada küçüklerini besler, kuluçkalar civcivlerini kanatlarının himayesine gezdirir. Kediler yavrularını şefkatle yalayıp emzirirken gördüğümüz vakit rikkat ve hayret içinde kalıyoruz. Analık büyüktür. Çünkü menşei kâinattır. Validemi düşündüğüm zaman daima bir minnet titreyişi ve hürmetle sarsılırım. Ananın en iyisini ayna meraklısı boyalı kadınların içinde aramak abestir. Ömür otu çiçeğiyle doldurulmuş yastıkta yatmak senelerin çehremize yazacağı hayat yorgunluğunu izale edemez. Gülkurusu dösekte yatsak son yatağımız gene kara topraktır. Bu değişmez hakikat karşısında vazifemizi*

*bilelim. Birbirimizi sevelim, işte saadet budur.*” (“Erkeğe Galebe Reçetesi”, ESKB., s. 78)

Şehsuvar Bey yazmış olduğu anti-reçeteyi eşinin diğer reçeteleri arasına karıştırarak yazıhane dolabını kilitler. O gece karı-koca tartıştıktan sonra barışmayı da bilir. Aslında yazar, erkeğin kadından üstün olduğu haksız düzeni eleştirdiği gibi, kadının erkeğe üstünlük kurma çabasını da aynı ölçüde eleştirir. Olması gereken kadın ile erkeğin ortak bir algıda buluşabilmeleri ve mutlak eşitliğidir. Nitekim yukarıda geçen “*Birbirimizi sevelim, işte saadet budur*” ibaresi, yazarın düşüncesini ima eder niteliktedir.

*“Kadınlar genelde, yaşamda pek değerli bir gözle bakılmayan ikinci derecede bir rolü üstlenirler.”* (Adler 2006a: 141) Buna imkân sağlayan sosyal yapı da, kadının üstlenmiş olduğu rolü adeta onar. Bir noktadan sonra kadın, kendisine yakıştırılan/biçilen role ve erkek egemenliğine karşı içten içe bir tepki geliştirir. Bu bağlamda ‘üstünlük arzusu’, kadınsal bir protestoyu simgeler. Yazar, sosyal yapının kadına yönelik tutumunu eleştirirken, kadının üstünlük kurma arzusunu da tasvip etmez. Zira her iki yönelim, insani ilişkileri yıpratıcı ve yıkıma uğratan bir niteliktedir.

## **1.2. Yokluk, Yoksulluk ve Açlık**

Yokluk, yoksulluk ve açlık; “Namusla Açlık Meselesi”, “İmrenilecek Bir Ölüm”, “Mırnav Mırnav”, “Türkan Hanımdan Mektup”, “Menekşe Kalfanın Müdafaaanesi”, “Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”, “Bugün Ne Yiyeceğiz?” ve “Allah Gönlüne Göre Versin” adlı öykülerde ana tema, “Açlıktan Ölmemenin Çaresi” ve “Benim Babam Kimdir?” adlı öykülerde ise ara tema olarak işlenir. Saydığımız ilk beş öykü, Birinci Dünya Savaşı sırası/sonrası yaşanan kıtlık ve zorlukların tahrip ettiği maddi/manevi değerleri ve/veya savaşın yıkıma uğrattığı bireylerin/ailelerin dramlarını anlatır. Bu dört öykü ile birlikte “Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”, “Açlıktan Ölmemenin Çaresi” ve “Benim Babam Kimdir?” adlı öykülerde yokluk, yoksulluk ve açlık nedeniyle toplum değerleri üzerinde oluşan tahribatın, kahramanların ahlâki belleklerinde oluşan otokritik ve/veya kritik yönelimleri deşifre ettiğini de tespit edeceğiz.

Namuslu bir ailenin savaş yıllarında oluşan sıkıntılar sonucunda sefalete sürüklenişini anlatan “Namusla Açlık Meselesi”nde, yoksulluk ve açlıkla mücadele eden bireylerin yüksek geçim standartlarına ulaşabilme uğruna namus, ahlâk ve toplum değerlerini öteleyişleri konu edilir. Savaştan önce Sem’i Bey bin beş yüz, oğlu dört yüz, damadı ise yedi yüz kuruş maaş almaktadır. Savaş sırasında Sem’i Beyin emekliye, oğlu ve damadının da askere alınmasıyla “*birdenbire aile(nin) maişet değirmeninin suyu kesil(ir).*” (NAM., s. 3) Sem’i Efendinin emekli maaşının geçime yetmiyor olması ailenin sıkıntılarını geniş boyutlara taşır. Yapılan tasarruflar çare etmeyince önce eşyalar, sonra eşyasız kalan ev satılır. Seneden seneye artan kiralar da aileyi en sonunda kulübede yaşamaya mahkûm eder. Bir gün evin gelini Düriye Hanım ortadan kaybolur. Bir ay sonra etrafa bir bulgurcuya metres olduğu söylentileri yayılır. Açlık haneden gitmeyen bir bela olmuştur. Bir süre sonra sokak başında güzel bir araba durur ve içinden inen şık, genç bir kadın harap kulübenin kapısını çalar. Kapıyı açan büyük anne bu zengin ziyaretçinin gelini Düriye olduğunu güçlkle fark edince -yaptıklarını bir an için unutarak- kızının açlıktan ölmek üzere olduğunu söyler. Korkuya kapılan Düriye Hanım “*doktor, ilaç, yiyecek, içecek*” ne gerekiyorsa getirtir, kaynanasına yüz lira bırakır, tekrar geleceğini söyler. Evin kızı Rasiha ile “*mahremane beş dakika*” görüşür ve oradan ayrılır. Eve dönen Sem’i Efendi ocağın tüttüğünü, Sünbüle’nin yanında ilaçların ve şekerlerin olduğunu görünce şaşırır. O günkü nimetlerle karnını doyurur. Ertesi gün sokağa çıkan Sem’i Efendi, nimetlerin kimin elinden geldiğini öğrenince yere yıkılır ve yarı ölü bir vaziyette viran kulübeye taşınır. O günden sonra para sıkıntısı çekmeyen aile Düriye’den gelen yardımlarla “*iyice bir haneye*” taşınır. Birkaç gün sonra Rasiha da kaybolur. Felç geçiren ihtiyar hüznü bakışlarla kızını araştırırken hanımı onun da para kazanmaya gittiğini söyler. Bu haberi duyan Sem’i Efendinin hüznüyle oluşan tablo ve hanımın bu durum üzerine yapmış olduğu yorumlar (otokritik-kritik) yaşanan trajediyi açıkça gözler önüne serer;

*“Sabah sütünü hastanın önüne koydu. Ağzına kaşık kaşık verirken menzulün gözlerinden kâseye yaşlar dökülüyordu. Karısı mendil ile kocasının yaşını kurutmaya uğraşarak sözlerine devam ediyordu!*

*Ağlama... Ağlama kimsede merhamet kalmadı. Üç dört saat dilendin eline yetmiş para koydular. Bir tiyatro şanosu üzerinde göbek ataydın yedi yüz kuruş kazanırdın.*

*Halkı eğlendirmeli, aldatmalı, ziyan, günaha sokmalı ki ceplerin dolsun... Efendi ahir zaman oldu... Ahir zaman... Şimdi günah işlemeden kimsenin karnı doymuyor... Gazetecisi, bakkalı, çakalı, tüccarı, bulgurcusu hep öyle yapmadılar mı? Neler vaat ettiler bak sonra bizi ne hâle getirdiler... Onlar alyon oldular biz dilenci. Herkes nesi para ederse onu satıyor. Damadımız oğlumuz kalmadı. Sen kazanamazsın ben çalışamam... Kızlarımız para getirmezlere açlıktan ölüyoruz... (...) Bu namusla açlık mes'elesi... Çokları bizim gibi oldular... Keyfine bak..." ("Namusla Açlık Meselesi", NAM., s. 12)*

Bu ifadeler, yok(sul)luk ve açlığın sosyal bünyede oluşturduğu ahlâki çözülüşü çarpıcı bir biçimde ifade etmektedir. Zira "*şimdi günah işlemeden kimsenin karnı doymuyor*" ve "*Herkes nesi para ederse onu satıyor*" ibareleri, hayatta kalmaya çalışan bireylerin hiçbir ahlâki endişe taşımadıklarını gösterir. Dolayısıyla yok(sul)luk ve açlık, ahlâki çözülüşün miladıdır.

Savaş sonrası ortaya çıkan yoksulluğun ve sosyal adaletsizliğin konu edildiği "İmrenilecek Bir Ölüm" adlı öyküde, açlıktan ölmek korkusuyla yaşayan Nasih Beyin lokantadaki ibretimiz intiharı anlatılır. "*Birçoklarına umulmaz, inanılmaz büyük veidat te'min eden bu meş'um muharebe*" (KP., s.45) ile ters yüz olan sosyal dengelerin analizini yapan yazar yaşanan problemleri Nasih Beyden hareketle ifadeleştirir. Hemen hemen geçim kaynakları kuruyan ve elindekileri de yitiren kahramanın hayat ile olan mücadelesi acıklı bir hâl alır. Ekmeğe ve bulgur pilavına teslim oluşuyla kalp ve mide rahatsızlıkları çeken Nasih Bey doktor tarafından hazmı ağır şeyler yememesi ve kendini yormaması yönünde uyarılır. Söz konusu açlığın sebep olduğu manevi sarsıntılar savaşın tahripkâr yüzüne daha geniş bir perspektiften bakmamıza imkân sağlar. Nitekim açlıktan ölmek korkusuyla birtakım hayaller ve sanrılar gören Nasih Beyin psikolojik durumu bu bakımdan önem arz eder;

*"Açlıktan ölmek... İşte Nasih Beyin uykularını kaçıran endişeli gözü önünde korkunç, simsiyah mezarlar kazan bir terkip... Bu müthiş sözün kara meş'umiyetinden kaçmak için o her şeyi göze aldirmaya razıydı. Her şeye, her şeye... Tek açlıktan ölmesin... Her musibet her fenalık açlıktan ölmenin yanında büyük bir felaket değildi. Ölüm herkes için mukadderdi."* ("İmrenilecek Bir Ölüm", KP., s. 47)



Bu ifadelerde hissedilen korku, açlıktan ölmek fikrinin birey üzerinde oluşturduğu psikolojik baskıdan kaynaklanır. Çünkü Nasih Bey *“benizleri kükürt sarısı kesilmiş, gözlerinin karaları kaymış, salyaları akarak açlıktan ölüm kıvranmaları içinde (...) can verenleri çok görmüştü(r).”* (KP., s. 47-48) Bu durumdan kurtulmanın çaresini bulamayan kahraman, zaman zaman lokanta vitrinlerindeki yemekleri seyre dalmakta, *“zenginlere, toklara karşı yüreğinde büyük bir nefret, bir kin”* beslemekte, bu kıtlık zamanında yoksulların acılarını düşünmeden yemekleri camekânlarda sergileyenleri insafsızlıkla suçlamaktadır. O esnada iki çocuğun vitrini izlemeleri ve camı kırıp yemekleri çalma fikirleri Nasih Beyin kalbinde *“fakr u sefaletle karşı da şiddetli bir nefret”* oluşturur. Tüm hiddetiyle çocuklara saldırırken kendi durumunun da onlardan farksız olduğunu anlayan kahraman *“muharebeye, hayata, ölüme, servete, sefaletle her şeye lanet”* (KP., s. 51) eder. Bu başkaldırı sonrasında evine giden kahraman temiz elbiselerini giyer ve bir not yazarak cebine koyar. Ev halkıyla -amacını sezdirmeden- vedalaşarak zengin bir lokantaya doğru yol alır. Nasih Bey, doktorların saptadıkları kalp rahatsızlığının oluşması için tıka basa yemek yiyecek ve ölecektir. Bu niyetle listedeki her yemekten söyler, rahatsızlığın etkilerini hissedinceye kadar yer. Son lokmanın tesiriyle fenalaşan kahraman sessizce tabağın üstüne yığılarak can verir. Nasih Beyin cebinden çıkan kâğıt akıllardaki sorulara cevap olmanın yanı sıra yoksulluğa, açlığa ve sosyal adaletsizliğe karşı yazılmış bir manifesto (otokritik-kritik) niteliği taşır;

*“Hele çok şükür açlıktan ölmedim. (...) Bu ganimet, bu çapul, bu kapan kapana hengâmesinde helal, haram ne kelime? Ben ömrümde bir defa beleşten karın doyurdum. Buna mukabil de hayatımı diyet verdim. Bu fiilin tekerrürüne de artık imkân kalmadı. Bütün ömürlerindeki meşgaleleri haram yemekten başka bir şey olamayan bunca insan var. Onlara bakınız. İşte hep o vicdansızlar helalleri ile kanaat edenlerin rızıklarını çalıyorlar. Doğru hesap edersek benim onlardan daha o kadar çok alacağım çıkar ki hayatımın bu son maidesine haram demeye utanırlar. Lokanta sahibi ile mutlak istihlal lazımsa ona söyleyin beri gelsin... (...) Oğullarına tedarik ettiği sermayelerin, kızlarına verdiği cihazların, Beyoğlu'ndaki apartmanların nasıl kazanıldığını anlatayım mı?”* (“İmrenilecek Bir Ölüm”, KP., s. 58)

Tüm bu satırları heyecanla dinleyen ve hakkını Nasıh Beye helal eden ihtiyar lokantacı vakanın gazetelere düşüp başka açlara örnek oluşturmaması için yetkililerden ricada bulunur.

Mektup tarzında kaleme alınan ve aynı konunun iki farklı yazımı olan “Mırnav Mırnav” ve “Türkân Hanımdan Mektup” adlı öykülerde savaş sırası/sonrası yokluk, yoksulluk ve açlıktan gelen çaresizlikler, tüm bunlardan hareketle toplumun manevi ve ahlâki değerleri üzerinde oluşan tahribat eleştirel bir yaklaşımla dikkatlere sunulur. Söz konusu öykülerde ortak bir tema anlayışı olsa da ilk öykü basın-yayına yönelik, ikincisi ise siyasi eleştiriyi daha bariz bir biçimde dile getirir. İki metinden de yapacağımız şu alıntılar savaş sırası/sonrası olumsuzlukları sezdirmeye yetecektir;

*“Her şeyin adı üstünde fakat asılları değişti. Mesela ekmek yerine o kara tuğlayı yiyoruz. Başka şeyler de bütün öyle... Ah efendim isimleri söylenmez şeyler yiyoruz. Mutfak defterimizden yağ, et, pirinç, şeker gibi şeyler büsbütün kalktı. Akşam sabah sade suya bulgur çorbası... Bitecek diye korkumuzdan bulguru parmaklarımızın ucunda şöyle beş on tane mücevher gibi el ölçeği ile pişiriyoruz. Çoluk çocuk hepimiz kuruduk kuruduk takozlara döndük. Hırtlanbo olduk.” ( “Mırnav Mırnav”, ESKB., s. 59-60)*

*“Çocuklarla başa çıkamıyorum. Hepsi aç... Torunumun bir tanesi geçen akşam eline bir dilim ekmek geçirmişti. Kandilin yağına batırdı, batırdı yedi. Sesimizi çıkaramadık. Çünkü oğlanın yağlı ekmek gördüğü yok ki... Utanmasam kandil yağına ekmeğe katık etmek nasıl oluyor? Ben bile deneyeceğim. Benden böyle bir ders görürlerse sonra çocuklarla başa çıkamam diye korkuyorum.” ( “Türkan Hanımdan Mektup”, ESKB., s. 66)*

Kendisine sözlü saldırıda bulunan bir söyleşi yazarına oldukça öfkelenen Menekşe Kalfanın, “yirmi patlıcan dolması vekâlet ücreti” karşılığında bir “müdafaaname” yazılmasını istemesini anlatan “Menekşe Kalfanın Müdafaanamesi” adlı öykü, arka planında Birinci Dünya Savaşının yaratmış olduğu ekonomik sıkıntıları ve bu sıkıntıların toplumda oluşturduğu manevi çözümleri konu edinir. Yazar, patlıcanı sembol-vasıta olarak kullanır ve bu sayede savaş öncesi ve sonrası oluşan tablonun analizini yapar;

*“İtiraf ederim. Mekteb-i hukuktan mezun değilim. Fakat karilerin huzuruna böyle nazik bir dava çıkarmak cüretinde bulunuyorum. Bu on bin, yirmi bin liralık meşhur davalardan değil. Lakin bu sene patlıcan dolmasının kıymetini onu yiyemeyenlerden sormalıdır. Dört beş sene evvel ola idi bu batî hazımlı dolmanın hukuk işlerinde bir kıymet-i mübadele kesb etmesine şaşılırdı. Fakat şimdi öyle mi? Kirli patateslerin, kokulu soğanların en mutena tuvaletlerle yüzleri silinerek Beyoğlu mağazalarının duble parlak camları arasında birer meşher, birer mevki-i ihtiram bulduklarını görmüyor muyuz?”* (“Menekşe Kalfanın Müdafaanamesi”, KV., s. 56)

Savaşın tahripkâr yüzü, insanların değer yargılarındaki birtakım değişimleri de çözümleyen bir karaktere sahiptir. Öyle ki yokluk ve yoksulluğun beraberinde getirdiği imkânsızlıklar, bireylere hayat standartlarına yönelik değer telakkilerini yeniden yorumlattırır;

*“Geçenlerde Beyoğlu Caddesi’nden gidiyorduk. Arkadaşım kolumu dürterek âdeta birer kuyumcu camekânı ehemmiyet ve itibarını alan bu meşherlerden birini irâe ile: -Monşer soğanların böyle sırma perçemleri bulunduğuna şimdiye (kadar) hiç dikkat etmemiştim... dedi. Döndüm. Baktım. Filhakika soğanlar mazgallanmış menevişli, altın renkli temiz, değirmi çehreleri, lepiska saçlarıyla şuh ve pek istiğnakâr görünüyorlardı... Bu harp bize evvelce kıymetlerini takdir edemediğimiz pek çok şeylerin kadirlerini öğretti...”* (“Menekşe Kalfanın Müdafaanamesi”, KV., s. 57)

Sırasıyla inceleyeceğimiz üç öykü, küçük insanın isyanını ve sıkıntılarını anlatması bakımından ortaklık arz etmektedir.

“Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak” adlı öyküde, Maarif Nezareti’nden bulamayan/verilmeyen, aç, yoksul kalan/bırakılan yirmi sekiz yaşındaki Tahir’in “*arkasız, tavsiyesiz iş görmeyen*” bürokrasiye ve sosyal adalet anlayışına yönelik isyanını okuruz. Hayatın pahalılığından yakınan kahraman ihtiyaçla ahlâkın bir arada barınmadığına hatta ahlâkın ihtiyaçların karşısında yenik düştüğüne kanaat getirmiştir. Onu böylesi bir kanaate iten sebepler ise bireylerin kendi çıkarlarını her şeyden üstün görme eğilimi ve bu eğilimin vicdani edinim ve endişeleri göz ardı ettirmesidir. Bir hayırsever tarafından kendisine lütfedilen bir “*kovukta*” yaşadığını belirten kahraman izbe yerin kirasını “*para olarak değil bedenen ödüyorum*” der. Zira ev sahibinin tüm işlerini -bir bakıma uşaklığını- kendisi yapmaktadır. İşleri/uşaklığı biraz yavaşlatacak olsa sokakta kalma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu

yüzden “yaşamak için diploma değil, vücutça kuvvet, biraz da utanmamak lazım” diye düşünür. Hayat pahalılığından ötürü kendisi aç ve üstelik işsizdir. Yokluk, yoksulluk ve açlığın tolumun manevi dinamiği ve insani değerler üzerinde oluşturduğu tahribatı dile getiren Tahir, bu durumu, ahlâki belleğinde oluşturduğu otokritik ve kritik yönelimleri deşifre ederek izaha çalışır;

*“İnsan muhtaç, aç düşkün kalınca gündün güne adamlığını gaip ediyor. İnsanla hayvan arasında bir sınıfa ayrılıyor. Herkesi kendinden kuvvetli görüyor. Bir kötülüğe uğramaktan korkuyor. Ve bazı yüzlerde ümid-i menfaat arıyor. Kendini çok kimselerden aşağı tutuyor (...) Dalkavuklaşıyor. İyilik umduğu kimselere yağcılık yaparak yanaşmak için onların zihinlerinde dolaşan düşünceleri öğrenmeye uğraşiyor. Dudaklarında beliren her boş şeyi gerçek diye kabulleniyor. İşte insan böyle böyle mesleksiz ve ahlâksız oluyor.”* (“Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”, İkdâm, 1920, nr. 8362, s. 2)

Tahir, haklının haksız karşısındaki ezilişine ve haksızların (diplomasız, adi fikirli, fikirden yoksun) bu çarpık sistemi var eden ve sürdüren anlayışına yönelik isyanını diplomasının altına yazdığı -ve yalnızca iki sözcüğünü değiştirdiği- Sabit’in şu beyitiyle ifadeleştirir; “*Nüşan elem-i cü’a ilaç eylemedi hiç / Ey şeyh-i keramat fûruş ez de suyunu iç*” (İkdâm, 1920, nr. 8362, s. 2)

“Bugün Ne Yiyeceğiz?”, yoksulluk ve açlıkla yüzleşen bir ailenin -metne de adını veren- soru ve endişesini mizahi bir tavırla öyküleştiren, maddi sıkıntıların bireyler arası ilişkilerde oluşturduğu tahribatı da gözler önüne serer. Evin günlük masraflarını dahi karşılayamayan ve bu sebeple her sabah aile bireylerince âdeta sorguya çekilen Nasuhi Bey, o sabah da aynı endişeyle uyanır ve “*bir hırsız gibi kimseye görünmeden evden kaçmak ist(er).*” (NAM., s. 59) Ancak hanımının uyanması, Nasuhi Beyin bu isteğine engel olur ve her gün yaşanan rutin tartışmalara zemin hazırlar. Yoksulluğun ve açlığın yarattığı ev içi sıkıntıların hanım tarafından si(s)temli bir biçimde dile getirilmesi; beyin de tüm bu otomatik söylemlere ve si(s)temli çıkışlara karşı takındığı alaycı ve geçiştirici tavrı yaşanan gerilimi arttırmaktadır. Hanımın söz konusu ettiği bu yaklaşımların sebebi dört çocuğun, kaynananın ve görümcenin “*bugün ne yiyeceğiz?*” sorusu ve endişesidir. Teker teker uyanan ev halkının odaya hücum etmesiyle kopan yaygara ve “*bugün ne yiyeceğiz?*” sorusu Nasuhi Beyin bir anlık kurnazlığıyla o gün de cevapsız kalır. Nasuhi Beyin

kaçışıyla cevapsız bırakılan soru hanım tarafından “*ziftin pekini*” şeklinde cevaplanır. Kaynananın bu sırada söylemiş olduğu sözler açlığa, pahalılığa ve yokluğa yönelik örtük ve mizahi bir eleştiridir;

“*Ziftin pekini mi? Onu da bulamayız kızım şimdi kim bilir okkası kaçadır?*” (“Bugün Ne Yiyeceğiz?”, NAM., s. 65)

Birtakım zorunluluklar yüzünden maaşı dört binden iki bin beş yüze indirilen Rüstem Efendinin ev masraflarını kısıtlama konusundaki hassasiyetine karşı hanımının ve çocuklarının takındıkları tavrı mizahi bir dille anlatan “Evde Tensikat”, maddi sıkıntıların aile içinde yaratmış olduğu ilişkileri de konu edinir. Ramazan arifesinde maaşında indirim gidilen Rüstem Efendi, en gerekli ev ihtiyaçlarının tespiti konusunda hanımından yardım ister. Ancak hanımının söylediği “*şeylerin lüzumu ikinci, üçüncü hatta dördüncü derecede bile*” (MH., s. 72) gereklilik arz etmez. Rüstem Efendi mutfak masraflarına dair alınacakların sayılmasını bekler, hanımı önce tuhafıye, sonra bardak, kâse, en sonunda da kırık dökük sandalye ve kanepelerin yerine yenilerinin alınmasından bahseder. Rüstem Efendinin masrafları kısıtlama konusundaki kararlılığı karşısında hanımının bu kararlılığa riayet etmemesi ortamın gerilmesine sebebiyet verir. Rüstem Efendi aynı kararlılıkla bir kez daha “*en lüzumlu*” ihtiyaçların söylenmesini ister, hanım bu defa kürkünün bakımı, dışçı masrafları ve kızın piyano hocasına vaat edilen hırkadan bahsedince efendinin sabrı tükenir, bağırmağa başlar, hanım ise baygınlık geçirir. Bu esnada dışarıdan ağlama sesleri işitilir. Küçük hanım “*Babam bana çarşaf almayacak mı? Bluzumun harçlarını değiştirmeyecek mi? (...) Küçük bey de ‘Efendibabam bana ramazana bisiklet vaat ettiydi. Şimdi hiç lakırdısını ağza almıyor’*” (MH., s. 76) sözleriyle yakınır. Rüstem Efendi bu durum karşısında düşmüş olduğu çaresizlikle odadan dışarı fırlar.

“Kıpti Düğünü” adlı öykü, türlü zorluklar çekmelerine ve kıt kanaat geçinmelerine rağmen paylaştıkça sıkıntılarını azaltan ve mutlu olmak için çabalayan Kıptilerin (Çingenelerin) hayatından bir kesit sunar. Kahraman anlatıcı öykünün başlarında “*Sarıyer ile Yeni Mahalle arasında sapsarı, kupkuru bir dağ*”ın yakınlarında bulunan kırdaki kurdukları çergelerde yaşayan Kıptilerin oldukça ilkel şartlarda sürdürdükleri hayattan bahseder. Bir gün Kıpti kadınlardan birisi

mahalleliyi, sevdiği kızı kaçırmış olan oğlunun düğününe davet eder. Kahraman anlatıcı her nasılsa unuttuğu bu düğünü güveyin yan bahçede arkadaşı tarafından sabunsuz tıraş edilme vakası ile hatırlar. Düğün alanına gelen kahraman bu özel gün için giyecek bir şeyi olmayan gelinin Kıptilerce imece usulü giydirilmesine tanıklık eder. Güveyin elbiselerinin giyilemeyecek bir vaziyette olduğunu görmesiyle de üzülür ve ona kendi elbiselerinden verir. Ertesi gün taze çiftin hâlini kaynanadan soran kahraman anlatıcı, güveyin işe gittiğini, gelinin de çergeye bulaşık yıkadığını öğrenir. Anlatıcının o esnada tanıklık ettiği manzara karşısında duyduğu endişe, kıt kanaat geçinen insanları çaresizliğinden ziyade onlardan doğacak çocukların yaşam koşullarına yöneliktir;

*“Eğilip çergeye baktım. Kız kınalı ellerine bir avuç toprak almış, kalaysız bir tencere temizliyordu. Kendi kendime; ‘Galiba sabunları da yok’ dedim. Sonra düşündüm. Amma neyi? Artık gelini, güveyi değil. Bu sefaletle verasetle doğacak çocukları.”* (“Kıpti Düğünü”, GT., s. 133)

Fakiri hor gören bir zenginin ibretimiz öyküsü “Allah Gönlüne Göre Versin”de konu edilir. Rahat bir yaşam süren ve zenginliğiyle nam salmış Sabih Bey, kendisinden her türlü borç istemeye gelenlerden oldukça sıkılmıştır. Bir yaz sabahı Derviş Efendinin aynı niyetle para istemeye gelmiş olmasından ötürü keyfi kaçır. *“Bu Derviş Efendi Sabih Beyin fakir düşmüş bir mektep arkadaşıdır). Ne kadar istiskal görse aldırma(yan) işi alaya boza(n)”* (MŞŞ., s. 62) bir tiptir. Böylesi bir lakayt tavır sergilemenin yanı sıra aldığı borçları da geri getirmemiş olması Sabih Beyi öfkeliendiren sebeplerdir. Sabih Bey sabah sabah aynı niyetle yapılmış bu ziyaretin sebebin anlayınca arkadaşına hakaret eder ve nasihatlerini yineler. Derviş Efendi; *“Ah, sabahleyin aç karnıma ben bu bayağı hikmetleri hiç dinlemem ama şu vereceğin bir liranın hatırı var...”* (MŞŞ., s. 63) diyerek duyduklarını sineye çeker. Kendisinin ve ailesinin aç olması ona böyle davranmayı gerektirir. O esnada uşak odaya girerek -Derviş Efendiye benzeyen- bir misafirin gelmiş olduğu haberini verir. Derviş Efendi borç isteme hususunda kendisine ortak çıktığı endişesiyle bir an evvel parayı alıp gitmek ister. Sabih Beyin vereceği bir lirayı gerekirse pay edebileceğini duyduğunda bu davranışın *“sefaletle, sefil ile”* edilmiş bir alay olduğunu belirtir ve Allah nezdinde bunun bir cezası olduğunu ifade eder. Verilen emir üzerine içeriye giren yeni misafir Sabih Beye bir mektup uzatır. Kendisinin elçi olduğunu ve

mektubun tekin olmayan dört kişi tarafından gönderildiğini belirtir. Sabih Bey mektubu açtığına “*üç bin lira feda-yı necat (fidye-i necat) gönder, canını kurtar*” yazısını okur okumaz içeriye giren kâhyanın aynı tehdidi önemsemeyen zenginlerden Kutbüddin Efendinin ölüm haberini getirmesi Sabih Efendiyi telaşlandırır. Bu yaşananlar üzerine Derviş Efendinin Sabih Beye söylediği şu cümleler, fakir, aç ve muhtaç bir insana yardım etmemenin ağır bir bedeli olduğunu özetler niteliktedir;

*“Deminden sen bana acıyarak o tek lirayı vere idin zekât yerine geçer Allah da sana merhamet ederd. Şimdi üç bin lirayı mı verirsin? Canını mı? Düşün... Bir yerine üç bin vermek pek ağır bir cezadır. Lakin bazan Allah’ın cilvesi o kadar anında zuhur eder ki. Allah gönlüne göre versin...”* (“Allah Gönlüne Göre Versin”, MSS., s. 69)

“Cehalet ve Bilgisizlik” bölümünde incelediğimiz “Kadınlar Mebusu” adlı öyküde yoksulluğa ve oluşturduğu probleme değinilir. Kadınlar arasında gelişen sohbette söz konusu probleme tanıklık etmekteyiz;

*“-Muhsine Hanım nerede Allah’ını seversen? Kaç zamandır gözükmüyor?  
-Ah sorma onun başına geleni. Erkeğini kaleminden çıkardılar. Zavallı üç çocuk, ev kira, halleri içler acısı oldu...”* (“Kadınlar Mebusu”, MH., s. 68)

“Sahtekârlık ve Dolandırıcılık” bölümünde incelediğimiz “Açlıktan Ölmemenin Çaresi”, yoksullukla ortaya çıkan çare ve çaresizlikleri gözler önüne serer. Öyle ki zor hayat şartlarının sebep olduğu çaresizlikler, birtakım ahlâk dışı çare arayışlarının keşfedilmesine zemin hazırlamış, öykü kahramanlarını -kendi tabirleriyle ifade edersek- “*küçük mikyasta*” bir dolandırıcılığa itmiştir. Henüz öykünün başlarında tanık olduğumuz diyalog, yoksulluk ve açlıkla yüzleşen insanın fikri yapısında oluşan ahlâki çözülüşü ve otokritik yönelimi yansıtmaları bakımından dikkate değerdir;

*“L Bey: - Sabahleyin böyle saçlar taralı, potinler yamalı, ahlâk kanunu keşfine çıkmış bir filozof dalgınlığıyla ne tarafa?*

*V Bey: - Hayır... Hayır... Teşbihini hiç muvafık bulmadım. İnsana derin bir sefalet hissettiren bu kirli sokaklarda sabahleyin aç karnına ahlâk kanunu keşfine çıkılmaz. Hem en büyük filozofların şimdye kadar buldukları kanunların iflas ettiği böyle bir günde insanîyet senin benim gibi ahlâksızların keşfedecekleri düsturlara muhtaç kalırsa... Vay olur onun hâline...”* (“Açlıktan Ölmemenin Çaresi”, MH., s. 42)

“Benim Babam Kimdir?”de oğluna (Mes’ut 41), onu kundaktayken terk ettiğini söyleyen anne, açlık ve yoksullukla baş edemediği gibi dünyaya nikâhsız çocuk getirmenin de ağır bedelini ödeyemediğini -kaderi/ni ve toplumu suçlayan (otokritik-kritik) bir tavırla- itiraf eder. Zira yazgıları öyle yazılmış, toplum tarafından dışlanmış, suça itilmişlerdir;

*“Doğrusunu istedin ben de yalansız söylüyorum. Biz dinsiz, imansız, dünyaya hayırsız oluruz. Yaratana kızgınız. Bizi böyle yapan Allah’a neye şükredelim? Hakkımızda cezadan başka bir şey düşünmeyen sosyete hayırlı olmaya niçin çalışalım. Nemiz para ederse onu satarız. Bulunca çalarız... Açlıktan ölecek değiliz ya...”* (“Benim Babam Kimdir?”, GT., s. 41)

Tüm bu öykülerden hareketle yokluk, yoksulluk ve açlık bireyden topluma açılan bir problem olarak sunulur. İnsanlar arasındaki ilişkileri zedeleyen ya da engelleyen bu problem-unsur/lar ekseriyetle aile yapısına ve bütünlüğüne zarar verir. Siyasilerin yanlış politikaları, savaş, sosyal adaletsizlik vb. etkenlerle de ortaya çıkan bu problem-unsur/lar, bireyler arası çatışmaların ya da hayatta kalma mücadelesi veren birey(ler)de ahlâk dışı fikir ve çözüm arayışlarının doğmasına yol açar. Dolayısıyla önce bireyleri zehirleyen yokluk, yoksulluk ve açlık daha sonra ciddi bir sosyal problem hâline dönüşerek gerek maddi gerekse manevi çöktürlere zemin hazırlar.

### **1.3. Sahtekârlık ve Dolandırıcılık**

Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Bakkal Bodosaki’den Hüseyin Rahmi Beye Mektup”, “Açlıktan Ölmemenin Çaresi”, “Yankesiciler Kulübü”, “Yankesiciler”, “Nasıl Dolandırıcı Oldum?”, “Bir Hafiyenin İtirafatı”, “Sahte Doktor”, “Galip ve Mağlup Vaziyet” ve “Kim İki Bin Dolar Kazanmak İster?” adlı öykülerini “sahtekârlık ve dolandırıcılık” temaları; “Varda, İspanyol Geliyor!”, “Horoza Ses Talimi”, “Menekşe Kalfanın Müdafaaanamesi” ve “İlk Orucum” adlı öykülerini ise yalnızca “sahtekârlık” teması üzerine kurmuştur.

Adından da anlaşılacağı üzere mektup tarzında kaleme alınan “Bakkal Bodosaki’den Hüseyin Rahmi Beye Mektup”, sahtekârlıktan yakınan, ancak kendisi de sahtekârlık yapan Bodosaki’yi dikkatlere sunar. Bodosaki mektubunda, yazarın



bir yazısında “çeşni”yi helâl olarak göstermesinden, bu yazıyla cesaretlenen müşterilerin pahalı yiyeceklerden tadıp ücret ödemediklerinden yakınıdır. Bu durumun kendisini fazlasıyla zarara uğrattığını belirtir, ancak zararını örtmek için çeşitli hilelere başvurduğunu ve müşterileri aldattığını da itiraf eder. Tüm bu yakınışların ve itirafların yanı sıra mektubun yazılış amacını sezdirenen bir şey daha vardır ki, o da Bodosaki'nin yazardan ananece çeşninin bizde haram olduğunu yazmasını istemesidir. Böyle bir yazı karşılığında da dükkâna uğraması dâhilinde kendisine çeşni tattıracağını belirterek bir nevi rüşvet teklif eder. Hüseyin Rahmi, yaşamı *“bencil insanlar arasında sonu gelmeyen korkunç ve iğrenç bir didişme”* olarak görür ve *“kurnazlık, yalancılık, iki yüzlülük gibi silahları ustalıkla kullananların güçlü”* (Moran 2000: 99) olduğunu düşünür. Öykü, bir bakıma bu düşüncenin üzerine kurulmuş ve âdeta bir kısır döngü haline gelen insanlar arası çatışmanın farklı bir perspektiften yorumlanmasını sağlamıştır.

Hüseyin Rahmi, mektup tarzının sunduğu imkânlarla kaleme aldığı sahtekârlık temasını, “Açlıktan Ölmemenin Çaresi” adlı öyküsünde yarattığı kahramanlar aracılığıyla daha somut bir biçimde ve daha farklı problemler eşliğinde dikkatlere sunar.

“L” ve “V” adındaki beylerin ceplerinde paraları olmadan karınlarını tıka basa doyurmalarını anlatan “Açlıktan Ölmemenin Çaresi”, yoksulluk probleminin toplum içinde yaratmış olduğu birtakım çaresizlikleri ve ahlâki çöküşü konu edinir. Öykü, L Bey ile V Beyin bir sabah karşılaşmaları ile başlar. V Bey, konuşmaları esnasında arkadaşına ilginç bir *“sır”* verir. Bu ilginç sırrında parasız karın doyurmanın çaresini anlatan V Bey, arkadaşını da bu girişimine ortak eder. Yapacakları işin birtakım hilelerinden bahsetmesi üzerine L Beyin *“Ne o adam mı dolandırmaya gidiyoruz?”* sorusuna *“Evet, amma gayet küçük mikyasta...”* yanıtını veren V Bey, planı hakkında zihinde oluşan bazı tedirginlikleri ortadan kaldırmak istercesine;

*“Bu öyle masumane bir sirkat ve dolandırıcılıktır ki mal sahibinin müsaadesiyle ve onun gözü önünde olur.”* (“Açlıktan Ölmemenin Çaresi”, MH., s. 44)

diyerek durumu izaha çalışır. Bunun üzerine hareketlenen ikili, bakkala girerek peynir istediklerini söyler. Bakkal çırağının peynir satma girişimine *“önce tadalım”*

cevabıyla karşılık verirler. Peynirden hoşnut olmayan ikiliye çırak mal beğendirmekte ısrarlı davranınca dört-beş çeşni daha takdim eder. Müşkülpesent müşteriler uzatılan tatlari beğenmediklerini söyleyerek dükkândan çıkarlar. Açlıklarını biraz olsun bastıran ikili başka bir dükkâna girer ve zeytin ister. Zeytinin her cinsinden tadan ikili pazarlık konusunda anlaşılamaz. Bir sonraki bakkalda pastırma ve sucuk kestirirler. Yine pazarlık uyuşmayınca bu ziyafeti sekiz-on dükkân daha uzatırlar. O ana dek hep tuzlu yiyecekleri “*muayene*” eden ikili tatlıcılara doğru yönelir. Tatlının ardından V Beyin kuru yemişçilere doğru yöneldiğini gören L Bey tıka basa doyduğunu söyler. Bu durum üzerine “*parasız doyabilmenin sırrına ermek*” hakkında nutuk çeken V Bey, işin püf noktasının dolaşılın dükkânlara uzun bir süre uğramamak olduğunu da belirtir. Yapılan küçük çaplı “*dolandırıcılığı*” haklı çıkarmaya çalışan kahraman, “*ananece çeşni bizde helaldir.*” (MH., s. 47) cümlesiyle dersini noktalar.

“*Biz bu yeni idare içinde nasıl temin-i maişet edeceğiz*” düşüncesinden hareketle eski bir avukatın başkanlığında toplanan ve bünyesinde “*kalpazan, dolandırıcı, hırsız hâsılı her nevi erbab-ı cerâdden*” kişileri barındıran “Yankesiciler Kulübü”, başta sahtekârlık ve dolandırıcılık olmak üzere siyasi ve bürokratik çözümlerle sosyal adaletsizliği konu edinen bir öyküdür. Kemeraltı’ndaki özel yerinde toplanan kulüp genel kurulunda, başkan elindeki “*çalıntı çingırağı*” sallayarak üyeleri susmaya davet eder ve konuşmasına başlar. Yeni anayasanın sağladığı hürriyet ile sanatlarını (sahtekârlık, hırsızlık, dolandırıcılık) daha rahat icra edeceklerini söyler. Zira sanatları ile toplum içinde kazanacakları nüfuz, kendilerine kanunların ulaşamayacağı bir yaşam alanı kurmalarına yardımcı olmakla kalmayacak, kanunlara hükmeden bir mekanizmanın kontrolünü ellerinde tutmalarını da sağlayacaktır. Başkanın konuşması bir taraftan söz konusu mekanizmanın işleyişini deşifre ederken, diğer taraftan sosyal bünyedeki sınıfsal yapılanmanın olumsuzluklarını gözler önüne serer;

“*Yakaları daima polislerin, jandarmaların ellerinde gezenler ve aliala ... Pençe-i kanunun kurtulamayarak prangalarda çürüyenler kimlerdir, bilir misiniz? Bunlar, leğen, tencere aşırımı ya da ancak birkaç yüz kuruş çalabilmiş, saikâ-i bed-mestî ve cühelanla ötekini berikini yaralamış, katletmiş olanlardır. Erbab-ı cinayetin adi sınıfını işte bu güruh teşkil eder. Kanun bütün şiddet-i takibatını bunlarda gösterir.*”

*Canilerin mensup oldukları tabakalar yükseldikçe, (...) if'al-i cinaiyeleri servet, nüfuz gibi vesait-i medeniyetin himayetiyle örtüldükçe, harekât-ı melumatları bir meşruiyet-i kazibe ile tefsir edilmeğe yol bulmak kuvvetini muhafaza ettikçe, bunların daire-i mazarrı büyür..."* ("Yankesiciler Kulübü", BG., 1908, nr. 3, s. 2)

Sosyal bünyedeki kanun/nüfuz mekanizmasının ve sınıfsal yapılanmanın değerlendirmesini yapan başkan, eskiden avukatlık yaptığını ancak "yaşamak için" kulübe katıldığını itiraf eder. Yasaların, dolayısıyla suç işleyenler üzerinde uygulanan cezaların rehabilite etme ve ahlâk düzeltme niteliği taşımadığını söyler. Nitekim o esnada söz alan "birinci aza" hapisneden çıkar çıkmaz hırsızlık yaptığını ve cezaların kendilerini ıslah etmediğini de belirtirken, anayasanın sağladığı hürriyet'in halkı saflaştırdığını, böylelikle hırsızlık yapmak için cesaret bulduğunu itiraf eder. Sözlerine ilaveten kanunların hürriyet, eşitlik, adalet ve kardeşlik gibi kavramlardan yalıtılmış bir anlayışla işlediğini ifade eder. Yapmış olduğu hırsızlıkla toplum içerisindeki fırsat eşitsizliği ile adaletsizliği -bir nebze de olsa- kaldırdığını söyleyerek kendisini suça iten sebepleri ima eder. Hayatın gereği insanların birbirlerini aldatma ve birbirlerine üstünlük kurma çabasında olduklarını düşünür. Sözü tekrar alan başkan "sanatımızın revacı için nasıl bir usul takip edeceğiz?" sorusunu topluluğa yöneltir. Bu soru üzerine söz alan "sağdan üçüncü aza" çözüm olarak bir siyasi partiye yanaşmayı önerir. Nitekim yankesici cemiyeti içerisindeki hiyerarşik yapılanmanın sağladığı nüfuz ile siyasi dostluklar aracılığıyla elde edilebilecek nüfuzun birleşimi, kendilerine yeni yönetimde sanatlarını rahatlıkla icra edebilme olacağını verecektir;

*"Cemiyetimiz efradı içinde köprübaşında para çantası, saat, köstek çarpan en adi yankesicilerden tutunuz da, borsa işlerine parmak salar, lüzumuna göre Avrupa telgraflarını tahrif etme cüretini gösterir, işleri fena giden bankaların, ticarethanelerin esrarına vakıf-ı peydasıyla mühim roller oynayabilir, menfaat temin eden siyasi muâmelâta fesat karıştırmakta cidden kâr-âmûz diplomatlarımız, sanatında mahirlerimiz vardır. İşte bunlar erkân-ı idareye çatarak, teknil sanatdaşlarımızı himaye edecek bir nüfuz istihsal edebilirler. Hükümetin şimdiki erkânına pek o kadar ehemmiyet vermeyiniz. Çünkü bugünkü halk hemen her birinin matlabı diğerinden başka türlü birtakım esnafa münkasım olduğundan ekseri noktada birbirine zıt olan bu mütebâyin arzuları hüsnü idare edebilecek bir heyet-i vekile teşkili hemen müstehîldir. Binaenaleyh heyet-i vekile sık sık tebeddül-ü*

*mahzûruna maruzdur. Vekilliğe namzet birtakım zevat var onları şimdiden ele alarak tabasbusa girişmeliyiz.*” (“Yankesiciler Kulübü”, BG., 1908, nr. 11, s. 2)

Bu öyküsünde yazar, sosyal bünyeye nüfuz etmiş olan çürümeyi dikkatlere sunar. Hırsızlık ve dolandırıcılığın toplumun her safhasına hiyerarşik bir yapılanmayla sirayet ettiğini gösterirken, çıkar çatışmalarının temel oluşum noktasına atıfta bulunarak sosyal adaletsizliğin analizini yapar. Zira adaletsizliğin, çatışmanın, sindir(il)menin ve sömür(ül)menin var olduğu bir toplum içerisinde yaşayan birey, kendisini iyi yöne sevk edecek hiçbir olumlu göndermeye rastlayamaz, bu nedenle “yaşamak için aldat” fikrini benimser ve bu fikri eyleme dönüştürme çabasına girer. Sözü edilen bu fikrin eyleme dönüşme çabası sadece bireyler/kişiler düzleminde kalmaz, bürokratik alana hatta siyasi iktidara yanaşma/sığınma politikasıyla da daha geniş alanlara yayılır, kuvvet kazanır. Böylelikle elde edilen kuvvet kanuna dönüşür.

Mişon (Yahudi), Mıstık (Türk), Niko (Rum) ve Vartan (Ermeni) adlarında dört yankesicinin kendilerinden daha usta bir yankesici olan Avrupalı tarafından dolandırılmalarını anlatan “Yankesiciler” adlı öykü, dönemin siyasi ve ekonomik durumu ile toplumun -bu durum etkisinde oluşan- psikolojisini konu edinir. Bu bağlamda dönemin siyasi, ekonomik ve psikolojik tüm yapılanması “savaş” ile değişir/belirlenir. Savaşla birlikte gelen açlık, sefalet ve ahlâki yıkım toplum değerlerini deforme eden, insanlar arası ilişkileri çatışmaya iten en temel sebeplerdir. Öyküde vaka, Mişon’un Mıstık, Niko ve Vartan’ı bir kenara çekip yankesicilik hakkında konuşma yapmasıyla başlar. Bu esnada her bireyin bir diğerinden gözü açık görünme çabası tartışmaları tetikler. Bu sayede kahramanların birbirleriyle olan ilişkilerinin analizi yapılır. Mişon konuyu “*şirket*” kurmaya getirir. Şirketin prensiplerine göre “*ne çarpabilirlerse getirecekler, hamur edip satarak esmânını paylaşacaklar(dır).*” (KV., s. 110) Mişon bu fikri arkadaşlarına kabul ettirir ve birkaç ay böyle çalışırlar. Ancak Mıstık ve Vartan bu fikre riayet ederlerken, Niko ve Mişon riayet etmezler. Durumun anlaşılması üzerine aralarında kavga çıkar. Niko kavgayı önlemek adına bir teklif ortaya atar. Bu teklife göre Niko’nun tanıdığı ve yankesicilikte usta olan “Avrupalı”ya gidilip vaka anlatılacak ve âdeta “*yankesiciliğe kanun koyan*” Avrupalıdan konuya ilişkin hüküm vermesi beklenecektir. Niko’nun bu teklifi kabul edilir. Avrupalı ise tüm işlerini bitirip dörtlünün başlarından

geçenleri dinledikten sonra her birinin kulağına eğilir ve bir şeyler fısıldar. Duyduklarına öfkelenen her biri diğer arkadaşlarına saldırır. Bu kavgadan rahatsız olan “üstat” hepsini kapı dışarı eder. Merdivenlerden inen Mişon üzerini yoklar ve soyulduğunu haykırır. O anda diğer üç arkadaşı da aynı dertten muzdarip olduklarını belirtirler. Birbirlerinden şüphelenseler de bu şüphe hiçbirini haklı çıkarmaz. Mişon, Avrupalı tarafından soyuldukları iddiasında bulunur ve Mıstık’a Avrupalı’nın kulağına ne fısıldadığını sorar. Mıstık, Avrupalı’nın;

*“Mişon, Vartan ve Niko bir olmuş, seni keşe boğuyorlar, payını doğru vermiyorlar, hakkını onlara bırakma...”* (“Yankesiciler”, KV., s. 115)

dediğini söyler. Kurnaz Avrupalı aynı cümleyi -isimleri değiştirerek- diğerlerine de söylemiş ve dört yankesicinin arasını açmıştır. Bu sebepten kavgaya tutuşmalarını fırsat bilerek de hepsini soymuştur. Mişon yaşananlara tepkisini şu şekilde dile getirir ve öykü bu sözlerle son bulur;

*“Ah ah biz ne budalayız... Ne vakit aramızda bir kaşkariko var... Ne için gidelim Avrupalıya ki bize bir akıl öğretsin. Nah öğretti... Kıçımıza böyle koskoca birer delik açtı. Bundan sonra elime geçerse bir mal daha içerde saklayacağım... Ey ne dersin Mıstık Ağa akıllandın mı?”* (“Yankesiciler”, KV., s. 116)

Öykü genel anlamda “sahtekârlık ve dolandırıcılık” temaları üzerine kurulmuş olsa da parçadan hareketle bütüne varmayı sağlayan birtakım problem ve konuları da bünyesinde barındırır. Savaş ve getirdiği olumsuzluklar, değişen toplum yapısı ve toplum içi çatışmalar temayı bütüne kavuşturan ara tema ve konulardır. Öyküde oluşturulan sosyal zemin ve problemleri, bir noktadan sonra toplumu zehirler ve bu durum sıkıntıların doğurduğu kötü hayat koşullarına yönelik bireyde ahlâk dışı çözüm arayışlarının/fikirlerin türemesine sebep olur. Söz konusu ahlâk dışı bu arayışlar/fikirler bir zaman sonra hayatın kanunuymuş gibi karşılanır ve kolaylıkla kabul görür. Mişon’un sözünü etiği şu ifadeler bu hususta bizlere iyi birer örnek olacaktır;

*“Ben çarparım o çarptırmasın. Dünyanın alış-verişi böyledir. Herkes birbirinden çarpar. Kimin gözü daha açıksa o kazanır. Muharebe, ticaret, piyasa, komisyonculuk, iratçılık hep böyledir. Daima biri aldatır, biri aldanır. Biri zengin olur, öbürü fakir düşer.”* (“Yankesiciler”, KV., s. 107)

Mişon'un da belirttiği gibi aldatma-alданma çatışması, bireyler arasındaki gerilim unsurunu zinde tutmakla beraber, olaylara yön veren bir kimliğe de bürünmektedir. Mişon ve Niko'nun diğer arkadaşlarını aldatma yönelimleri aralarında çatışma doğurmuştur. Yaşanan bu soruna yönelik çözüm arayışları esnasında Avrupalı yankesici tarafından birbirlerine düşürülüp aldanmaları yaşananları farklı boyutlarıyla değerlendirmemizi sağlar. Bu durumun sonucunda Mişon, Mıstık, Niko ve Vartan aldanan/kaybeden/fakir düşen olurken, Avrupalı yankesici aldatan/kazanan/zengin olan olur. Bu somut örnekten hareketle yazarın dönemin sosyal problemlerine dikkat çektiğini de söyleyebiliriz. Söz konusu dört arkadaşın (Türk, Yahudi, Rum ve Ermeni) Avrupalının oyunuyla birbirlerine düşürülmeleri ve bunun sonucunda da kaybetmeleri, Birinci Dünya Savaşında Osmanlı Devletinin birtakım oyunlarla/kurgularla ve devleti oluşturan unsurların birbirlerine düşürülmesiyle Avrupalılara karşı kaybedişini anımsatır. Bu kaybediş somut örnekten hareketle soyuta taşıyan yazar, topluluğu oluşturan parçaların bu bağlamda önemine dikkat çeker. Zira Mişon bu aldanışın sebebine değinirken “*ey ne dersin Mıstık Ağa akıllandın mı?*” sorusunu Osmanlı Devletinin temeli olan Türk toplumuna yöneltmiştir.

Bireyler arası gelir dağılımındaki uçurumlar, kazançları uğruna başkalarını aldatan tipler, “*dolandırıcılığa arzumla başlamadım*” diyen Safter Beyin yaşanan bu adaletsizliklere ilişkin eylem ve itirafları “Nasıl Dolandırıcı Oldum?”da söz konusu edilir. Kendisinde “*gayri ihtiyari ve tedrici*” oluşan dolandırıcılığın yetenek gerektiren bir “*sanat*” olduğundan bahseden ve dolandırıcılığa “*ufak tefek*” borçlarla başladığını belirten Safter Bey, borçlarını geri ödeyemeyince de türlü hakaretlere maruz kaldığını, mahkemelere düştüğünü ancak git gide “*yüzsüzlüğü ele almaya mecbur kaldığını*” dile getirir. Üst baş, hâl ve hareketlerini “*para çırpabilmek*” için değiştiren Safter Bey, mesleğini icra edebilmek amacıyla özellikle bayram arifelerini ve maaş günlerini seçer. Türlü bahaneler, yardım toplama usulleri icat ederek amacına da ulaşır;

*“Sermayeye nispetle her kazancın bir haddi, meşru vicdani bir derecesi vardır, herkes namusludur. Fakat bire on, on beş kazanç gezer. Bu derece fahiş bir istifade için kaç kişi aldatmak ve ne kadarının canlarını yakmak lazım geleceğini ve bu soygunculuğun insafla, namusla pek uygun gidemeyeceğini düşünmez. Ne kadar*

*kazansa doymaz. Ve kendi kazandıkça halk ne kadar soyulsa acımaz. Böylelerini yüze beş yüz temettü göstererek avlarım.*” (“Nasıl Dolandırıcı Oldum?”, KP., s. 32)

Bu sözler üzerine Galata birahanelerinden birinde kolay para kazanma hırsına düşmüş bir “şaşkın”ı dolandırışından bahseder. Şüphesiz onun tavrı kolay yoldan para kazanmak isteyenlere; kendi çıkarları ve kazançları uğruna halkın yoksul kalışına göz yuman ve/veya aldırmayan bencil tiplere karşın bir intikam mekanizmasıdır. Safter Bey -itiraflarının başında belirttiği üzere- nasıl dolandırıcı olduğunu ifade ederken yaşanan muhitin “*ahlâk, meşrep ve meslek*” üzerindeki etkilerinden söz açmıştı. Nitekim hesapsız oluşu nedeniyle ufak tefek borçlar alarak başladığı dolandırıcılık içinde bulunduğu muhitin şartları ve olumsuzlukları ile şekil değiştirerek vazgeçilmesi zor bir alışkanlığa dönüşmüştür.

“Bir Hafiyenin İtirafatı”nda da içinde bulunduğu muhitin/çevrenin şartlarından etkilenen ve yine bu şartlar doğrultusunda hayatına yön vermek zorunda kalan birisinin öyküsünü okuruz;

*“Bugün her şeyden mahrum bir serseri gibi dolaşıyorum. Ah ne olsaydı da bir san’ata, bir kaleme intisab etmiş bulunsaydım bu devre-i rezalet ü sefaleti görmezdim. Fakat şunu da itiraf etmeliyim! Kabahat bende idi. Benden kim curnal istedi? Bunları yazıp götüren ben değil miydim? Bununla beraber her şeye alet olmak istidadiyla beni yetiştiren ailemin hiç de kabahati yok değil. Sabâvetimi avarelikle, tulumbacılıkla geçirdim. Bu yolda terbiye gören bir genç neye müstaid olmaz? Ta ki hayatın acıları, galesi başladı. İhtiyac-ı maişet yakamı yakaladı. Tabii birçokları gibi ben de kendime bir meslek tayin etmek ihtiyacını his ettim. O vakit gördüm ki hafiyelik en mergup, en sahil bir meslek. (...) Evvela yazdığım curnali kabil değil verememiştim. Bir hiss-i vicdan beni bu fena yola gitmekten men ediyordu. Fakat iktisap ettiğim ilim ve terbiyenin nekaisi, arkadaşlarımdan bazılarının ikbali, kalem ü vicdanımı bu yola teşvikten geri durmuyordu.”* (“Bir Hafiyenin İtirafatı”, BG., 1908, nr. 29, s. 1)

İstibdat döneminde yaptığı hafiyelikle yüklü paralar kazanan, istibdadın bitmesiyle yoksulluk çeken kahraman, tek çare olarak insanların zaaflarından yararlanıp onları dolandırmayı düşünür. Jean-Jacques Rousseau, “*İnsanın, çıkarı için aslında olduğundan başka türlü görünmesi gerekiyordu. ‘Olmak’ ve ‘görünmek’ birbirinden tamamen farklı iki şey oldu. Bu ayrından şatafatlı gösteriş, aldatıcı hile,*

*bunlarla birlikte yürüyen bütün ahlâki bozukluklar ortaya çıktı”* (Rousseau 2010: 148) der. Nitekim *“Fikr-i ticaret (niyetiyle) işe giriş(en)”* kahraman Osmanlı Tiyatrosuna gider ve bir gazete adına çalıştığını belirterek seyircilerden *“memleket(in) tiyatro hayatının ihyası için”* para toplar. İnsanların zaaflarını keşfetmesi ve kolay yoldan para kazanıyor olması kahramanda işin ötesini sorgulama, vicdani ve ahlâki sesi dinleme/sese kulak verme eğilimlerini köreltir;

*“Mademki bugün bu oyunda pek kârlı çıkıyorum artık cihet-i felsefesini düşünmeye ne lüzum var? Muvaffakiyetle neticelenen bir işin esbabı aranılmaz...”* (“Bir Hafiyenin İtirafatı”, BG., 1908, nr. 29, s. 1)

Dolayısıyla işin ötesini sorgulamayan ve vicdani ses(in)e kulak vermeyen bu tip insanlar, yapmış oldukları sahtekârlığı/dolandırıcılığı “meslek” edinip zihinlerinde meşrulaştırırlar. Bir bakıma insanların aldatılmaya müsait birer “budala” olduğunu düşünerek/söyleyerek, onları aldatmanın kaçınılmaz olduğunu yinelerler. Nitekim eski hafiyeye ve yeni dolandırıcı olan kahraman da, böyle bir anlayışın ürünü olduğunu inkâr etmez, bilâkis onar. Ancak gerek eski mesleği (hafiyelik) gerekse yeni mesleği (dolandırıcılık) hakkında itiraflarda bulunurken ahlâki belleği sorgulamaktan kendini alamaz ve bu sayede bireyden topluma açılan olumsuzluklara göndermede bulunur. Bir anlamda yazar, kahramanın düşüncesini ileri sürerek, insanın karakteristik gelişiminin hem muhit hem de yaşam koşulları ile belirlendiğini savunduğu gibi bazı kötülüklerin insanın mizacından kaynaklandığını da ifade eder;

*“Fakat nefsim karşı şunu da itiraf etmeliyim! Hafiyelik yalnız insanın terbiyesinde değil, kanında da mevcuttur. Fenalığa, hilekârlığa müstaid bir kalp velev devr-i meşrutiyette olsun yine vereceği mahsulü verebilir... Bizden hayır bekleyenlerin şaşarım aklına!”* (“Bir Hafiyenin İtirafatı”, BG., 1908, nr. 29, s. 1)

Söyleşi tarzında kaleme alınan “Sahte Doktor” adlı öyküde, *“Tabip binbaşı kıyafetiyle tevkif edilen”* mahkûm kaçağı Kazım’ın itiraflarını okuruz. Birkaç arkadaşı ile birlikte hapisshaneden kaçarak İstanbul surlarında saklanan ve arkadaşları ile birlikte Tabip Binbaşı Şakir Beyin evini soyan Kazım, soygun sonrası payına düşen binbaşı ceketini giyer ve çaldığı diğer eşyaları satarak kendisine *“süvari kalpağı”* ve *“kılınç”* alır, sokaklarda dolaşır. Üniformasına *“verilen selamlara ustalıkla mukabelede bulun(an)”* Kazım, bindiği vapurda rahatsızlanan bir yolcuyu



ve kahvehanede oturduğu sırada yanına gelen bir hastayı çaresiz tedavi etmek zorunda kalır. Tedavi sonrası yazdığı reçete ile eczacının dikkatini çeken Kazım kısa sürede yakayı ele verir. Zira reçeteye attığı imza ile ilaç olarak yazdığı “*türab yemeni*’ ve *‘mürmurik boza’ hülasaları*” sahtekârlığının ortaya çıkmasını kolaylaştırmıştır. Öyküde dikkati çeken bir başka husus, Kazım’ın “*Başımda kalpağım, binbaşı formam, yüzbaşı kıluncım, sivil pantolonum şüpheyi daî idi*” (BG., 1908, nr. 26, s. 1) cümlesidir. Görüntüsünün şüpheyi davet (daî) eden bir halde olmasına rağmen halkın bunu fark edememesi, yazarın yapılan sahtekârlığı olduğu kadar halkın cehaletini de eleştirdiğini gösterir. Bu iki yönlü eleştiriye var eden/tetikleyen ana unsur, Gürpınar öykülerindeki sahtekârlık temasını motive eden ‘aldatan-aldatılan’ çatışmasıdır.

Kendi yöntemleriyle aldatılan ve dolandırılan bir hırsızın öyküsünü “Galip ve Mağlup Vaziyet”te okuruz. Parasızlıktan yakınan iki kafadar (Hasan ve Ahmet) kolay para kazanmanın çarelerini ararlar. O güne kadar her türlü kanunsuz yöntemle ceplerini dolduran ikilinin tatbik etmediği bir yöntem kalır: “*Sokak ortasında adam soymak.*” Ahmet bu konuda Hasan’ı cesaretlendirir. Hasan cebinden sustalı bir çakı çıkarır ve hırsızlığın “*meşru bir zanaat*” olduğunu belirten “fetva”sına başlar;

*“Her kazançta mutlaka birkaç türlü hırsızlık vardır, bunlara kâr, temettü ve daha diğer türlü namlar verilir. Bu namların istidâhları altında sirkat örtülüdür, gizli kalır. Ve sonra zekâ kuvvetine, adale kuvvetine malik olanlar, türlü şeytanlık ve hilelerle mümareseli bulunanlar, kendilerinden zayıf olanları haraca keserler. Zayıflar, acizler, beceriksizlikler, ahmaklar daima okkanın altına giderler. O, işini bilip de yakalanmadıktan sonra hırsızlık daima meşrudur. Mesela şimdi karşımıza bizden güçlü biri çıkıp da bizi soysa, biz bağırsak, çağırsak, kimseye duyuramayarak, bizden aldığı şeyler o hırsıza mal olur. Çünkü kazanılmış her mal için onu muhafaza edecek adale ve zekâ kuvveti lazımdır. Bu kuvvetler kimde ise mal onun olur.”* (Galip ve Mağlup Vaziyet”, Vakit, 29 Kanunievvel 1928, s. 3)

Bu fetva üzerine Ahmet uluorta yapılacak olan hırsızlık hakkındaki tecrübesizliğini ifade eder. Tatbikat niyetiyle Hasan’ın çakısını ister. Eline aldığı çakıyı Hasan’ın boğazına dayar. Bunun ne bir tatbikat ne de bir şaka olduğunu belirterek Hasan’ın zavallı bir köylüden dolandırıp sakladığı parayı bulmak için ceplerini yoklar, cüzdanını alır. Hasan mağlup olmanın üzüntüsüyle yakınıp tehditler

savururken, Ahmet az önce dinlemiş olduğu fetvayı arkadaşına hatırlatır ve galibiyetinin gururuyla oradan uzaklaşır.

“Kim İki Bin Dolar Kazanmak İster?”de, metne adını veren yarışma aracılığıyla planlanmış bir sahtekârlık vakası anlatılır. Avrupa gazetelerinden Jurnal dö Sanfransisko’da çıkan haberde Mösyö Mak Hev tarafından düzenlenen ilginç bir yarışmadan bahsedilir. Kontinental Oteli’nde düzenlenecek olan “*Kim İki Bin Dolar Kazanmak İster?*” başlıklı yarışmanın koşulları, beş kişiden oluşan katılımcıların birincisine bir diri fare, ikincisine bir tabak tespah böceği, üçüncüsüne çiğ yılan, dördüncüsüne sirke içinde birçok tavşan gözü, beşincisine ise kaynatılmış kâğıt söğüşü verilmesinden ibarettir. Yarışma başlamadan önce masada bulunan beş kişiye arzu ettikleri yemekler ve şarapla ikram edilir. Ziyafetin ardından salona yarışmanın ilan listesindeki yemekler getirilir. Beş katılımcı da kendilerine sunulan bu yemekleri “*iki bin doların hayaliyle*” yiyip bitirirler. Bu iğrenç ziyafeti izleyen Mösyö Mak Hev yarışmacıları tebrik ederek vaat ettiği parayı getirmek için salondan çıkıp gider, ancak geri dönmez. Mösyö Mak Hev yemek salonunun duvarlarına açtırdığı deliklerden söz konusu iğrenç ziyafeti para karşılığında birçok kişiye izletmiş, bu sayede binlerce dolar kazanıp ortadan kaybolmuştur. Zavallı beş yarışmacı çektikleri mide rahatsızlığının yanı sıra yarışma başlamadan önce yedikleri yemeklerin ve içtikleri şarapların parasını ödeyemeyerek tutuklanırlar. Yazar, yaşananlardan hareketle sahtekârlığı gözler önüne sererken aldatılarak zor duruma düşürülmüş zavallı yarışmacıların çaresizliğine de acır.

İspanyol nezlesinin ortalığı kırıp geçirdiği bir zamanda, İstanbul-Adalar arası sefer yapan vapurda, üç arkadaşın hastalığın ortaya saçığı korkudan ve yolcuların saflığından istifade ederek kamarada içki içmelerini anlatan “Varda, İspanyol Geliyor!”, sosyal, siyasal ve basın-yayına yönelik eleştiriyi ihtiva eden bir öyküdür. Yazar, öykünün başlarında vapurlarda gelenek hâline gelen sorunlara değinir. Yine kalabalık bir yolculuk sırasında iskele alınırken vapura Arif, Mehmet ve Tahir adlarında cepleri içki ve mezelerle dolu üç kişi biner. Mehmet ile Tahir kalabalıktan ve تنها kamara olmayışından yakınırken “*pek şakacı, doğuştan artist bir genç olan*” Arif Bey arkadaşlarına telaş etmemelerini, kısa zamanda تنها bir kamara bulacağını söyler. İki adım ötesindeki ihtiyardan bir tutam enfiye ister. Sonra

kalabalığı yarararak bir kamaraya yönelir. Kamaradakilere çok hasta olduğunu söyleyen Arif Bey cebindeki enfiyeyi mendiline serpiştirerek hapşırıp aksırmasını kolaylaştırınca oturanlar İspanyol hastalığı endişesiyle yerlerinden fırlayıp, gözden kaybolurlar. Kapıyı arkadan kilitleyen üçlü ceplerindeki nevaleleri çıkartarak kendilerine “*işret tepsisi*” kurarlar. Birkaç kez arkadan sertçe vurulup küfürler çoğalınca bir oyun daha düzenleyip kapıdakileri de kaçırırlar ve kapıya; “*İçeride İspanyol Nezlesinden Hasta Vardır. Kendinizi Sakınınız!*” yazarlar. Yazıyı görenler kapıya dokunmaya dahi cesaret edemez. Üç kafadar dilediklerince içip sarhoş olur. Halkın ne kadar kolay kandırıldığını düşünen Arif’in koluna giren Mehmet ve Tahir, “*Varda, İspanyol nezlesi geliyor*” (İkdam, 1920, nr. 8232, s. 2) narasıyla önlerindeki kalabalığı dağıtarak gemiden inmek için rahatça ilerlerler.

Maltepe’de kır ortasında kalmış büyükçe bir köşkün bekçiliğini yapan, aynı zamanda da kiracı adaylarına köşkü gezdirmekle, tanıtmakla yükümlü olan bir ailenin kiracı adaylarını kaçirtmak ve orada uzun yıllar oturabilmek için tezgâhladıkları oyunlar/hileler “Horoza Ses Talimi”nde anlatılır. Köşkün bulunduğu muhitin/tabiatın tahlili ve tasviri ile başlayan öykü, bu büyükçe binanın içinde bekçilik eden ve kiracı gelene kadar kalacak olan ailenin tanıtılmasıyla devam eder;

*“Bekçilik eden bu ailenin reisi iki yüz kuruş maaşla devlet hizmetinden müteakait Vacip Efendi isminde yaşlı, aksakallı bir zat. Ailesi efradı da seksenlik bir kaynanası, bir zevcesi, bir hemşiresi, bir de on altı yaşından kızından mürekkep... Vacip Efendi haluk saf bir adam. Hemşiresi Hasene Hanım da saflıkta, iyi huyda, yumuşaklıkta kardeşinin bir benzeri. Fakat öteki kadınlar öyle değil. Büyük ana, kız torun ahlâk garabetine, kalp kırmakta, şerirlikte imtihana çekseler hiçbiri diğerinden kırık numara almaz. Üçü şöyle uluorta ‘not’ kazanır. (...) Hilebazlık, fitnekârlık, çalçenelik gibi ahlâk çirkinliği büyük anadan toruna doğru hayret verici bir benzeyiş ile tevarüs etmiş. Binnaz’ın halası Hasene Hanım küçükken uğradığı bir illet eseri olarak ağız sağ kulağına doğru birkaç santim çekilip çarpık kalmış.”* (“Horoza Ses Talimi”, TİÇ., s. 61-62)

Yukarıdaki ifadelerle nitelendirilen ve köşkün sahibi tarafından “*her tarafı güzelce silip süpürmek, gezmek, kiracı geldikçe her köşeyi göstermek*” ile görevlendirilen aile bireyleri köşkü her an bir kiracının tutması ve Sulukule’de bulunan iki odalı evlerine dönmek ihtimalinin endişesiyle yaşarlar. Aile bireyleri için

bir korku ve endişe uyandıran kiracı problemi “güngörmüş”, “hilelerle kaşarlanmış” kaynana Nesibe Hanım tarafından çözülür. Köşk bahçesindeki servi ağacının altına kurulan yapma yatır ile gelenler korkutulacak, bu sayede muhitin tekin bir yer olmadığı imajı çizilecektir. Kiracı adaylarının bir süre sonra köşkü ziyareti sırasında Hasene Hanımın ağızındaki çarpıklık ile yatır ilişkilendirilerek bu amaca ulaşılır. Bu hileli oyunun birkaç kiracı adayına da uygulanmasında başarı sağlanınca gelenlerin arkası kesilir ve o yıl köşk kendilerine kalır. Bu durum üzerine bekçi aile bütün bahçeyi ekip biçer, kümes hayvanları yetiştirir. Cıvcıvler büyür ve içlerinden üç tanesi horoz çıkar. Fakat bu horozların ötmemesi üzerine şikâyet eden Binnaz’ın yardımına kayınvalide Nesibe Hanım yetişir. Horozlara bu yetilerini kazandırmak için tüm bireylerin nöbetleşe ötüş talimi yapması fikri ailece uygun bulunur. Nitekim talimler başarılı sonuç verir, horozlar ötmeye başlar. Ancak ailede horoz gibi ötme bir adet hâline gelmiştir. Bu sırada servi altındaki yapma yatırın köşk sahibi tarafından işitilmesiyle kapı dışları edilen aile bireyleri taşınma sırasında da adetlerini sürdürerek yol boyunca horoz gibi öterler. Tuhaf durum Maltepe halkınca yatır ile ilişkilendirilip her tarafa yayılınca o yıldan sonra köşkü kiralayan olmaz.

Sahtekârlık, “Menekşe Kalfanın Müdafaanamesi” adlı öyküde tabiatta var olan bir “mücadele-i hayat” olarak sunulur;

*“Arap aşçular, o fellahlar hırsız olur derler... Fakat söyleyiniz kim değil? Merzukıyla kanaat eder kimse var mı bu dünyada? Esnaf müşteriden çalar. Müşteri kesbini artıracak helal haram yolları bulur. Her insan aklen kendinden bir gömlek aşığınsını görünce kandırır. Birbirini soyar. Bu böyle gider. Bunun adına yeni felsefede ‘mücadele-i hayat’ denir. Yaşamak için zayıf gördüğünün elindekini kapmak sirkat değil, hikmettir. Bunu düzeltmeye uğraşanların akıllarına şaşarım... Hatta bu Harb-i Umumi ne için oluyor? Azıcık düşünseniz altından hep bu mesele çıkar.”* (“Menekşe Kalfanın Müdafaanamesi”, KV., s. 45)

Berna Moran, Gürpınar’ın dünya görüşünü şu cümlelerle izah eder;

*“İnsan doğuştan bencil bir hayvandır ve yaşam bu bencil insanlar arasında sonu gelmeyen korkunç ve iğrenç bir didişmedir. Altta kalanın canı çıksın ilkesinde sürdürülen bu bireysel ve sınıfsal savaşa bile, kurnazlık, yalancılık, ikiyüzlülük gibi*

*silahları ustalıklarla kullananlar üstün olur, ahmakları ezerler. Onun için tüm dünyada insanlar, güçlü ve güçsüz, zeki ve ahmak, aldatan ve aldanılan üzere iki kısımdır.”* (Moran 2000: 99)

Gerek ilgili metinden, gerekse Moran’ın açıklamalarından alıntı yaptığımız cümleler, Gürpınar öykülerinde işlenen daimi çatışmayı ve bu daimi çatışmayı zinde tutan, besleyen insani yönelimleri açıklar niteliktedir. Söz konusu cümlelerde karşımıza çıkarılan bu mücadele/çatışma/didişme, dikkat edilirse sadece bireysel ve toplumsalda değil, evrensel formatta da sorgulanır ve dolayısıyla tüm insanlığı ilgilendiren bir problem olarak karşımıza çıkarılır.

Hüseyin Rahmi, kendi hatıraları ekseninde kaleme aldığı “İlk Orucum”da, dokuz yaşında işlediği ve tekrarladığı günahını anlatmaktadır. Metne iki buçuk ve altı yaşlarındaki iki hatırasını paylaşarak başlayan Hüseyin Rahmi, akabinde dokuz yaşındayken yaşamış olduğu ilk oruç vakasını nakleder. Küçüklerin tutacağı orucun büyüklerinkinden daha “makbul” olduğunu söyleyen hacı ninesinin sevaba teşvik için vereceği bir mecdiyeyi kazanma hevesiyle oruca niyetlenen yazar, öğleye doğru şiddetlenen açlığına tahammül edemez. Gizlice dolabı karıştırıp yiyecek aradığı bir sırada evin dadısı Nezaket’e yakalanır. Nezaket, orucun mükâfatı olarak verilecek bir mecdiyenin kendisiyle paylaşılması şartıyla gördüklerini söylemeyeceğini belirtince yazar bu şartı kabul eder. Karnını doyurur. Bu olaydan kimsenin haberi olmaz. Yazar, işlediği ve tekrarladığı günahını şu sözlerle ifade eder;

*“Üç gün sonra küçük kadın nineme on kuruşa bir oruç daha sattım. Giderek mübarek orucum ucuzluyordu. Birincisi gibi ikincisinin bedelini de Nezahat’le paylaştık. Çünkü artık sahtekârlık sırdaşlığı ikimizi birbirimize bağlamıştı. Masumane bu küçük vakanın içinde emniyeti suiistimal ile bir raşî bir de mürteşî vardı. Bozuk oruç satmak ne tatlı bir günah işlemektir. Ah bu hayatın ifsadı ne küçük yaşta kavriyor.”* (“İlk Orucum”, ESKB., s. 22-23)

Bu metni “sahtekârlık” teması altında incelemeyi yukarıdaki alıntıdan hareketle uygun bulduğumuzu belirtmek isteriz.

Yazar, yukarıda incelemiş olduğumuz öykülerinde, insanları sahtekârlık ve dolandırıcılık yapmaya iten sebepler ile çatışmaları da gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda zenginlerin halkı sömürmesi, sosyal eşitsizlik ve gelir

dağılımlarındaki dengesizlikler insanları sahtekârlık/dolandırıcılık yapmaya iten temel sebeplerken, aldatan-alddanan ile zeki-ahmak çatışmaları da sahtekârlığı/dolandırıcılığı tetikleyen temel çatışmalardır. Bu tespitimiz öyküleri gruplandırmak suretiyle daha somut bir ifadeye bürünecektir.

Zenginlerin halkı sömürmesi, sosyal eşitsizlik ve gelir dağılımlarındaki dengesizliklerin sebep olduğu sahtekârlık ve dolandırıcılık, “Açlıktan Ölmemenin Çaresi”, “Yankesiciler Kulübü” ve “Nasıl Dolandırıcı Oldum?” adlı öykülerde söz konusu edilir. Bu öykülerdeki kahramanlar sömürüye, eşitsizliğe ve dengesizliğe isyan eden, bu sebepten ötürü de türlü yollardan para/mülk/servet edinen(ler)i dolandıran tiplerdir. Bunu yaparlarken de hak ile sosyal adalet anlayışlarına sığınır ve bu anlayışları bir savunma mekanizması olarak kullanırlar.

Aldatan-alddanan ile zeki-ahmak çatışmalarının tetiklediği sahtekârlık ve/veya dolandırıcılık, “Bakkal Bodosaki'den Hüseyin Rahmi Beye Mektup”, “Yankesiciler Kulübü”, “Yankesiciler”, “Bir Hafiyenin İtirafatı”, “Sahte Doktor”, “Galip ve Mağlup Vaziyet”, “Kim İki Bin Dolar Kazanmak İster?”, “Varda, İspanyol Geliyor!”, “Horoza Ses Talimi”, “Menekşe Kalfanın Müdafaaamesi” adlı öykülerde anlatılır. Bu öykülerde halkın saf ve cahil oluşundan istifade eden tipler, onların zaafalarını, manevi duygularını ya da hassasiyetlerini sömürerek kendilerine çıkar sağlarlar. Bunu yaparlarken de kimi zaman “ben çalarım o çaldırmasın, ben aldatırım o aldanmasın” gibi sloganik söylemlerin ardına sığınır. Bunlara ilaveten “İlk Orucum” adlı metni, insanlardaki sahtekârlık eğilimlerinin küçük yaşlarda başlayabileceğini vurgulaması açısından bu grupta değerlendirmek uygun olacaktır.

İlk grubun öykülerinde yer alan kahramanları yaptıkları sahtekârlıktan/dolandırıcılıktan ötürü hicvetmemesi yazarın onlardan yana olduğunu, ikinci grubun öykülerinde aldatan ve aldatılan kahramanları toplum içinde yarattıkları problemlerle dile getirmesi de yazarın onları eleştirdiğini anlamamızı kolaylaştırır.

#### **1.4. Cehalet/Bilgisizlik**

Cehalet ve bilgisizlik, Gürpınar'ın sıklıkla üzerinde durduğu konulardandır. “Ecir ve Sabır”, “Balta ile Doğuran Böyle Doğurur!”, “Taharet Meraklısı”,

“Tövbeler Tövbesi”, “Kadınlar Mebusu”, “Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, “Lakırdı Beynimizde”, “Kocası İçin Deli Divane”, “Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor”, “İki Hödüğün Seyahati”, “Asansör”, “Boykotajın Telakki-i Diğeri”, “Sirkeci Lokantalarında İftar”, “Sokakta”, “Kumru ile Büyük Hanım” ve “İki Külhani Arasında” cehalet ve bilgisizliğin işlendiği öykülerdir.

Mizahi bir tavırla kaleme alınan “Ecir ve Sabır” adlı öykü, bireylere toplum olabilme bilinci kazandıran birtakım örf ve adetlerin bazı insanlar tarafından sırf bir merasimi yerine getirmek adına bilinçsizce uygulanışını ve bunun sebep olduğu kötü sonuçları dikkatlere sunar. Beş yaşındaki oğlunun ölümüyle sarsılan Behiye Hanımın acısını paylaşmak maksadıyla ecir, sabır ve başsağlığı dileyen komşuları, sözleri ve hareketleriyle bunda pek başarılı olamazlar aksine annenin acısını tazelerler. Öyle ki komşuların söyledikleri sözler ve yaptıkları hareketler acılı annenin zihninde, yitirdiği evladının hatıralarını canlandırır. Bu durumun oluşmasına imkân sağlayan sözler, tavırlar ve davranışlar ise şuursuzca yerine getirilen bir merasime dönüşür. Bu sahne cehaleti sezdirmesi bakımından önemli bir ayrıntıdır;

*“Ben bir gün evin kapısı önünde küfeciden çalı fasulyesi alıyordum. Herife çeyrek bozdurdum. Nasıl oldu bilmem, hesabı karıştırdık. Galiba ben heriften yetmiş para istiyordum. O bana doksan para veriyordu: ‘Ayol hile etme, benim senden alacağım yetmiş para, bana niçin doksan para veriyorsun?’ diye haykırdım. Fasulyeci de: ‘A hanım, hiç aklın yok mu? Yetmiş para ile doksan paranın hangisi ziyade?’ dedi. Benim de zihnim karıştı, doğrusunu birdenbire bulup çıkaramadım. O aralık kapının önünden yavrum... Ah Cemal’im (altı yedi kadın hep bir ağızdan ah Cemal’im) geçiyordu. Yavrumu çağırdım. ‘Oğlum şu herife beni aldatacak. Yetmiş para ile doksan paranın hangisi daha büyüktür?’ dedim. O küçücük gözlerini yüzüne dikti; biraz düşündü: ‘Yetmiş para büyüktür’ cevabını verdi. Sonra ben de: ‘Ben bilmiyorum zahir, şu çocuk olmasa beni aldatacaksın’ tekdiri ile herifi savdım.”* (“Ecir ve Sabır”, GT., s. 137)

Bahsi geçen hatırayla acısı alevlenen anne bir süre sonra yatıştır. Ne var ki ölü evine çocuğuyla gelen komşuyu fark etmesi Behiye Hanımı yeniden gözyaşlarına boğar. Bu esnada kadınlar ağlamanın zarar ve faydaları üzerine konuşurlar. Üzerinde duracağımız konuşma ise âdeta bir inanç hâline getirilmiş yanlış bilgileri dikkatlere sunar;

*“A hanım! Dokunmayınız ağlasın... Ağlamak iyidir. İçinin zehri akar. (Naciye) öldüğü vakit ben tılandım, bir türlü böyle ağlayamadım da sonra ‘Hud’ dağı gibi karnım şişti. O zaman bizimki Halaç Hoca’ya gösterdi. Hoca bana: ‘Gözlerinin zehri karnına akmış’ dedi. A! Anadır. Canı yanıyor. Şimdi onun ‘yüreciği’ çıra gibi parlar şöyle. A lakırdı mı bu? Bağır kardeş... Bağır içinin zehri boşansın. Sonra kütükler gibi şişersin...”* (“Ecir ve Sabır”, GT., s. 139-140)

Aileye teselli için gelen ecir ve sabırcıların arkası kesilmeyince Behiye Hanım üzüntüsünden hastalanır. Annesi Şeküre Hanım, doktorun “*evde ölen çocuktan bahsedilmesin*” şeklindeki tavsiyesini gelen misafirlere anlatmaya çalışsa da onlar konuşmadıkları hâlde ecir ve sabır dilediklerini ima eden tavır ve hareketleriyle Cemal’i yâd edip Behiye Hanımı ağlatırlar. Henri Bergson topluma uyum sağlayamamaktan kaynaklanan komiğin üçüncü koşulunu “*özdevinim*” olarak belirler. Buna göre “*Özünden komik olan, yalnızca otomatik olarak yapılan şeydir. Bir kusurda, bir nitelikte komik olan da kişinin farkına varmadan, istem dışı bir jesti yapması, bilinçsizce bir sözü söylemesidir.*” (Bergson 2006: 78-79) Nitekim cehaletlerinin de etkisiyle özünden komik olan ecir ve sabırcı kadınlar, yapmış oldukları otomatik hareketler, istem dışı jestler ve bilinçsizce söylenen sözlerle Behiye Hanımın ölümüne, kızını kaybeden Şeküre Hanımın da delirmesine neden olurlar. Yazar bir taraftan kadın kahramanların tavır ve davranışlarını ortaya koyarken diğer taraftan konuşma tarzlarını canlı bir biçimde kurgulayıp yansıtmaya özen gösterir. Bu sayede onların sosyal ve kültürel statülerini belirler, dünyayı algılayış yetilerini de daha somut ifadelerle açıklar. Bir bakıma gerçeğe aykırı fikir ve inanışlarını, şuursuz tepki ve hareketlerinin yarattığı atmosferi de kullanarak alaycı bir tutumla gözler önüne serer. Mehmet Kaplan’ın da belirttiği üzere; “*Bu örnekler gösteriyor ki Hüseyin Rahmi’nin esas gayesi, ecir ve sabır dileminin kötülüğünü değil, mahalle kadınlarının cehaletleri, batıl inançları, şuursuz hareketlerini ortaya koymaktır. Bunların gerçeğe aykırı oluşları, bu kadınları aydın tabakaya gülünç gösterir.*” (Kaplan 2009: 35)

Kaynananın, hamile kalamayan gelini üzerinde kurmuş olduğu baskının yarattığı sıkıntıları anlatan “Balta ile Doğuran Böyle Doğurur!” adlı öyküde, cehalet ve batıl inanç probleminin Türk aile yapısı ve sosyal düzen üzerinde oluşturduğu tahribat söz konusu edilir. “*İstanbul’un ananevi ahlâk ve adetlerini alt üst eden*



*inkılâp rüzgârları*”nın henüz giremediği eski yapı bir evde dul kalmış otoriter kaynana Hasibe Hanım, annesinin eline bakan oğlu Saffet ve uysal gelin Şaziye yaşamaktadır. Hasibe Hanımı huzursuz eden ve öfkeliendiren sorun gelininin hamile kalamamasıdır. Evlerinin alt katında mahallenin sivri dilli, dedikoducu kadınlarının toplandığı bir gün, konu yine gelininin kısırlık meselesidir. İçlerinden “*boncuklu bir hanım nine*” yaşamış olduğu tecrübeyi durumla ilişkilendirerek ilginç bir teklifte bulunur;

*“Hacı Nuri'nin bahçesinde bir armut ağacı vardı. Kocamış değil, fakat iyi meyve vermez. Seyrek seperek kurtlu murtlu birkaç şey. Ağacı yemişlendirmek için bir usul salık vermişler. Baltayı alınız: 'Mahsul vermezsen seni bununla keserim' diyerek üzerine yürüyünüz demişler... Böylece armut ağacını korkutmuşlar. İleriki yıl pıtrak gibi yemiş vermiş.”* (“Balta İle Doğuran Böyle Doğurur!”, GT., s. 66)

Bu sözleri dikkate alan Hasibe Hanım tatbik için eline aldığı balta ile gelininin odasına baskın yapar. Nitekim kaynana gelinini korkutmayı başarır, ancak iki aylık ceninin de düşmesine sebebiyet verir. Öykünün sonunda Saffet’in annesine verdiği tepki karşılığında almış olduğu cevap, cehaletle birlikte aile mahremiyetini iğfal ederek sosyal dokuyu zedeleyen bir problemi de dışa vurur;

*“- Anne ne yaptın? Bu cinayet ne?*

*Yine ömründe hiç söz altında kalmayan koca karı cevap verir:*

*-Ne yapacağım... Tarif ettikleri usulde doğurtmak istedim.*

*-Balta ile doğuran, işte böyle doğurur. Çocuğumu öldürdün...*

*-Oşt köpek. Nerden olmuş senin çocuğun? O senin babalığınla değil, yedi emirlerin mübarek himmetleriyle oluyordu.”* (“Balta İle Doğuran Böyle Doğurur!”, GT., s. 67-

68)

“Taharet Meraklısı”, insaniyetin “*birçok fenalıklardan reha bulamaması*”nı bilgisizlik ve cehalet gibi nedenlerle ilişkilendiren yazarın tanıklık ettiği vaka etrafında vücut bulur. Mustafa Ağa, temizliğe olan merakı ve düşkünlüğü nedeniyle kendini tanıyanlara epey eğlence konusu olmuş bir tiptir. “*Gücünün yetebildiği itinalarla bidüziye*” yıkandığı hâlde aptesinden şüphe eden kahramanın zaafının farkında olan muzip bir kişi “*Asıl murdarlık bizim içimizdedir*” (KP., s. 90) dediğinde ihtiyar, hiç düşünmediği mesele hakkında oldukça meraklanır. İç temizliği

ile ilgili olarak camide dinlemiş olduğu vaazdan (*Kalplerinizi temiz tutmalısınız.*) doğru yönde bir çıkarımda ve yorumlamada bulunamaması, onun cehaletini gözler önüne serer;

*“Elhamdülillah dışımı temizlemeyi öğrendim fakat ayıp değil ya bu yaşa geldim... Hâlâ bilmem nasıl temizleyeyim içimi... Bunun için sen biliyorsan bir usul tarif et bana işte öyle yapayım”* (“Taharet Meraklısı”, KP., s. 90)

Öğrenme arzusu karşısında tarife girişen muzip kişi ince bir sopanın ucuna çorap bağlamak suretiyle nargile temizleyen kahvehanenin çırağını göstererek *“işte böyle olacak”* der. Mustafa Ağanın aklının bu tarifi kavrayamaması üzerine *“insanın en ziyade taharete muhtaç yeri”* konusunda açıklama yapan muzip kişi iç temizliği için gereken yöntemi bir kez daha anlatır. Konuşulanları harfiyen tatbik eden saf ihtiyarın birkaç gün sonra ameliyat olduğu haberi duyulur. Yazar, bu trajikomik vakadan hareketle cehaletin ve bilgisizliğin kıskacında yaşayan insanları alaycı bir dille hicveder.

Hasibe Hanımın cehaleti nedeniyle düştüğü komik vaka üzerine inşa edilen “Tövbeler Tövbesi” adlı öyküde, savaş sonrası oluşan maddi sıkıntılar sonucunda ahlâki bakımdan çökmüş, siyasi ve bürokratik mekanizması işlevsizleş(tiril)erek yozlaşmış bir sosyal bünyenin varlığı da dikkatlere sunulur. Hasibe Hanım, okuma-yazması olmadığından hükümet işlerini *“pek cingöz, pek becerikli”* olan genç imama danışır, vesika defterini ona işaretletir. Yardım istemeye gittiği bir gün imamı yerinde bulamaz. Uzak semtlere gidip aramaya devam ederken koca bir binanın önünde genç polislerle *“güzel güzel, şık şık yosma bir sürü karı(nın)”* (İHS., s. 85) olduğunu görür, meraklanır, içeriye girer. Oradaki bir polisten genç kadınların *“vesika”* aldığını öğrense de bu cevap onu yeterince tatmin etmez. Olup biteni kadınlardan öğrenmek ister. Genç kadınlardan birisi alaycı bir tavırla *“vesika almaya geldiklerini”* ve tarif ettiği odada çeşidiyle erzak dağıtılacağını belirterek Hasibe Hanıma *“muayene odasına gireceğim ben de vesika alacağım”* demesini tembihler. Tarif edilen odaya yönelip vesika almaya geldiğini belirtmesi üzerine de görevliler gülerler ve kendisine vesika verilemeyeceğini söylerler. Görevlilerin bu alaycı yaklaşımlarına içerleyen Hasibe Hanım öfkeli ısrarını sürdürerek odaya girer. Ancak odada erzak vesikası yerine *“umumhane”*de çalışabilme vesikası verildiğini

öğrendiğinde can havliyle kapı dışarı fırlar, genç kadınların (düşkün kadınlar) kahkahaları arasından kendisini binadan zor atar. Hasibe Hanım bu gülünç vakayı misafirlerine naklettikten sonra “*bir daha vesika mı? Tövbeler tövbesi*” (İHS., s. 85) diyerek pişmanlığını dile getirir.

Kadınların politikayı ve o dönem yönetim anlayışını kulaktan dolma bilgiler ışığında tartışıp, sathi fikirler doğrultusunda yorumlayışını anlatan “Kadınlar Mebusu”, eğitimsizlikten kaynaklanan bilgisizliğin kadın üzerinde oluşturduğu sosyolojik ve psikolojik yansımaları konu edinir. Gece vakti Yağlıkçı Baha Efendinin evinde toplanan “*türlü türlü hanımlar*” günün dedikodusunu bitirdikten sonra politika tartışmaya koyulur. Zehra Hanım duyduğu birtakım haberlerden bahseder. Bu haberlere göre; ortalığın pek fena olduğu, Bulgarların ayaklanıp kimseyi şimendifere bindirmeyecekleri, mebusların seçilmesi dâhilinde dünyanın düzeleceği ve savaşların çıkmayacağı, ülke sorunlarının biteceği konuşulur. Erkeklerin aralarında mebus seçerek sorunları hızlıca çözümleneceğini düşünen kadınlar tüm bunların konuşulmasının ardından aralarında mebus seçmeye koyulurlar. Yaşı otuzdan yukarı, kocasından boşanmamış, dile düşmemiş bir kadının mebus olabileceğinin belirtilmesi üzerine, kadınlar yaşı problem ederek, seçimi zorlaştırırlar. Mebus seçilmesi dâhilinde alacakları kararları konuşmaya başlamaları üzerine de ülke gündeminden/sorunlarından oldukça uzaklaşarak, kadın haklarını genişletme ve boşanma özgürlüğü arzularının dedikodusuna başlarlar. Öyküde kadının ülke sorunları ile ilişkisi ve onları yorumlayış yetisi ele alınır. Bu bağlamda politik yorum ve yaklaşımlardan oldukça uzak hükümler, bahsi geçen olayların sathi fikirlerle değerlendirilmesi esnasında kendini gösterir;

*“(Zehra Hanım) -Bulgarlar ayaklanmışlar. Bundan sonra kimseyi şimendifere bindirmeyeceğiz demişler.*

*Orta yaşlı bir hanım: -Bulgarlar şimendiferlere ne karışıyorlar canım?*

*Bir diğeri: - Bütün dünyadaki kara vapurları onların imiş...*

*Bir başka hanım: -Ay oşt... O da lakırdı mı?*

*Diğer bir hanım: -Ben bizim evin altındaki sütçü Bulgarların karısına sordum.*

*Şimendiferler bizindir dedi. Hem bütün bu gürültüler neden çıkmış biliyor musunuz?*

*Buraya Bulgarların başı gelmiş... Yemeğe çağırmamışlar... Al sana kuzum*

*öfkelenmiş mi öfkelenmiş!*

-Acaba niçin çağırmamışlar?

-Sofrada yer yokmuş...

-Biraz sıkışa idiler canım...

Zehra Hanım: - *Bizimkinin söylemesi, sofrada yer varmış amma elçilerden biri onunla dargınmış...* ("Kadınlar Mebusu", MH., s. 67)

Zehra Hanımın yukarıda geçen "*bizimkinin söylemesi*" ifadesi, onun birtakım bilgilere eşinin aracılığıyla ulaştığını gösterir. Bu bakımdan bahsi geçen politik gelişmelere diğer kadınlara nazaran daha mantıklı yorumlar getirmesi, söz konusu bilgisizliğin yanı sıra sathi fikir ve değerlendirmelere daha bariz bir biçimde tanıklık etmemizi sağlar. Döneme ilişkin politik yapılanmayı tartışan kadınların dedikodudan öteye gitmeyen yorumları ve çözüm arayışlarındaki birtakım bencil yaklaşımlar yazar tarafından dikkati çekilen diğer hususlardır. Yazar, "Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım" adlı öyküde de kadınların cehaletini söz konusu eder. Gazeteden "Aile Hukuku Kararnamesi"ne ilişkin haberi okuyan ancak "hukuki" bir dille yazılan bu haberi anlayamayan kadınlar, okuma bilen birkaç kişi çağırırlar. Ne var ki kararname maddelerinin okuma bilen kişilerce açıklanmasına rağmen kadınların söz konusu bu maddeleri bilinçsizce ve bencilce yorumlamaları, o günün akşamında boşanmalara sebep olur. Dolayısıyla cehalet, aile birliğini ve sosyal düzeni tahrip eden bir kimliğe bürünür.

"Lakırdı Beynimizde", yaşını kırk beşten otuz beşe düşürmek için gizlice imama gelen Andelip Hanımın öyküsünü anlatmaktadır. Andelip Hanım imamın daha önceden bu işi yaptığını işitir ve bu durumdan cesaret alarak onun huzuruna gelir. Uzun konuşmalar ve tartışmalar sonucunda her altın için bir yaş düşürülmesi konusunda anlaşma sağlanır. Bu konuşma sırasında imamın mesleğini çıkarları uğruna alet ettiğine tanıklık ederiz. Andelip Hanımın cehaletinden kurnazca faydalanan imam sadece onun parasına göz koymakla kalmaz, evlilik zaafından da faydalanmak ister. Andelip Hanımın okuma yazması olmadığını bildiğinden eğlenmek amaçlı cebinden herhangi bir defter çıkarır ve okuyor gibi yaparak birkaç evlenmeye niyetli (!) erkek adı sayar. Nevnadil adında bir delikanlı adaylar arasından uygun bulunur. İmam efendi Andelip Hanımı müstakbel eş (!) Nevnadil Bey hakkında uyarır ve pazarlığı noktalar. Andelip Hanım "*lakırdı aramızda*" diyerek büyük bir gönül ferahlığıyla oradan ayrılır. Öykü, 'cehalet' ve 'kurnazlık' arasında

gelişen çatışmayla şekillenir. İmam efendinin kurnazlığını kullanarak mağdur bir kadın olan Andelip Hanımın cahilliğinden faydalanması olayları var eden en temel unsurdur.

Mizahi bir çerçevede kaleme alınan “Kocası İçin Deli Divane” adlı öyküde, kıskançlığın yanı sıra söz konusu edilen diğer bir problem de cehalettir. Öykünün başkahramanı Zihniye Hanım, babası tarafından ‘kadınların okuması, tahsil yapması ilmin değerini düşürür’ gerekçesiyle okutulmamış, eğitimsiz bırakılmıştır. Anlatıcı tarafından dile getirilen ifadelerde de, kahramanın cehaleti açık bir şekilde ortaya konulur;

*“Hiç okuma bilmeyenler için ‘elifi görse mertek sanır’ derler. Bu tabir de Zihniye Hanımın cehlini ifadeden acizdi. Çünkü o zavallı ne lâfzen ne şeklen merteği de tanımazdı.”* (“Kocası İçin Deli Divane”, KV., 56)

Zihniye Efendi, kocası Sünuhi Beyi, itibar görebilmesi ve işinde terfi edebilmesi için kitap yazma konusunda cesaretlendirir. İçerik ve üslûp açısından gayet yavan olan ve dört bin adet bastırılan bu otuz kırk yapraklık “*Vazife-i İnsaniye*” adlı kitap halkın nazarında ilgi görmez. Ancak Zihniye Hanım bir oda dolusu kitabın tıpkıbasım olduğunu bilmeyip eşini bu “*dağ yığınları kadar*” kitap yazmaktan ötürü göklere çıkarır. Tüm bu saflıkları, kocasına duyduğu aşırı sevgi ve kıskançlığıyla mahalleliye alay konusu olan Zihniye Hanım, komşularca düzenlenen mektup oyununa aldanır. Mektubun kocasından bir kadına yazılıp yazılmadığını öğrenmek için Laz Hocaya gider. Hoca, mektubun kimden yazıldığını anlamak için kocasına ait bir yazı istediğinde ise “*Vazife-i İnsaniye*” adlı kitaptan bir nüsha götürür. Söz konusu bu yanlış anlamalar, Zihniye Hanımın saflığı ve cehaleti hocayı oldukça kızdırır. Cehalet problemi, sadece Zihniye Hanım ile sınırlı kalan bir durum değildir. Sünuhi Efendi ve Laz Hoca da cehaletleriyle dikkat çekerler. Sünuhi Efendi “*iş güç sahibi görünmek cakası ve gayet dun bir maaşla devam ettiği daire-i resmîyenin siciline kendini erbab-ı teliften kayd ettirmek için*” (KV., s. 57-58) kitap yazar. Gazetelerde reklamları yapılır. Ancak methinin bu denli abartılı olmasının kitabın içeriğindeki boşluğun kapatılması amacıyla yapıldığını tecrübe edinen halk, bu “*zayıf ve sönük*” eseri okumaz. Kendisinde kitap yazabilecek birikimin olup olmadığını sorgulamadan, sırf karısının övgü ve cesaretlendirmelerine aldanan

Sünuhi Efendi, yazmış olduğu eserle cehaletini sergilemiş, gülünç duruma düşmüştür. Öte yandan mutaassıplığıyla öyküde tanıtılan Laz Hocanın cehaleti, fikirlerini aktarması esnasında açığa çıkar;

*“Neuzibillâh... Bilmiyor musun kadın? Bu dünya bir öküzün boynuzunda... Öküz balığın üzerinde durur. Balık bir süt deryasında yüzer. Kaçanki bir avratla bir er kişi harama uçkur çözer... Süt deryasına cehennemden bir alev eser. Balık kızar öküz sallanır titrer dünya temelinden oynar.”* (“Kocası İçin Deli Divane”, KV., s.62)

Mutaassıp bir din adamı olan ve olumsuz bir tip olarak çizilen Laz Hoca, cehaletiyle de dikkat çeker. O, dini doğru anlayıp, insanlara doğru bir şekilde anlatabilme yetisinden yoksundur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın hatıra karakterli bir öyküsü olan “Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor”, dünyanın yuvarlak olduğu gerçeğine inanmayan hatta bu ispatı saçma bulan bir ihtiyarın yazarla olan tartışması etrafında vücut bulur. Hüseyin Rahmi’nin Aksaray’daki evine misafir olan bir ihtiyar, yazarın dünyanın yuvarlak olduğunu dile getiren makalesini “*apartmanın altında dümdüz uzanan dünyanın yuvarlaklığını iddia etmek Süleymaniye Camii’nin kubbesi düzdür demekten farklı bir saçma değildir*” (İHS., s. 67) diyerek eleştirir. Yazar konuya ilişkin fikirlerini her ne kadar açıklayıcı örneklerle ve sabırlı bir üslupla savunma gayreti içerisinde olsa da, ihtiyarın tartışmaya yaklaşım tarzı ve bildikleri bağnazlığının yanı sıra cehaletinin de açıkça ifadeleştirir. İhtiyarın konuya ilişkin bilgisizliğini yansıtan yapacağımız ilk alıntı, dünyanın yuvarlak oluşu; ikincisi, dünyayı baştan sona dolaşanların aynı noktaya gelmeleri; üçüncüsü ise ay, gezegenler, güneş ve diğer yıldızların hareket ettiği gerçeğine *karşı* yorumlarıdır;

*“Dünya yuvarlakmış... (...) Bak oğlum eğer bilfarz-ı vettakdir maazallah dünya karpuz gibi yuvarlak olsa üst tarafa gelenler rahat otururlar. Fakat alt tarafta kalanlar sapır sapır aşağı dökülmezler mi?”* (“Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor”, İHS., s. 68)

*“Bir hayale kapılıp aldaniyorlar... O gafiller devri tam yapıyoruz zannıyla geri dönüyorlar. Bundan haberleri olmuyor.”* (“Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor”, İHS., s. 72)

*“Şarkta, garpta nihayetsiz birer okyanus vardır. Güneşi bir altın tepsiye korlar. Yetmiş bin melek (muhabıtm bir vakfa-i tefekkürden sonra kendi kendini tekzip ile) hayır yedi yüz bin melek bu tepsiyi, okyanuslardan çıkıp batarak dünyanın etrafında dolaştırırlar.”* (“Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor”, İHS., s. 72)

Bağnazlığı bilgisizliğiyle doğru orantılı olan ihtiyarın, dini de yanlış yorumlamış olmasından kaynaklanan inanışları cehaletinin alaycı bir tavırla dikkatlere sunulmasına zemin hazırlar. Öykünün sonunda yazar, hem “*yaşı büyük akli küçük*” ihtiyarın hakkında hem de tartışmaların içeriğine dair genel çıkarımda bulunurken, bağnazlıkla motive edilen cehalete ve anlayışsızlığa saplanmış insanlığa karşı tepkisini “*bu akılda iltiyam kabul etmez çok kimse var*” (İHS., s. 72) diyerek dışa vurur.

Cehalet ve yanlış anla(şıl)manın komiği üzerine inşa edilen “İki Hödüğün Seyahati”nde, cahil ve saf olmaları sebebiyle gülünç durumlara düşen Mahir ile İrfan adlarındaki iki samimi arkadaşla karşılaşırız. Anlatıcı, “*odacının yeğeni İrfan ile kömürcünün biraderi Mahir*” diye tanıttığı iki arkadaşın birbirlerinin adlarını dahi doğru söyleyemediklerinden ve tavla oynamayı bir türlü öğrenemediklerinden bahseder; bu açıklamalar ışığında onların sosyokültürel statülerini okuyucuya sezdirir. Bir tanıdıklarının onlara Büyükada’yı gezip gördüğünü ve çok beğendiğini söylemesi üzerine o güne kadar Büyükada’nın ismini dahi duymamış olan Mahir ile İrfan adaya gitmeye karar verirler. Oraya nasıl gidileceğini bilmedikleri gibi adanın ismini de akıllarında tutamazlar. Adaya yalnızca vapurla gidileceğini öğrenirler, ancak giyim kuşamlarının yanı sıra vapurun nereden, ne zaman kalkacağını ve nereye gideceğini bilmemeleri, rast geldiklerine sormaları onları komik duruma düşürür;

*“-Bizim pampur nerede duriyiki? Kaçta gidiyiki? Hemşeri?*

*-Nereye gideceksiniz?*

*Birbirlerine bakışarak:*

*-İrfan orası nere idiki?*

*-Gidiyik ama nerede olduğunu bizde bilmiyik.*

*Bunlara muhatap olanlar gülererek birbirlerine:*

*-Baksanıza şunlara!.. Amma zihni evvel şeyler ha; tuvaleti uydurmuşlar. Fakat gidecekleri yerin ismini unutmuşlar. Oğlum siz mahallenize dönünüz de nereye gideceğinizi öğrenip sonra buraya geliniz.*

*(...)*

*Köprüye yürürler. Köprü memuruna:*

*-Bizim pampur hangisi ki?*

*-Vay yosmalarım Allah'a emanet ne tarafa?*

*Köprü memuru diğer refiklerine işaret ederek:*

*-İki şık gidiyor gördünüz mü? Ne tarafa olduğunu hatırlayabilirlerse bir tarafa gideceklermiş. Bunlar Göksu'da veya Mama'da zuhuriye çıkmağa gidiyorlar zannederim. Fakat acele edip oyun esvabını erken giyinmişler. Baksana kravatların bağları yakalıkların üzerinden dolanmış. Oyunda ne rolüne çıkacaklar acaba?*

*-Miras yediye.*

*-Hayır külhaniye.*

*-Bilemediniz bunlar natürel rolleri olan aptaldan başka bir şeye çıkamazlar.” (“İki Hödüğün Seyahati”, İHS., s.7-8)*

Giyimleri, tavırları, saflıkları ve konuşmaları ile halkın nazarında alay konusu olan Mahir ve İrfan, bir başka yolcuya “*Büyükoda*”ya nasıl gidileceğini sorar. Bu ifadeden onların Büyükada’ya gideceğini anlayan yolcu, vapuru tarif eder. Vapura binen ikilinin birinci mevkide oturduğunu gören mevki memuru onları uyarır, ancak mevki’yi menfi olarak anlamaları üzerine kısa soluklu bir tartışma yaşanır. Az Türkçe bilen bir Rum ile konuşmaları esnasında yanlış vapura bindiklerini düşünüp telaşlanırlar ve Kınalıada’da vapurdan inerler. Kınalıada’daki biletçi ikilinin yanlış yerde indirildiğini fark ederek bir sandal tutar ve sandalcıya Büyükada’ya gitmesini söyler. Kurnaz davranan sandalcı ikilinin cehaletinden istifade ederek onları Heybeliada’ya çıkarır ve Rum tellala emanet eder. İkilinin eğlenmeye geldiğini öğrenen Rum tellal ceplerinin de para dolu olduğunu düşünerek onları gazinoya götürür. İçkiler geldiğinde kadeh tokuşturmak isteyen Rum tellalın ne yapmaya çalıştığına anlam veremeyen ikili, bu hareketi “*bardahlar sağlam mı işte onu anlamak istiyi*” şeklinde yorumlar. Ömürleri boyunca ağızlarına içki almadıkları için ikinci kadehten sonra sarhoş olup şarkı söylemeye, bağırmaya ve “*bütün vücutlarıyla sağa sola uzun uzun eğilmeler gösterip sıçramaya başlarlar.*” (İHS., s. 24) Biriken hesabı ödenemeyeceğini anlayan Mahir, İrfan’ın cebinde İngiliz lirası sakladığını



bildiği için “İngiliz’i parçalayah mı?” diyerek parayı bozdurmayı teklif eder. İrfan bu teklife oldukça öfkelenir ve ikili arasında tartışma başlar. Tartışmaya kulak misafiri olan Rum tellal, gazinoda oturan İngiliz öğretmeni fark eder ve ikilinin para bulmak için onu öldüreceklerini düşünerek garsonları uyarır. Polis çağrılır. Polis olay yerine gelip ikili arasındaki tartışmaya şahit olur ve onlara “kimi paralayacaksınız?” diye sorar. Mahir İngiliz’i para için parçalayacaklarını itiraf edince komiser söz konusu bu İngiliz’i göstermelerini emreder. Emir üzerine çaresizce elini cebine götüren İrfan itinayla sakladığı İngiliz lirasını çıkarıp komisere gösterir ve halktan alkışlar yükselir.

Yazar, öykünün geneline sirayet etmiş olan cehalet ve yanlış anla(şıl)mayı güldürü unsuru olarak kullanır. Yazarın nezdinde başlı başına bir mizah unsuru olan cehalet, yanlış anla(şıl)mayı motive eder ve bu duruma imkân sağlayan kahramanlar gerek konuşmaları, gerek tavırları, gerekse hareketleri itibariyle okuyucunun önünde komik durumlara düşürülürler. Mehmet Kaplan söz konusu bu yaklaşımı yazarın “maksat”ı olarak niteler. Öyküdeki bir diğer güldürü unsuru, cahil olan kahramanların tavla oynadıkları sırada birbirlerine bilgiçlik taslamalarıyla yaşanır. Mehmet Kaplan aynı yazısında bu durumu “cehalet ve kültür komiği” (Kaplan: 2004, 94) olarak tanımlar;

“-İşte bana dört altı geldi... İrfan pulunu kaldır işte uram... De hadi kaldır...

-Oğlan ne diye urisin? Bak hele bi yol parmakla da bak. On sayı lazım ki urasın?

-İyi ya oğlan bana dört altı geldi. Hepsini toplarsak yirmi sekiz etmemi? İşte onun on sayısıyla urdum. Artanı da sana bağışladım.

-Şu tavlayı örgenemedin gitti! Dört altı yirmi sekiz mi eder? Üç altımız eder yirmi, bir de daha yirmi altı...” (“İki Hödüğün Seyahati”, İHS., s. 4)

Henri Bergson, “Toplumdan uzaklaşan herkes gülünç olur, çünkü komik büyük ölçüde toplumdan uzaklaşmadan doğar. (...) Öyleyse bizi güldüren şeylerin başkalarının kusurları olduklarını genellikle söyleyebiliriz. Doğrusu bu kusurların (...) topluma aykırılıklarından ötürü güldürdüklerini de söylemlerimize eklememiz gerekiyor” (Bergson: 2006, s.75) der. Bir anlamda İrfan ile Mahir’in cahil ve saf

oluşları, onları kurmaca dünyanın toplumundan uzak, okuyucunun/aydının dünyasında da aykırı kılar ve gülünç duruma düşürür.

Henüz küçük yaşlarda konağa satılan Çerkez kızı Dilpesend'in elim hayat öyküsünü okuduğumuz "Asansör", cehaleti ve dinin yanlış yorum yorumlamının vahametini gözler önüne sermesi bakımından önem arz eder. Çok küçük yaşlarda efendilerinin ayaklarını ovmayı ve öpmeyi, evin hizmetini görmeyi öğrenen Dilpesend, yarım asırlık bir kadın olduğunda azat edilir ve onunla evlenmeye razı olan bir sarhoşla evlendirilir. Ancak onunla eve bir hanımdan ziyade, bir hasta bakıcı, bir hizmetçi almak niyetiyle evlenen sarhoşun felçli annesine bakar, evin tüm işlerini görür. Sürekli içip kendisini döven kocasına katlanmak zorunda kalır, "ağlama zararı yok, kocandır. Hem döver, hem sever" diyen komşularının uyarılarını dikkate alarak yapılanlara boyun eğer. Evliliğinden yaklaşık bir buçuk yıl sonra bir kızı olur. Sarhoş kocanın saldırılarından canını zor kurtaran Dilpesend bir daha o eve dönmez ve efendilerinin konağına sığınır. Efendilerinin durumlarının eskisi kadar iyi olmayışı, Dilpesend'in yaşlı ve üstelik bir de çocuklu olması onun konakta kalmasını zorlaştırır. Efendileri onu bu kez de dinine son derece bağlı geçinen biriyle (İshak Efendi) evlendirirler. Dilpesend bu evliliğinde hanımlığını yaşayamaz, dolayısıyla aradığı huzuru bulamaz. Bir gün efendilerinin kızları onu ziyaret edip dışarıya çıkarırlar. Gittikleri alış-veriş mağazasında asansöre bindirirler. Mahalle sakinlerinden Noman Efendi her şeyi görür ve o günün akşamında İshak Efendiye olan biteni anlatır. İki adamın konuya ilişkin yorum ve değerlendirmeleri onların cehaletlerini dışa vurur;

*"-Nerede gördün söyle kardeş vebal kalmasın...*

*-Bir büyük... Azim, cesim Frenk mağazasında...*

*Euzubillâhimineşşeytanirracim... Benim karı orada ne yapıyordu? Söyle efendi söyle?*

*-Başları açık bir yakım delikanlı zevcenizin koltuklarına girdiler. Dört tarafı billur bir köşke çıkardılar.*

*(...)*

*-Bir takım mahublar zevcenizi billûr köşke oturtuktan sonra semaya çektiler.*

*-Ne söylersin Hacı Noman? Ve minelacaib... Velgaraib...*

-Vallahi hilâfım yok kardeş...

-İnnallahe maasabirin! Ya sonra zevcem nereye kayboldu?

-O yukarı yükselirken ben aşağıdan baktım... Birinci kat... İkinci kat... Üçüncü kat...

Hep çıktı... Çıktı... Çıktı... Altıncı kat... Yedinci kat... Nihayet billûr köşk küçüldü...

Küçüldü görünmez oldu...

-Euzubillâhi minelinsi velcinni. Nereye gitti benim karı şimdi?

-Ya İshak ben de merak ettim. Yanımda bir şabiemrad peyda oldu. Kâfir dilber mi

dilber... Hani şair demiş: (Kız mısın? Oğlan mısın kâfir?) İşte tıpkı öyle. Ona

sordum: Billûr bir köşke binen hanımlar nereye gittiler? Çünkü zevceniz yalnız

değildi. Yanında yüzleri çıplak, kolları çıplak, göğüsleri çıplak genç genç kadınlar

vardı.

-Neuzubillâh... Neuzubillâh...

-Canım dedim söyle nereye çıktı bu kadınlar?

-Fi cehenneme zümera... ” (“Asansör”, MSS., s.114-115)

Noman Efendinin imaları sonucunda karısının namusuna leke getirdiğini düşünen İshak Efendi, Dilpesend’i o günün akşamında “*talâklı selaseye terdifin üç tekme ile hane-i zevciyeden sokağa at(ar).*” (MSS., s.16) Dilpesend, çaresiz efendilerine sığınır ve yedi-sekiz ay sonra “*dünyasını değiştir(ir).*” Kızına da miras olarak konakta hizmetçiliği bırakır. Öykünün temelini yerleştirilen cehalet, bireyden topluma açılan bir problem olarak sunulur. Zira bu problem, kadının, hem kendisini koruyamaması, özgürlüğünü kazanamaması ve yaşananlara tepkisiz kalmasına sebep olur, hem de dindar geçinen ancak dini yaşam değerlerine kazandıramamış bir adamın bilgisizliğine ve cehaletine itaat etmesine yol açar. Bir anlamda önce bireyleri zehirleyen cehalet, sonrasında toplumun çekirdeği olan bir aileyi zedelemiş ve yıkmıştır.

Sırasıyla inceleyeceğimiz iki öyküde, yansıtılan dönemin sosyal meselelerini/gelişmelerini doğru fikirler/bilgiler ışığında yorumlayamayan insanlar ve söz konusu insanları bu duruma düşüren -idari- zihniyet eleştirilir.

Bilgisiz kalmış/bırakılmış toplumun sosyal meseleleri yorumlayış yetisi ve bu meselelere karşı tepkisi “Boykotaj’ın Telakki-i Diğeri”nin konusu olur. Erkeklerin sosyal meselelere ilişkin aktif tepkilerini simgeleyen “*keçe külah*” giymek, hanımlar arasında merak konusu olmuştur. Yaşadığı sosyal zamanın problemlerini etraflica

yorumlayabilen ve bilgisine güvenilen Şemsi Bey, Rus Muharebesi'nde emanet olarak bırakılan Bosna-Hersek topraklarının Avusturya tarafından el konulmasını anlattığı sırada Bosna-Hersek'in yerini, büyüklüğünü ve önemini bilmeyen yaşlı komşu hanımlar sorularıyla konuya müdahil olurlar. Bosna-Hersek toprağının elden gitmesine “*vah vah*”lar ile “*dövünerek*” üzülen mahalle hanımlarının söz konusu edilen toprakların Avusturya tarafından ele geçirilmesine yönelik tepkileri de aslında pasif bir protesto niteliğindedir. Çünkü Şemsi Bey Avusturya'nın halk arasında ifade edilen “*Nemçe, nemse*” şeklindeki farklı söylemlerini dile getirdiğinde Huriye ile Vedia Hanımların söyledikleri ve durum üzerine gösterdikleri tepki zayıf ve pasif kalacak bir “boykotaj”ın ilk kıvılcımlarıdır;

*“Huriye Hanım -Ay Nemse mi. Evet gidince aşçıya söyleyeyim bir daha böreğini yapmasın. Nemse böreği diye bayılıp da yerdik!..*

*Vedia Hanım -Ya süte koyup da pişirdiğimiz Nemse arpası! O da onun değil mi?”*  
(“Boykotajın Telakki-i Diğeri”, BG., 1908, nr. 21, s. 1)

Şemsi Beyin “*konferansı*”ndan bir hayli “*müteessir*” olan annesi ile komşular evde kullanımına ihtiyaç duyulan eşya, giysi ve aksesuar çeşidinden tüm Avusturya mallarını “*kırıp, yırtıp, parçalayıp*” sokağa atarlar. Keçe külah giymekten ibaret kalmayan ve mahalle halkına “*pek tuzluya*” mal olan boykotaj, kahvedeki ihtiyarlarca “*baykuş*” olarak telaffuz edilmiş, verdiği/vereceği zararlar tartışma konusu olmuştur. Yazarın önemle üzerinde durmak istediği nokta, boykotajın mahalle hanımlarınca yorumlanması ve uygulanışdır. Nitekim boykotun dıştan ziyade içe dönük zararlar vermesi, bilgisizce ve şuursuzca yapılmış bir tepkiyi gözler önüne sermekte, mahalle hanımlarının bu boykotu yorumlayış yetileri de söz konusu bilgisizlerini barizleştirmektedir.

Ramazan atmosferinin yaşatıldığı “Sirkeci Lokantalarında İftar”da, dönem gazetelerinin dağıtılma politikalarından ve “*okudukları daha doğrusu hecelediklerini anlamağa gayr-i kâfi olan*” eğitimleriyle politik tartışmaya girişen halktan bahsedilir. Müşterilerin tıklım tıklım doldurduğu ve iftar telaşının yaşandığı lokantada kulaklar atılacak olan toptadır. Topun atılmasının ardından oruçların bozulması ve tiryakilerin sigaralarına sarılması esnasında sokaktan “*İlave... İlave... Yeni çıkan ilave*” sesleri işitilince “*henüz oruç sersemliği ile sallanan kafalar*”da söz

konusu ilavedeki haberlere ilişkin merak uyanır. Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilan ettiği yönünde haberi duyan müşterilerden birisi bu vakanın eski olduğunu belirtir;

*“Vaka eski... Müvezziler birkaç gün evvel ellerinde kalan ilaveleri sürmek için ahalinin akli pek başında olmadığı böyle iftar zamanı gibi vakitleri kolluyorlar. Sokaklarda bir gürültüdür çıkarıyorlar.”* (“Sirkeci Lokantalarında İftar”, BG., 1908, nr. 19, s. “)

Bu ifadelerle de halkın böylesi gelişme ve haberlerden uzak tutulmasına zemin hazırlayan dolayısıyla siyasi ve sosyal değişimler karşısında halkı bilgisiz ve tepkisiz bırakan zihniyet eleştirilir. Nitekim siyasi ve sosyal değişimler karşısında uyuyan/uyutulan ve *“okudukları, daha doğrusu heceledikleri gazeteyi anlamağa gayr-i kâfi”* eğitimleriyle *“politika bahsine giriş(en)”* dört kişi bilgisiz ve tepkisiz bırakılmışlığın simgesel değerleridir. Alıntı yaptığımız şu konuşmalar durumu açıklamaya yetecektir;

*“Ma a fil a ida sinda ne amin edildiği göre Sırbistan hükümeti me sa il hatı ranın her çi bad... abad... bir netice yi i saline...*

*-Orası neresi arkadaş?*

*-Neresini soruyorsun?*

*-Bad abad?*

*-Kurnebat'ın İstanbulcası...*

*-Orada ne oluyor?*

*-Mesail i hatıranın icabı... Orası Sırp istana i sal olu nuyor...*

*-Çok mühim kifiyetler oluyor...”* (“Sirkeci Lokantalarında İftar”, BG., 1908, nr. 19, s. 1)

Eskicilik yapan Yahudi ile bir hanımın arasında geçen eski eşya pazarlığı, bu pazarlığa kulak misafiri olup da engellemeye çalışan komşu hanımın konuşma ve tartışmaları etrafında vücut bulan “Sokakta”, yansıttığı dönemin sosyal meselelerini ve halkın bu meselelere bakışını irdeleyen bir öyküdür. İçinde eski eşyalar olan bir küfeyle sokaktan geçen Yahudi ile *“eski pantolon, yelek ve bir eski fesi”* elden çıkarmaya çabalayan hanım arasında sıkı bir pazarlık başlar. Hanımın elindeki eskilere karşın Yahudi'nin kurnaz tavırları pazarlığı zora soksa da taraflar güç bela anlaşır. Bu sırada pazarlığı izleyen komşu hanım eskilere karşılık tabak ve kâseye razı olan hanımı eşyaların Avusturya malı olduğunu öne sürerek almaması

konusunda uyarır. Komşu hanımın arabozuculuğuna öfkelenen eskici, önce kâselerin Fransız malı olduğunu savunsa da pazarlığı bozmamak için sert tutumunu yumuşatır ve pantolon, yelek ve fesin de Avusturya malı olduğunu belirterek ikna çabalarını sürdürür. Hanım ise;

*“A sahih öyle... (...) Aman musibetin malı evde duracağına varsın Yahudi’ye gitsin.”* (“Sokakta”, BG., 1908, nr.34, s. 2)

diyerek takasa razı olur. Komşu hanım ise Yahudi’ye amiyane tabirle söylendikten sonra hanıma da bu alış-verişte kandırıldığını anlatır. Buradaki asıl problem, hanımın bilgisizliği ve pasif kalan tepkisidir. Komşusunun uyarıları doğrultusunda Avusturya malını boykot etme eğiliminde bulunan ancak eskicinin kurnaz tavır ve atılımları ile Avusturya malı takası yapan hanım, söz konusu bilgisizliğini sezdirir.

Kumrunun ötüşü esnasında çıkarmış olduğu seslere anlam yüklemeye çalışan büyük hanım ile Binnaz Hanımın konuşmaları etrafında vücut bulan “Kumru İle Büyük Hanım” adlı öyküde; dış dünyayı sathi fikirlerle yorumlamaya uğraşan bilgisiz kadınların tavırları konu edilir. Kumrunun kendine has sesini “*Üsküdar’a gideyim üskübiler dokuyayım*” şeklinde yorumlayan büyük hanımın komşusu Binnaz Hanım ile olan sohbetleri, kuşun ne anlatmaya çalıştığı konusundaki merakları doğrultusunda gelişmektedir. Kumrunun söz konusu edilen ötüşünü yorumlamaya çalışan kadınların söylemleri bilgi düzeylerini ve birikimlerini açıkça sergilemektedir;

*“Binnaz Hanım -Kuru kuru çaylarda boğulayım*

*(...)*

*Büyük hanım -Ay yine Üsküdar’ı tutturdu. Merakıma dokunuyor... İnsan şu hayvanı tutsa bir kafese koysa Üsküdar’a götürse ne büyük sevaba girmiş olur. Üsküdar’da nesi var? Kavuşacak hasreti mi var?”* (“Kumru ile Büyük Hanımın Mükâlemesi”, BG, 1908, nr. 13, s. 2-3)

Ayrıca Binnaz Hanımın “*üskübiler*”in anlamını sorması üzerine büyük hanımın soruya ilişkin cevabı sathi fikirlerle yorumlanan inancın yanlışlığını da gözler önüne sermektedir.

Cehalet, “Büyük Günah” adlı öyküde de irdelenen bir problemdir. Konağın yaşlı ve emektar kalfası Ebrukeman, hastalanır ve doktolar idrar tahlili yapılmasını

ister. Doktorların isteğini utana sıkıla yerine getiren kalfa, olan biteni arkadaşı Feryal Kalfaya anlatır. Feryal Kalfa yeni icat edilen bir aletle idrar kontrolü yapıldığını ve kişinin tüm günahlarının açığa çıkartıldığını söyleyince Ebrukeman Kalfa oldukça telaşlanır. Artık herkesin öğrendiğini düşündüğü büyük günahını, yani yıllar önce konağın paşası ile kurduğu yasak ilişkiyi paşanın hanımına itiraf eder.

“İki Külhani Arasında” adlı öykünün iki külhanisi de gerek konuşma biçimleri gerekse algı yetileri ile cehaletlerini belli eden, dışa vuran tiplerdir. Zira dinlediği “konferans”ın içeriğinden bir şey anla(ya)madığını ileri süren külhani, Ahmet adındaki arkadaşı ile “anlayabildiklerini” paylaşır. Konuşma esnasında ortaya çıkan tablo, onların bilgi birikimlerini ifade etmeye yetecektir;

*“-Efendim biz medeniyet olmuşuz.*

*-Medeniyet nedir?*

*-Medeniyet hürriyetin kızı imiş? Daha yeni doğmuş onu iyi beslemek lazım... Gazetelerde eczacının birisi kaç senedir “çocuğum ne yesin?” diye bir ilaç ilan ediyormuş işte ondan yedireceklermiş.*

*-Andavallıya bak. Dinlemişsin ama lafı neresinden yutmuşsun oğlan... Sende çakaralmaz soyundansın... Hiç hürriyet ilaç yer mi? Aval... Hürriyeti medeniyet doğurmuş. Babası kim imiş?*

*-Babası için bir laf etmedi.*

*(...)*

*-Müsavat, adalet, uhuvvet, diyorlar bunlar kimler imiş?*

*-Bunlar hep hısım akraba imiş.*

*-Daha neler söyledi?*

*-Dünya düzeliyormuş...*

*-Dağları devirip ortalığı dümdüz ova mı yapacaklarmış?*

*-Bilmem işte düzeliyor dedi. (...)* (“İki Külhani Arasında”, BG., 1908, nr. 34, s. 1)

Söz konusu diyalog, iki külhaninin bilgi seviyelerini, algı yetilerini, kültürel birikimlerini ve değer telakkilerini sezdirmesi bakımından önemlidir. Aynı zamanda bu diyalogda yer alan konuya ilişkin yorum ve yaklaşımların gerçeğe aykırılıkları ve toplumun değer telakkilerinden oldukça uzak olmaları da komiği/gülüncü doğurur. Hüseyin Rahmi, kahramanlarını okuyucu karşısına çıkarırken diyaloglardan yararlanmaya, bu sayede onları daha canlı bir biçimde yansıtmaya özen gösterir.

Okuyucu karşısına diyaloglarla çıkarılan iki külhanin söz konusu cehaletleri ve toplumdan uzaklıkları, onların daha canlı ve somut bir biçimde yansıtılmasını sağlamıştır.

Tüm bu öykülerden hareketle insanların cahil ve bilgisiz kalması/bırakılması ile sonuçlarını üç şekilde açıklayabiliriz; a) İnsanların siyasi güç ve zihniyeti tarafından sosyal gelişmelerden bilinçli olarak uzak tutulması sonucunda tüm yaşananlara tepkisiz kalmaları, b) İnsanların müspet ilim anlayışından uzak olmalarının yanı sıra dini yanlış yorumlayışlarının da sonucu olarak batıl inançlara sahip olmaları, c) Ataerkil Türk toplum yapısında varlıkları yadsınan kadınların eğitimsiz bırakılmalarının sonucunda gelişmelere karşı bilinçsiz veya pasif tepkiler göstermeleridir.

Cehalet/Bilgisizlik temi dâhilinde Hüseyin Rahmi'nin üzerinde ısrarla durduğu konu, kadının toplumdaki yeri, önemi ve değeridir. *“Osmanlı ailesinin önemli bir üyesi olarak kadın, erkekler tarafından ihmal edilmekle kalmamakta, aynı zamanda mağdur edilmektedir. Kadının mağduriyeti, yalnızlığı ve ihmali toplumsal hayatın gözle görünür tüm alanlarında gözlemek ve tanık olmak mümkündür. Bu toplumsal sefaletin biricik nedeni ise erkektir: Osmanlı erkeği.”* (Doğan 2009: 106) Dolayısıyla Hüseyin Rahmi, öykülerinde kadının cehaletine gönderme yaparken, aslında kadın varlığını toplumun yaşam dinamizminden yalıtın/soyutlayan erkek zihniyetini ve taassubunu şiddetle eleştirir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, söz konusu ettiği cehaleti/bilgisizliği kahramanlarını “komik/gülünç” durumlara düşürerek ortaya koymayı tercih eder. Komik/gülünç unsur (diğer bir deyişle mizah), ekseriya halkın körü körüne bağlandığı batıl inanışların müspet bilgi ile olan çatışmasıyla ve/veya bilgisizliğin tetiklemiş olduğu yanlış anla(şıl)malarla sağlanır. Bu sayede toplumdan ve toplumun değer yargılarından bir hayli uzaklaşan kahramanlar, komiği/gülüncü doğururlar. Alain de Botton'a göre mizah, *“Bir şeyi ya da bir kimseyi tiye almak, şikâyet etmek için gayet etkili bir yoldur, çünkü bizi yalnızca eğlendirmiş gibi görünürken aslında alttan alta ders verir.”* (Botton 2010: 193) Hüseyin Rahmi de toplumdaki aksaklıkları göstermek için mizahı kullanır, söz konusu aksaklıklar ise aydın kesim ve okuyucuya acı bir tebessüm ettirir.



### 1.5. Yozlaşma

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın üzerinde fazlaca durduğu temalardan birisi olan yozlaşma; insani, ahlâki, milli, mesleki, kültürel ve sosyal değerlerine yabancılaşması sonucunda özünü/kendilik bilincini yitiren insanın temel problemi olarak karşımıza çıkar. İnsanı kendisine, topluma ve toplumun değerlerine yabancılaştıran bu problem; “Meyhanede Hanımlar”, “Şehirde Bir Şekavet”, “Misafir, Gugular”, “Lekeli Humma Şüphesi”, “Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütahassıs”, “Tosun”, “Ada Vapurunda”, “Eşkîya Oyunu”, “Arsızlık Eden Cezasını Bulur”, “Tünelden İlk Çıkış”, “Kedi Yüzünden”, “Zarafet ile Tekir”, “Pis Bir Vaka”, “Kiralık Vücut”, “Kadınlar Vaizi”, “İnsan Çekiştiren Eski Vaizler”, “Lakırdı Beynimizde” ve “Yeni Diyojen” adlı öykülerin konusunu oluşturmaktadır.

Uzun (41 sayfa) bir öykü olan “Meyhanede Hanımlar”, kadına verilen hak ve özgürlükleri kendi çıkarımlarına göre yorumlayan Bahriye Hanımın meyhanede sebep olduğu rezaletleri anlatmasıyla birlikte gelin-kaynana çatışmasını, dönemin sosyal ve kültürel anlamdaki yozlaşma problemlerini ele alması bakımından önem arz eder. Öykünün başlarında fiziki özellikleri, geçimsiz ve saygısız tavırlarıyla tanıtılan Bahriye Hanımın kaynanasıyla yaptığı kadınların içki içmesi konusundaki tartışmaya tanıklık ederiz. Bu tartışmanın ardından işi inada süren Bahriye Hanım, kocasını da alarak meyhaneye gider. Bir süre sonra masaya evli dostları Ferdi Beyle Adalet Hanım da gelince çiftler arasındaki sohbet koyulaşır. O esnada içki meselesini yorumlayan Bahriye Hanımın medeniyet hakkındaki ölçüsü ile bilgisi ondaki fikri yozlaşmışlığı dışa vurur;

*“Bugünleri gösteren Huda'ya bin hamd ü senalar. Kadınları kafesten azad eden Cumhuriyet'e nihayetsiz şükranlar... Oh hele Türk kadını boza içmekten kurtuldu. Ahrette Kevser vaadiyle dünyadaki bütün içkileri haram ettiren bol çakşırılı, sofı, kalın kafalı bütün mürtecileri etrafında topla da vefanın mürmürük dolu mermer küpleri içine dalıp çıkınız. Ayrıla, şerbetle neşesiz karnını şişiren bir millet hiçbir vakitte şampanya ile düşünenlere yetişemez.”* (“Meyhanede Hanımlar”, MH., s. 10-11)

Bahriye Hanımın sarhoşluğu ile cüretkâr boyutlara varan eleştirileri kadın haklarını savunmanın yanı sıra kültürel yozlaşmaya uğrayacak toplum zihniyetini yorumlayan bir söyleme dönüşür;

*“Türk kızları musiki, şan öğrenmeye Avrupa’ya gidiyorlar. Az zaman sonra bu sanat o kadar ucuzlayacak ki sokak ortalarında mandolinler, kitaraları boyunlarında asılı, kemanlarında koltuklarında gruplar göreceksiniz. Bunlar nafakalarını toplamak için her kahveye, gazinoya, meyhaneye girip çıkacaklar. Türk kıızı pek adi barlarda, önü sarhoş dolu mülevves sahnelerde göbek atacak, arada bir kulise girip piçini emzirip yine çıkacak... (...) Sensiz bensiz kalacak kızımızın yarın sahneye ineceği ihtimalini niçin aklına getirmiyorsun? (...) Cedlerimiz hamama, şimdiki hanımların baloya gittikleri kıyafetten daha kapalı girerlerdi. (“Meyhanede Hanımlar”, MH., s. 26-27)*

Toplumun “yaşam tarzını oluşturan değerler, âdetler, inançlar ve pratikler bileşiği olarak özet(leyebileceğimiz)” (Eagleton 2011: 46) ‘kültür’ün yozlaşma problemini dejenere bir tip olan Bahriyenin ağzından duymak oldukça şaşırtıcıdır. Ancak yazar kimi zaman böylesi bir yola başvurarak uç, şaşırtıcı ve halka aşılacak istediği bazı fikirleri beklenmedik karakterlerden duymamıza imkân sağlar; *“Bakarsınız cahil, hoppa bir kız (...) bir filozof, bir bilgin gibi konuşmaya başlar.”* (Moran 2000: 112) Yazarın, söz konusu fikirlerine daha fazla dikkat çekmek için böylesi bir tercihte bulunduğunu söylemek mümkündür. Vaka akışında meyhaneye kocasının ilk sevgilisi olan Meliha Hanım ile eşi ve akrabaları gelir. Bu rastlantının yanı sıra Şehri Beyin yeni gelenlerle selamlaşmasına öfkelenen Bahriye Hanım, Meliha Hanıma laf atar. Öfkeli bayanlar arasında devam eden söz düellosu içki şişesi ve kadeh fırlatmalarla kavgaya dönüşünce polis olaya müdahale eder. Polisin müdahalesinden rahatsız olan Bahriye Hanım *“kadın her yerde serbesttir”* diyerek tepkisini belirtir. Olan biteni takip eden ve kadının her yerde serbest olduğunu işiten ihtiyar sarhoş bu duruma karşı tepkisini şu sözlerle dile getirir;

*“Evvelden kadın hiçbir yerde serbest değildi. Şimdi her kayıttan birdenbire boşandı. (...) Cinsi latifi niçin harp cephesine göndermemeli Vaka pekiyi nişancı değiller lakin bütün erkek işlerinde istidat iddiasında bulunmuyorlar mı? Fenni harbi niçin öğrenmesinler? Kadın ninelerimiz toplu iğnesi teşhir ederlerdi. Şimdikiler içki şişesi fırlatıyorlar... İşte dev adımla terakki buna derler...”* (“Meyhanede Hanımlar”, MH., s. 38-39)

Bu ifadelerde kadının yozlaşmasına, daha ayrıntılı bir deyişle “*yaşlı bir insanın bakışından, değişen kadınlarımızın ironik bir değerlendirmesin(e)*” (Toker 1990: 157) tanıklık ederiz. Sarhoş ihtiyar bunu söylerken polisler tarafından götürülen Bahriye Hanım eve giderek içeceğini ve kaynanasını “*pataklayacağını*” haykırır. Öyküde kadın hak ve özgürlüklerini istediği gibi yorumlayan, saygısız ve geçimsiz bir kadını eleştiren yazar, Bahriye Hanımdan hareketle kadının yozlaşması problemine de göndermede bulunur. Bu problemi tetikleyen en önemli unsur böylesi hakların sathi fikir ve çıkarımlarla yorumlanmasıdır. Tahlilimizin ilk cümlesinde öykünün, dönemin kültürel anlamdaki yozlaşma problemine de değindiğini belirtmiştik. Vaka akışına doğrudan bir etkisi olmayan, ancak eleştirileriyle okuyucunun dikkatlerini üzerine çeken ihtiyar sarhoş, şu ifadeleriyle dönemin tiyatro anlayışındaki milli kimlik eksikliğini ortaya koyar, sanatın halktan kopuk tavrını eleştirir;

*“Siz, kendi memleketimizin güneşi altında inkişaf etmiş his, âdet, ahlâk, an’ane çiçeklerimizden toplanmış esaslar üzerine kendi milli temsil kabiliyetinize göre yazılmış yerli eserleri oynamakla burada bir temaşa sanatı yaratabilirsiniz. Yoksa Frenk’in kendi için yazdığı bir oyunun kafasını yarıp, gözünü çıkararak Türkçeye uydurmaya uğraşmakla değil... Fransız artistleri yüzlerini boyamakla sahnede ne kadar Arap olabiliyorlarsa siz de ruhları bize daima yabancı kalarak döndürülmüş piyeslerde işte o kadar muvaffak olabilirsiniz.”* (“Meyhanede Hanımlar”, MH, s. 34)

Bilinçsizce yapılan bir adaptasyon örneğini tenkit eden bu söylemler, aslında kültürel değerlerin yitirilme sebebini de deşifre eder. “*Her şeyden önce Batılılaşma ve çağdaşlaşma karşısındaki yanılığımız, Batı değer yargıları, inanç sistemleri ve ideolojilerinin belirlediği medeniyet düzeninin kendi kültür ve hayat tarzımızın bir yansıması imiş gibi telâkki ederek onu olduğu gibi benimsememizden kaynaklanmaktadır.*” (Türkdoğan 2007: 135) Ancak sarhoş, alıntı yaptığımız ifadelerinin ardından söz konusu yozlaşmaya karşı alternatif fikir ve çözüm önerileri sunar, bunun gerekçesini de şu sözlerle ifade eder;

*“Çünkü artık Türk Şişli’nin, Büyükada’nın, kendine hiç benzemeyen kozmopolit ailelerini sahnede temaşadan usandı. Bu san’at aynasında kendini görmek istiyor.”* (“Meyhanede Hanımlar”, MH, s. 35)

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere, “*evreni değerlendirmede, yorumlamada Baatıdan model aktarma yerine kendi fikir çalışmalarımız, zihni yeteneklerimiz ve kültürel değerlerimizin ürünü olan modeller meydana getirmemiz gerekmektedir.*” (Türkdoğan 2007: 145) Sağlıklı bir toplum ve kimlik bilincinin oluşması ancak buna bağlıdır.

Yazar, “*Geçen İlk Cihan Harbi’nde dinlemiş olduğum bir şekavet vakası*” diye belirttiği “Şehirde Bir Şekavet” adlı öyküsünde, söz konusu dönemde yaşanan gerek insani ilişkilerdeki, gerekse bürokrasi ve asayiş alanlarındaki yozlaşmayı gözler önüne serer. Vasfiye Hanımın aynı muhitteki arkadaşı Emine Hanımı ziyaretiyle başlayan öykü, iki arkadaşın içilen kahveler eşliğindeki sohbetiyle devam eder. Yazar, çevre tasvirleri ile bahsettiği insanların yaşam alanlarına ve standartlarına dair bilgiyi sezdirdikten sonra asıl vakayı (Ali Baba’nın ev meselesi) Vasfiye Hanıma anlattırır. Asıl vakanın kahramanı Ali Baba, çalışacak durumu ve geçimini idame ettirecek kadar parası olmayan bir ihtiyardır. Karısı, oğlu ve sağır hala ile yaşayan ihtiyara bir tanıdığı, evini tamir ettirip kiraya vermesi yönünde tavsiyede bulunur. Bu tavsiyeden hareketle borç harç evini bakımdan geçiren ihtiyar, ailesiyle birlikte bahçelerinin kenarındaki “*kulübeye*” taşınır. İhtiyarın oğlu Şefik bir gece telaşla kulübeye gelerek evlerinde bir ışık, bir hareketlilik olduğunu söyler. Bu hâlde bir gariplik olduğunu sezen Ali Baba, evinin kapısını çalınca karşısında “*bir don, bir gömlek iri yarı bir herif*” belirir. Gece vakti rahatsız edilmekten ötürü oldukça öfkelenip ihtiyara türlü hakaretler eden bu iri yarı adamın, kendisinden kira istenildiğini işitince öfkesi katbekat artar. Bu sırada ellerinde birer sopa ile içeriden çıkan “*enine boyuna hâsılanmış, koç kafalı iki delikanlı*”dan Salih, Ali Babayı etkisiz hâle getirirken, Kerim ihtiyarı kurtarmaya yeltenen ailesini yumruk ve tekme darbeleriyle “*çil yavrusu gibi dağıtır.*” Adının Sadık olduğunu öğrendiğimiz eşkıya başı eline aldığı sopayla vurmaya başladığı Ali Baba’ya olanları hiç kimseye anlatmayacağına dair yemin ettirmekle kalmaz, iki yıllık kiranın peşin alındığını gösteren senedi de mühürlettirir. Ali Baba her ne kadar da evi borç harç tamir ettirdiğini, kiradan başka geliri olmadığını belirtse de, Sadık merhamet isteyen ihtiyara aldırılmaz, ona eşkıyalık nutku çeker. Senet mühürletildikten sonra salınıveren ihtiyarın yardımına koşan oğlu Şefik, üç eşkıyaya mukavemet gösteremediğini

belirtir. Ali Babanın “*Komşulara neden haber vermedin?*”, “*Karakola niçin gitmedin?*” şeklindeki sitemlerine ise şu cevabı verir;

*“Komşuları dolaştım. Vakayı duyanlar kapılarını sürmeleyip içeri çekildiler. O herife Kanlı Sadık derlermiş. Dokuz, on katli varmış. Üç defa idama mahkûm olmuş kaçmış, namını değiştirmiş. Son mahpusiyetinde aff-ı umumiden istifade ile kurtulmuş. (...) Komşumuz nalbur İsmail Efendi: ‘Sakın karakola şikâyete gitme... Bir kulübeye sığınmış birkaç candan ibaret zayıf bir ailesiniz. Kanlı Sadık bir kere garaz bağlarsa bir gecenin içinde hepinizi birden yok eder... Bu nasihatimi iyi dinle’ dedi. Bende korktum. Gitmedim.”* (“Şehirde Bir Şekavet”, MSS., s. 60)

Bu cevapta halkın güvenliğini sağlayacak olan devlet otoritesinin eşkıya nüfuzunca pasivize edilmişinden kaynaklanan bir yozlaşma problemine tanıklık ederiz; bürokrasinin ve asayişin yozlaşması. Bahsi geçen kurumların halkın güvenliğini sağlamak konusundaki aczi insanları haksızlıklar karşısında sindirmiş ve birbirlerine yabancılaştırmıştır. Bahsettiğimiz haksızlıklar karşısında sindirilme ve insanın insana yabancılaşması problemi öykünün başlarında, Vasfiye ve Emine Hanımların sohbeti esnasında da açığa çıkar. Emine Hanım;

*“Evvelki akşam bizimkine sordum. Hemen kaşlarını çatı: ‘Nene lazım el âlemin derdi. Sen kendi işine bak. Zaman acayip türlü türlü dedikodu oluyor. Durup dururken insanın başı belaya uğruyor’ dedi. Bende korktum. Sustum.”* (“Şehirde Bir Şekavet”, MSS., s. 53)

der. Buradaki “*Nene lazım el âlemin derdi*” ve “*Durup dururken insanın başı belaya uğruyor*” ibareleri sözünü ettiğimiz problemlerin en somut ifadeleridir. Öyle ki sindirilmenin ve yabancılaşmanın yarattığı psikolojik tavır, insanlarda köklü bir bencillik duygusunun gelişimine yol açarken, insani değerleri bütünleyen birlik duygusunun da yolunu tıkamıştır.

Bir tarafın (misafir) fırsatçı, saygısız ve vurdumduymaz oluşunun, diğer tarafın (ev sahibeleri) ise arkadan konuşup yüze gülen bir tavır sergilemesinin insani ilişkilerde meydana getirdiği samimiyetsiz ve yozlaşmış atmosferi dikkatlere sunan “Misafir” adlı öykü mizahi bir üslupla kaleme alınmıştır. Ev sahipleri İzzet Efendi ve ailesi bir türlü gitmek bilmez misafirlerinden bıkmıştır. Zira “*onlar geleli tam on dokuz gün ve o kadar gece olmuştu(r).*” (MSS., s. 71) Ev sahibi İzzet Efendi, içkiden

uzak yaşayan, beş vakit namazında, sofu bir kişilik olmasına karşın misafir Halil Efendi içkisinden ayrı kalamayan “akşamcı” bir kişiliktir. Tahammüllerini yitiren ev sahibi bu duruma karşı tepkisini ortaya koyduğunda ise misafir söz konusu tepkiyi anlamazlıktan gelmiş, dert edinmemiştir. Misafirlerinden kurtulmak için çare arayan ev sahibeleri (büyük hanım, Zerafet Dadı ve evin kızı Cezalet Hanım) bir gün bir odaya toplanıp konuşmaya başlarlar. Ne var ki bu konuşma bir çare arayışından ziyade dedikodu mahiyetindedir. Evin büyük hanımı, kilerde biriktirdiği zahirenin biteceğinden, misafirlerin hadlerinden fazla yediğinden; evin dadısı Zerafet Hanım, kilerdeki zahirelerin çoktan bittiğinden, çocukların haylazlıkları ile bir türlü doymak bilmemelerinden, misafir hanımın kendi eşyalarını kullanmasından ve Halil Efendinin içkiciliğinden; evin kızı Cezalet Hanım ise misafir hanıma vermiş olduğu çarşaf ve ayakkabısının eskidiğinden yakınır. O hararetle konuşma esnasında dışarıdan odanın kapısı vurulur. Kapı açıldığında misafir kadının ağlar (!) bir vaziyette gideceğini söylemesiyle ev sahibelerinin tutumu değişir;

*“Yufka yürekli büyük hanım: A hanımcığım niye rahatsız olalım. Başımızın üstünde yeriniz var. Böyle birkaç hafta değil kırk yıl otursanız vallahi yüksünmeyiz... Böyle birdenbire ne oldunuz efendim.*

*Cezalet Hanım: Bir kusur mu ettik? Gücendirdik mi kardeş? Böyle birdenbire niye kalktınız? Vallahi salıvermeyiz. Haydi soyununuz. Bırakmayız nafile...*

*Zerafet büyük bir vaveyla ile çırpınarak: Olur mu hiç? Bırakır mıyız sizi biz, yağma yok kuzum yağma yok... Gelmesi sizden gitmesi bizden... (Mendilini çıkarıp ağlayarak) A... Can ciğer gibi alıştım. Evin içi tıss... Sessiz kalacak. Mümkün değil salıvermeyiz... (Çocukların yanaklarını okşayarak) Aha benim tontonlarım... Haydi, geliniz mutfağa... Bakınız dadınız size bugün neler pişirecek...” (“Misafir”, MSS., s. 77)*

Misafir hanımın sitemli konuşmaları kapı arkasından dinledikten sonra yaptıkları saygısızlıkları, fırsatçılıkları ve vurdumduymazlıkları kendisini acındırarak örtmeye çalışması; ev sahibelerinin ise tüm söylediklerini göz ardı ederek göstermelik tavırlar sergilemeleri samimiyetsiz, yozlaşmış bir ortam yaratmıştır.

Mizahi bir tavırla kaleme alınan “Gugular”da, varlıklı teyzesi Latife Hanımın mirasına göz diken mirasyedi, ayyaş yeğen Yusuf Ağa ile mülevves ailesinin çarpık ilişkileri ve hüsrarla sonuçlanan hayalleri anlatılır. Seksen beşlik Latife Hanım,

huysuz, titiz, geveze, geçimsiz, biraz da bunakça bir kadındır. Komşuları ve akrabalarıyla geçinemez, zoraki ilişkiler kurar. Geçimini sahip olduğu dört dükkândan aldığı kiralarla sağlayan, mal varlığıyla da mahallelinin diline düşen Latife Hanımın Yusuf Ağa adında bir “*hemşirezadesi*” vardır. Yirmi sene evvel ölen annesinden kalan mirası teyzesinin nasihatlerini dinlemeyerek tüketen Yusuf Ağa ahlâk bozucu birkaç meslekten de karnını doyurmuş, nihayetinde devlet dairelerinin birine hademe yazılmıştır. Afife adında “*çaçaron, kirli, pasaklı ve murdar*” bir eşi, bitleri nedeniyle okulda “*bitli gugular*” diye anılan Emin ve Kerim adlarında iki oğlu vardır. Latife Hanım mirasçısı olmak isteyen bu mülevves aileyi yalnızca bayramlarda ve mübarek gecelerde kabul eder. Onlardan tiksindiği için bu görüşme kapı önünde yapılır. Harçlık olarak da onlara hamam parası verir. Aile kendilerine verilen hamam parasını tatlıcı dükkânlarında harcar. Ekseriya Yusuf Ağanın rakı tepsisinin etrafında toplanan eşi ve çocukları muhayyel servetle âdeta coşar. Hayal âleminden gerçek hayata dönüş anları ise aile bireyleri için bir çatışma sebebidir. Hele ki yaşadıkları tüm sıkıntılara rağmen Yusuf Ağanın kuşağında sakladığı içki parasını yere düşürdüğü sahne, Afife Hanımın fikir ve hislerinin tüm objektifliğiyle dile geldiği andır;

*“Utanmaz herif! İnsan karısından, çocuklarından parasını aklar mı? Üç gündür ütünü, başını, tekmil ceplerini elek elek aradım. On para bulamadım. Söyle bakayım? Bu mecdiyeyi nerene sokmuştun? (Ağlayarak) Senden bize ne hayır geliyor ki bunak teyzenden gelsin. Öyle kaltağın evine de, eşyasına da, parasına da lanet olsun, verse de istemem. Kabul eden namert olsun... Hem bizi merdivenden çıkarmayan cibilliyetsiz sana bana ev bark mı bağışlar? Soy sop birbirinize çekmişsiniz alçaklar.”* (“Gugular”, GT, s. 120)

Ertesi sabah Yusuf Ağanın kapısı Latife Hanımın Hicaz’a taşınacağı, dolayısıyla mal varlığını yakınlarına bırakacağı haberiyle çalınır. Bu haberle sevince boğulan aile bireylerinin, özellikle de Afife Hanımın çıkarıcılığı ve riyakârlığı gün yüzüne çıkar;

*“Afife Hanım, ihtiyar teyzeleri aleyhindeki akşamki tefevvühhatını, kin ve garazını hep unuttur. (...) Bunlar öpüşe, dövüşe, ağlaşa, gülüşe yolda giderlerken Afife, teyze hanımın hasenata meylinden, Müslümanlığından, dünyada eşi bulunmaz melek haslet bir kadın olduğundan... Günün birinde tekmil emvalini kendilerine*

*bahşedeceği hususu zaten öteden beri meczum bir hakikat olduğundan filandan bahseder.*” (“Gugular”, GT., s. 122)

Latife Hanımın evine varıldığında ise her şey anlaşılır. Hicaz’a giden ihtiyar teyzeleri; aileye hamam parası olarak iki adet gümüş mecdiye, ipek işlemeli seccade, akik tespih ve süslü kafes içinde kanarya; bitli gugulara birer ilmihal risalesi bulunan iki adet cüz kesesi; Afife Hanıma ise faraş ile süpürge bırakmıştır. Latife Hanım, ders verir nitelikteki cezalandırma biçimiyle yozlaşmış aileyi komik duruma düşürerek yazarın yorum yapmasına zemin hazırlar. Yazar da Latife Hanımın yaratmış olduğu sahneyi kendi perspektifinden yorumlama fırsatını değerlendirir, öykünün son paragrafında çıkarıcı, riyakâr, ilişkilerinde samimiyetsiz, hâsılı yozlaşmış aileyi alaycı bir üslupla eleştirir;

*“Bütün hülya gecelerinin doğura doğura en son eline verdiği bu faraş ile süpürgeyi yanına alarak Afife’nin oradan çıkıp gittiğini görmek hiçbir sahne mudhikelerinde seyir olunabilir hâllerden değildir. O iki mecdiye ile acaba hamama mı gittiler? Yoksa tatlılı yahni mi yediler? İşte ben de bunu merak ediyorum.*” (“Gugular”, GT., s. 124)

“Lekeli Humma Şüphesi”nde yazar titiz, vehimli, sinirli bir insan olan Servet Beyin hastalık şüphesi ve ölüm korkusunu anlatırken, bu duruma imkân veren eğitim ve ahlâk yoksunu toplumun yozlaşmış yapısını eleştirel bir yaklaşımla okuyucunun karşısına çıkarır. İnsanların birbirlerine karşı saygısızlıklarına tahammül edemeyen, bu bakımdan birçok şeyden *“kendisine bir üzüntü hissesi bulup çıkar(an)”* Servet Beyin hayattaki yegâne korkuları hastalık ve ölümdür. Son zamanlardaki korku ve endişesi ise lekeli humma (tifüs) hastalığına yakalanmaktır. Nitekim korku ve endişelerini tetikleyen vaka, önemli bir iş için Büyükada’ya gitmesi icap ettiği gün vuku bulur. Yakasında bit gördüğü bir yolcuu uyarmasının ardından, adam aldırış etmeksizin *“haşereyi bir fiske ile def”* eder. Adamın cahilce tavrına oldukça öfkelenen, ancak bitin üzerine sıçrayabilmiş olmasından da endişelenen Servet Bey, vapurun tuvaletine giderek rahatça üstünü başını aramak ister. Kahramanın o sırada karşılaştıkları sosyal bünyedeki eğitimsizlik ile yozlaşmışlığın ifadesi ve manzarasıdır;



*“O taaffün etmiş yere geldi. Fakat buranın kapalı kapısı önünde birikmiş üç kişiyi nöbet beklemekte buldu. (...) İçeridekiler geç kaldıkça dışarıdakiler ağız dolusu sövüyorlar ve kapı açıldıkça kimse nöbetine razı olmayarak içeri girmek için birbirini itiyorlardı. Servet Efendi bu yolsuzluklara şahit oldukça insanların bütün rahatsızlıkları terbiye noksanından ileri geldiğini anlıyor ve herkes hakkına, sırasına razı olsa dıriltısızca yaşanacağını görüyordu. Beşeriyet birbirinin hukukuna riayet etmek tekemmülüne ne vakit yetişecekti? Dünyada bu terbiyeye vasıl olabilmış milletler var mıydı? Bu hususta neden biz bu kadar geri idik?”* (“Lekeli Humma Şüphesi”, TİÇ., s. 38-39)

Üstünü başını aradığı sırada endişelerini haklı çıkaracak bir bulguya rastlamamış olan kahraman o gün Büyükada’daki işini görüp eve döndüğü esnada ensesinden ısırıldığını hisseder. Büyük bir telaşla eve giderek ailesine lekeli hummaya yakalandığını söyler. Servet Beyin sürekli vehme kapıldığını bilen karısı duyduklarına kulak asmaya da eşinin çamaşırlarını gözden geçirdiği sırada *“o korkunç canavar”*ı görür. O günden sonra büyük bir umutsuzluğa kapılan Servet Bey, önce hastalığı sonra ölümü beklemeye başlar. Hastalığın etkisini gösterip sonuca ulaşması için gereken süre sorunsuz atlatılır. On sekiz günlük zaman dilimi ise kahramana hayatı sorgulatır. Yazar bir yandan Servet Beyin üzerine bit sıçratan cahil adamı, diğer yandan vapur tuvaleti önünde yaşanan manzarayı okuyucunun karşısına çıkarırken hem bireyin hem de toplumun huzurunu bozan eğitimsiz, ahlâksız, sorumsuz tipleri ve bu tiplerin toplum bünyesinde meydana getirdikleri yozlaşmışlığı dikkatlere sunmayı amaçlar. Ekseriyetle insani değerleri ayaklar altına alan bu tipler, yazarın nezdinde lekeli hummadan daha zararlıdır ve kuşakları ahlâki çöküşe sürükleyen ilk yıkıntılardır.

“Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütahassıs”ta, hayvanların insanlarla olan ilişkilerini ve insanlara yönelik düşüncelerini duygudaşlık (empati) yoluyla açıklamaya çalışan yazar ile filozof dostu Bernardo, bu sayede insanlığı sorgulayan bir tavır takınırlar. Hayvanları anlamaya yönelik çabasının filozof dostu Bernardo’dan kaynaklandığını belirtirken, onun birtakım özelliklerinden, milliyetinin belirsizliğinden bahseder;

*“Oh beyefendi benden ne olduğumuz sorma milliyetçe ben biraz karışığım doğrusunu söylesem anamın babamın kabahatleri meydana çıkacak... Onlar çoktan*

*öldüler. Hiçbir suçum yokken bu kadar sene evvel işledikleri günahtan şimdi ben utanacağım. Çok tuhaf bir şey ama işte bu dünyada âdet böyle...”* (“Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütahassıs”, KP., s. 39)

Yazar, sıklıkla bilgisinden faydalandığı dostunu bir gün eşek sürüsünü izlerken görür. “Eşekçe” öğrendiğini belirten Bernardo, bu meziyetini birtakım tespitleriyle izaha çalışır. Sürü içindeki bir sıpanın annesiyle olan münasebetini duygudaşlık (empati) yoluyla gözlemler/çözümler. “*Empatiye sahip olan kimse benzemek istediği kişileri ve kendisine benzeyenleri belirleyebilen, onlarla birleşebilen insandır.*” (Türkdoğan 2007: 126) Nitekim filozofun özgeçmişine dair utancı ile sıpanın babasını sorması üzerine annesinden aldığı cevap aynileşirken, duruma ilişkin yapılan yorumlar insanlığın değişen medeniyet ve modernlik anlayışının da ne ölçüde yozlaştığını gözler önüne serer;

*“Yavrucuğum seni kucağımda yatırıyorum. Sütümle besliyorum. Bütün şefkatimle yalayıp seviyorum. Bu ana kadar seni hiç aramamış olan hayırsız babanı ne yapacaksın? Çok havyalarda baba evlat arasında muhabbet görülmez. Filozof ol. Tabiata uy. Hizmetlerinde bulunduğumuz insanlar ile beraber biz de temadün etmeliyiz. Babalar hakkında derinden derine tahkik tetkik kaygusu olanların arasında bile yavaş yavaş eski şiddetini kaybediyor... Asrî ol oğlum.”* (“Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütahassıs”, KP., s. 43)

İnsanın insana yabancılaşması problemini ele alan “Tosun” adlı öyküde metne adını veren ve “*tos vurarak Azrail’i korkutmuş (...) yer içer yıllarca ölmez*” inancıyla “Tosun” olarak anılan felçli Raşit Efendinin, eşi Hayriye Hanım tarafından gördüğü hakaret dolu, merhametten uzak ve riyakâr davranışları neticesinde vuku bulan trajik ölümü anlatılır. Hayriye Hanım evine gelen komşusuna kocasını gösterir ve “*gel kardeş bak. Bunda hastaya benzer surat var mı?*” (NAM., s. 24) sözleriyle eşinin hasta olmadığını, kendisine eziyet olsun diye rol yaptığını iddia eder. “*Hayatın başkalarındı, bayatın bana kaldı*” sözlerini savuran Hayriye Hanım, hıncını alamayarak işi pataklamaya kadar vardırır, beddualar eder. Raşit Efendinin bu saldırgan muameleler karşısında gözyaşları akarken, iki elini havaya kaldıran Hayriye Hanım kocasının tez vakitte ölmesi, kendisinin de sıkıntılı hayattan kurtulması için dua eder. Nitekim karlı bir şubat ayında Raşit Efendinin tabutu

omuzlar üzerinde “son karargâhına” yol alırken Hayriye Hanımın acı feryatları duyulur;

*“Beni bırakıp da nerelere gidiyorsun? Otuz beş sene bir yastığa baş koyduk. Birbirimizden incinmedik. Bu kadar zaman hasta yattı. Yüksünmedim baktım. Helal ü hoş olsun. Keşke kırk yıl daha yataydı da bakaydım. Nefesi bana fayda idi. Cayır cayır yüreğim yanyor... A dostlar, ayal acısı hiçbir şeye benzemiyor. Aha benim top sakallı, paşa yapılı kocacığım.”* (“Tosun”, NAM., s. 28)

Kaybedilen eş ardından kopan söz konusu bu feryatlar samimiyetten oldukça uzak, gösteriş maksatlı reflekslerdir. Bakıma ve ilgiye muhtaç kocasından sürekli yakınan, onu dışlayan hatta onun tez vakitte ölmesi için dua eden Hayriye Hanımın gerçeği yansıtmayan yakınmaları öyküde eleştiri konusu olur. Zira bu feryatların “acılığıyla kulakları yırtılan bir ihtiyar birkaç lahavle çekerek” tepkisini dile getirir. Bu tepki bir noktada hem cemaatin, hem yazarın, hem de okuyucunun ortak isyanıdır;

*“Biraz daha bu kahpe yaygaraları dinlersem bana da nüzul gelecek... Onu Azrail'den evvel sen öldürdün be kadın!”* (“Tosun”, NAM., s. 28)

“Ada Vapurunda” adlı öyküde, Adalar-İstanbul istikametinde seyahat eden vapurdaki yolcuların birbiriyle olan çarpık ilişkiler konu edilir. Savaş yıllarında geçen bir vakayı öyküleştiren yazar, dönemin sosyal yapısına ilişkin çarpıklıkları bu sayede somutlaştırır. Öykü Heybeliada-Kınalıada yolculuğu esnasında yaşanan birtakım olayları anlatır. Yazar anlatıcı (Hüseyin Rahmi) vapura binmiş, orta kat salonundaki pencere önüne oturmuş ve gözlemlerini aktarır bir vaziyette karşımıza çıkar. Bu esnada salon penceresinin önünde bir “komedyâ” başlar. Şişman, kırk beşlik bir “madam”, elinde Buldok cinsi bir köpekle kalabalığı iteleyerek oturacak yer arar ve bu rahatsız edici tavrıyla vapur haklının tepkisini çeker. Kadının (Rum) köpeğinin etraftakileri rahatsız etmesi, bir çocuğun simidini kapması ve bulunduğu yere pislemesi tepkileri arttırarak sözlü sataşmalara sebebiyet verir. Yazar, hiç şüphesiz ki vapur yolculuğunun gelenek hâline gelen sıkıntılarını ve bu sıkıntıları var eden insanların birbirlerine karşı hoşgörüsüz, tahammülsüz tavırlarını mizahi bir yaklaşımla aktarmayı amaçlamıştır.

Zamane ahlâkına yönelik eleştirisi, yalının emektarlarından Hayriye Bacı'nın ve yemiş dolu sandığının “*en büyüğü on dört, en küçüğü yedi yaşında altı yaramaz*”ın oluşturduğu çete tarafından zorla ele geçirilmesinin anlatıldığı “Eşkiya Oyunu”nda ifade edilir. Azmi (14), Talat (12), Nedim (12), Şevket, Nihat ile - topluluğa fiilen dâhil olmayıp da oğlanların peşinde gezen- Ulviye'nin oluşturduğu çete şu cümlelerle tanıtılır;

*“Mektepsiz, terbiyesiz ve yaşlarının icabı bütün haşarlıklarının serbestisi içinde yaşarlar. (...) Basılmış cinaî romanların çoğunun dikkatle takip ederler. Hele gazetelerde gördükleri zabıta vak'alarını büyük bir merak, helecanlı bir hevesle içleri titreye titreye okurlar”.* (“Eşkiya Oyunu”, NAM., s. 77)

Yalının emektar hizmetçilerinden Hayriye Bacı'nın yanında “*bütün varlığının muhafazası*” olan, içinde çerez ve şekerlemeler bulunan bir sandık durur. Nitekim çetenin en büyüğü Azmi, çeteyi başına toplar ve sandığın içindekileri paylaşma teklifinde bulunur. Yalının تنها bir gününde odasına baskın yapılarak sandığını boşaltması için tehdit edilen Hayriye Bacı şu sözlerle yeni kuşağın içine düştüğü ahlâki çöküşün eleştirisini yapar;

*“Aman Allah'ın ne günlere kaldık. Sekiz yaşındaki çocuklar haydut oldu. Biz küçüklüğümüzde körebe, saklambaç, köşe kapmaca, misafirlik oynardık. Şimdiki eşkiyalığa özeniyorlar.”* (“Eşkiya Oyunu”, NAM., s. 80)

Bu durumun bir oyun olmadığını söyleyen ve anahtarın yerini soran çete üyeleri istedikleri cevabı alamayınca yaşlı kadına saldırarak ağzını bağlarlar. Nedim anahtarın yaşlı kadının boynunda olduğunu söyler, böylece sandık açılır. Bir taraftan “*haydutlar*” saçılan yemişlere hücum ederken, diğer taraftan da Ulviye yaşlı kadının feryatlarına dayanamayarak yaşananları yalının paşasına anlatır. Çete üyelerinin firarı üzerine olay yerine gelen ve “*Bütün vaktini teceddüt kelimesinden şikâyetle geçiren*” Ali Paşanın yaşananlara ilişkin yorumu, yeni kuşağın gerek fikri, gerekse ahlâki yapısına olduğu kadar, dönemin zihniyetine yönelik endişeli ve eleştirel ifadelerdir;

*“Çocuklarımız bütün medeniyet cihanından münadim olan terbiye, hak, adl ü dat, fazl u kemal yerine bu zamanı şuunnile haşrolarak kitaplardan, gazetelerden, sinemalardan şekavet dersi alıyorlar. Daima suimisal görüyorlar... Torunlarımızın bir*

*gün beni dağa kaldırmayacaklarından emin değilim... Bu yirminci asır, birkaç sene sonra şekaveti elzem bir spor şeklinde programlarına ithal edeceğe benziyor. Hayriye Hanım biz o günleri görmeden ölelim. Zaten çok yaşadık. Kurtların içinde ceylan masumiyeti ile ömür sürülemez. Bundan sonra turnakları bileyip, dişleri sivrilterek sağa, sola sırtlan gibi kabararak, saldırarak yaşanacak...”* (“Eşkîya Oyunu”, NAM., s. 82-83)

“*Hızlı değişen toplumlarda ‘nesiller arası’ çatışma büyüktür.*” (Türkdoğan 2007: 110) Ali Paşanın ifadeleri de bu hızlı değişimi, dolayısıyla nesiller arası çatışmayı fikri ve ahlâki boyutlarda irdelemektedir.

Paris şıklarından Mösyö Koper’in ahlâki bakımdan yozlaşmışlığı ve beklenmedik bir biçimde sonuçlanan çapkınlık macerası “Arsızlık Eden Cezasını Bulur”da öykü edilir. Mösyö Koper “*ahlâkça da, güzellikçe de pek hoş gidecek bir kimse olmadığı için havai kadınlardan pek azlarının ilgisini çekebilmiş (...) hiç yüz bulmadığı hâlde seksen kadına aşkını ilan et(miş) ve her birinden başka birer şekilde azar işit(miş)*” (TH., 1889, nr. 3334, s. 6) arsız bir tiptir. Daha önceden rahatsız edici tavırlarla aşkını ilan ettiği bir kadına tekrardan rastlayan Koper “*gözle süzmek, sırtmak*” nevinden birtakım hareketlerle kadının dikkatini çekmeye çalışır. Bu hareketler karşısında öfkelenen kadın, Koper’i azarlamaz, aksine ondan hoşlanıyormuş gibi bir tavır takınarak zihninde kurguladığı planla oç alma arzusuna kapılır. Beklenmedik yakınlık karşısında şaşkına dönen çapkın, bu fırsatı değerlendirerek konuşma şansı bulur ve kadından “*Madam Basanil, İtalyan Bulvarı No: 8*” yazılı bir kart ile buluşma sözü alır. Ertesi gün adresteki eve giden çapkın, kapıyı açan hizmetçiye Bayan Basanil’i aradığını söyler. Hizmetçi Josef tarafından bir süre bekletildikten sonra altmışlık bir kadının huzuruna çıkarılan kahraman, neye uğradığını anlayamaz ve sorulan sorulara verdiği tuhaf cevaplar nedeniyle evden kovulur. Meğer Koper’in aşkıyla rahatsız olan güzel kadın, evine hizmetçi gönderileceğini bildiği altmışlık Bayan Basanil’in kartını kendi kartıymış gibi çapkına takdim etmiş, kurguladığı planla da “*ahmak aşığı*” cezalandırmıştır. Mösyö Koper’in dikkati çeken bir diğer olumsuz tarafı da maddiyata düşkün oluşudur. Yazar, ahlâki bakımdan yozlaşmış, çıkarıcı ve zevk düşkünü “*ahmak aşığı*” güzel kadının planıyla cezalandırırken insani değerlere ters düşen tavır ve yaklaşımlarını da hicvetme fırsatına erişmiştir.

Kişilik yoksunu Safi Beyin yozlaşmışlığını anlatan “Tünelden İlk Çıkış” adlı öykünün temel esprisi birey-toplum etkileşiminde yaşanan kültürel ve ahlâki değerlerin çözülüşüne ifade kazandırmaktır. Kahraman anlatıcı ile “*daima aldatma ile ahabına büyücek oyunlar, denkler eden takımlardandı(r)*” diye tanıttığı sıkıcı dostu Safi Bey, bir akşam vapura binmek üzereyken karşılaşırlar. Safi Bey büyük bir telaşla kardeşleri Saffet (7) ile Rukiye’yi (5) kahramanın başına sararak geri döneceğini iddia eder ve oradan uzaklaşır, ancak geri dönmez. Vapurun kalkmasıyla haylazlıklarının ardı arkası kesilmeyen iki arsız çocuğa güçlükte tahammül edebilen kahraman, onları sağ salim evlerine ulaştırır. Bu yolculuk esnasında aldığı duyumlara göre Safi Bey, gönül verdiği hayat kadını Eftimya’ya gitmiştir. İki hafta sonra yine vapura binmek üzereyken Saffet ve Rukiye’nin paltosundan çekmekte olduğunu görünce aynı senaryoyla karşı karşıya kaldığını anlar ve çocukları yakın bir arkadaşına emanet ederek Safi Beye bir oyun hazırlar. Oyunu layıkıyla oynayabilmek için Safi Bey ile aynı vapura binecek, kendisine rastlamasını bekleyecek ve çocukları sorması üzerine de onları görmediğini söyleyecektir. Nitekim her şey planladığı gibi gerçekleşir. Duydukları karşısında endişe ve korkuya kapılan Safi Bey, çocukları aramak için bir sonraki iskelede iner. Safi Beyin o akşamki son vapura yetişemeyip eve dönemeyeceğini ve aşığının evine gideceğini bilen kahraman, olan biteni Safi Beyin babasına anlatır. Duyduklarına oldukça öfkelenen ihtiyar bir gün sonra Eftimya’nın evine gitmeye ve oğlunu cezalandırmaya ahdeder. Kahraman, baba ile oğla bir hafta sonra vapurda rastlar. Ancak durum beklenen sonucun tamamen tersidir. Baba ile oğlun oldukça samimi olduğunu gören kahraman, yanlarına gidip her şeyi öğrenir. İhtiyar o gün oğlunu cezalandırmak için verilen adrese gitmiş fakat Eftimya’nın evinde her şey değişmiştir. İhtiyar orada, oğluna gereken cezayı vermediği gibi bir de “*Tombul Eleni*” adında sevgili edinmiştir.

İnsani tavır ve davranışlardaki yozlaşmanın komşuluk ilişkileri etrafında ele alındığı “Kedi Yüzünden”, -adından da anlaşılacağı üzere- kedi yüzünden çıkan tartışmada birbirlerine olmadık hakaretler eden komşuların öyküsüdür. Gülfem adındaki kedisinin gözden kaybolmasına endişelenen Saadet Hanım, o sırada bahçeden “*inceli kalınlı, acı acı*” kedi sesleri işitir. Kedi seslerinin daha gürültülü bir hâl almasıyla telaşlanan Saadet Hanım, komşusunun bahçesine doğru baktığında

Gülfem'in mutfak damında “*canavar gibi kediler*” arasında kaldığını görür görmez annesine tavan süpürgesini getirmesini söyler. Müride Hanım tavan süpürgesiyle kedilere vurur. Bu darbeler sonrasında mutfak damındaki kiremitlerin kırılmasına öfkelenen komşusu Emine Hanım ile Müride Hanım karşılıklı atışır;

*“(Emine Hanım) İmansız karılar kiremitleri daha yeni aktarttım. Etek dolusu para verdim. Ben dul kariyım. Sizin gibi kocam yok... Oynaşım yok... Alakalım yok... Belalım yok...”*

*(Müride Hanım) Senin oynaşın, sırdaşın yok da bir sıraya dişlerini niye yaldızlattın? Puhu kuşu gibi o kuyruklu kuyruklu sürmeleri kimin için çekiyorsun? Mahmut Paşa'da saç boyası bırakmadın, sarısını, kumralını hepsini tecrübe ettin... Geçen gün Hürmüz'e: 'Bir gence varacağım bütün malımı yedireceğim' demişsin... Artık senin başına ne genci kusar ne ihtiyarı... Hırtlamba yelloz...”* (“Kedi Yüzünden”, TİÇ., s. 92)

İki komşunun birbirlerine karşı o güne dek besledikleri gizli düşünceleri açığa çıkaran bu ithamlar, komşuluk ilişkilerini hiçe sayan ve insani değerleri yadsıyan söylemlerdir. Öyle ki bir noktadan sonra otomatikleşen tepkiler mahallelinin de huzurunu bozan boyutlara ulaşır. Komşulardan Fikriyar Hanım yaşanan bu “*kepezelik*”ten, Kebapçılar ise duydukları ithamlardan rahatsız oldukları için tartışmaya katılırlar. Öfkesini yenemeyerek “*bütün hıncıyla süpürge sırtığını birbiri ardına kedilere indirip kiremitleri darmadağın ed(en)*” (TİÇ., s. 93) ve komşularına tehditkâr sözler savuran Müride Hanım, öykünün sonunda hastalanır. Yazar insani değerlere ve ilişkilere yabancılaşmış, toplum huzurunu bozan kadınları mizahi bir yaklaşımla gözler önüne sererken, komşuluk vasıflarından uzak, saygıdan mahrum, kırıcı ve yıpratıcı tavırlarını da alaycı bir tutumla eleştirir.

Bireyler arası bağları, dolayısıyla toplumun manevi dinamiğini zedeleyen dedikodu zihniyetinin konu edildiği “Zarafet ile Tekir” adlı öyküde, insani ilişkilerdeki yozlaşma probleminin sezdirilmesi amaçlanmıştır. Evin hizmetçisi Zarafet'in kediyi “*arsız, soysuz, utanmaz*” gibi ithamlarla azarladığını gören kalfa bu duruma oldukça şaşırır. Zarafet, kediyi mahalledeki “*çapkın oğlan*” ile “*aşifte kız*” arasında haber getirip götürmekle; ciğer karşılığında postacılık yapmakla suçlamaktadır. Kalfanın, Zarafet'e söylediği şu sözler bireyler arası bağları zedeleyen dedikodu zihniyetinin ulaşabildiği boyutlara tanıklık etmemize yardımcı olmaktadır;

*“Bu hayvan bile lakırdı getirip götürmesini bileydi çoktan bu evin içinde dedikodu yapardı. Her odada başka türlü lakırdı dönüyor. Haremde selamlığa taşınacak ne sözler var...”* (“Zarafet ile Tekir”, BG., 1908, nr. 35, s. 1)

Zarafet’in kediye olan kastının ve öfkesinin sebebi ise öykünün sonundaki itirafıyla anlaşılır. Zarafet, karşı konaktaki aşçı Osman’a gönderilmek üzere büyücü hocaya mektup yazdırıp kediye vermiş, ancak *“musibet”* Tekir mektubu aşçı yerine konağın arabacısına teslim etmiştir.

Kahraman anlatıcısı Hüseyin Rahmi olan *“Pis Bir Vaka”* adlı öyküde, *“bir Rum karısı”*nın altı-yedi yaşlarındaki oğlunu vapur salonuna ulu orta tuvaletini yaptıрма cüretini gösterebilmesi ve yetkililerin bu davranışa tepkisiz kalışları anlatılır. Milli bayram günü Deniz Yolları’na ait vapurda yolculuk eden yazar ve yanında oturan bir kişi çocuğunu ortalık yere tuvaletini yaptıran Rum karısına tepki gösterirler. Tepkiye hiçbir şey olmamış gibi karşılık veren ve *“solgun suratında alaycı bir memnuluk dalgalan(an)”* kadının *“Bu çocuk çişisi pis değil”* şeklindeki ifadesi insani değerlere karşı yozlaşmışlığını simgeleştirmektedir. Yaşanan bu çirkinliğin yetkili memura bildirilmesi üzerine memurun duruma *“ince bir sırtıştan başka önem vermemesi”* onun meslek ahlâkı bakımından yozlaşmışlığını dışa vuran davranışdır. Nitekim yazarın, memurun ince sırtışından çıkardığı anlam, yozlaşmış bilinçleri deşifre eden bir başka yaklaşımdır;

*“Ne adamsın... Buna da kızılır mı? Kamaralarımızda bu her gün olan bir şeydir.”*  
 (“Pis Bir Vaka”, ST., 1924, nr. 40, s. 2)

Vakanın akışında vapur halkından tepki görmeyen Rum kadın ile çocuğu bu durumdan cesaret alarak buna benzer birkaç terbiyesizce eylemde daha bulunurlar. Beşiktaş’a gelindiğinde ise vapurdan *“defolurlar.”* Yazar, bu davranışı sergileyenleri *“defolurlar”* tabiriyle aşağılarken, yaşanan terbiyesizliğe ve bu terbiyesizliğe tepkisiz kalan memura oldukça öfkelenir. Öyküde sadece insani ve mesleki yozlaşmaya temas etmekle kalmayan yazar, söz konusu yozlaşmanın sosyal boyutuna da değinir, buna imkân sağlayan zihniyeti de şiddetle eleştirir.

İki gazete muhbiri Atıf Hilmi ve Rıza Salim’in vapurdaki diyalogları etrafında vuku bulan *“Kiralık Vücut”* adlı öykü, mesleki ve ahlâki değerlere



yabancılaşmayı hareket noktası olarak sosyal yozlaşmayı dikkatlere sunmaktadır. Öykünün başında Altinkum'dan İstanbul'a hareket edecek son vapurda kalabalık halka dair izlenimlerini blok notlarına aktaran ve “yazdıklarını birbirlerinden kıskanır görün(en)” iki gazete muhbirinin tavırlarına tanıklık ederiz. Vakanın akışında tanıdıkları bir gazeteciyi “yalancı bir kalem” olmakla suçlamaları üzerine Rıza Salim'in “Yalan yazmayan yazar var mıdır?” demesi, meslek ahlâkı bakımından tahrip olmuş bir bilinci sezdirmesi bakımından oldukça önemlidir. Öykünün sonunda vapur halkının ve iki yazarın gözleri iskele üzerindeki üç dostunun ortasında kalan Fulya'ya ilişir. Hayatını, vücudunu satarak idame ettiren bu düşkün kadının durumu ve iki yazarın bu duruma yönelik yorumları bireyden topluma doğru ivme kazanan ahlâki yozlaşmayı sembolize etmekte, insani değerlere yabancılaşarak deforme olmuş/edilmiş bir toplum yapısını da gözler önüne sermektedir;

“-Böyle zamanda bu kadar âlâ müstesna bir fuhuş melikesini bir erkeğin cüzdanı idareye kâfi gelir mi?

-Demek müşterek-ül menfa bir sevda şirketi.” (“Kiralık Vücut”, GSY-2, s. 95)

Yazar, vaiz verdiği tüm yerlerde kadınlar tarafından ilgiyle dinlenen Şeyh Küçük Efendiyi anlattığı “Kadınlar Vaizi” ile aynı konunun devamı niteliğindeki “İnsan Çekiştiren Eski Vaizler” adlı öykülerinde mesleki ve insani açılardan yozlaşmayı dikkatlere sunar. Sözüünü ettiğimiz ilk öykü, başkahraman Şeyh Küçük Efendinin fiziki açıdan tanıtılmasıyla başlar;

“Enseden topuklara kadar cisim, yekpare bir istivane dolgunluğunda canlı bir sütuna benzer, kallavi bir zat idi.” (“Kadınlar Vaizi”, KV., s. 3)

Şeyh Efendinin tanıtımı ve onun vaazları esnasında yaşanan birtakım tuhaflıklar okuyucuya aktarıldıktan sonra vakaya geçilir. Vaizin sinirli bir gününde kürsüye çıkmasıyla başlayan vaka seslendiği kadın cemaate “Çekiştirmek insan eti çiğnemektir” (KV., s. 9) şeklinde nasihatler vermesiyle şekillenir. Şeyh Efendinin dedikodu yapmak, arkadan konuşmak aleyhindeki nasihatleriyle başlayan vaazı o andan itibaren sert bir üsluba bürünerek insan çekiştirmeye dönüşür;

“Nene lazım senin âlemin dedisi kodusu? Sen kendini düşün. Yarın kabız-ı ervâh canını almaya geldiği vakit imanını kurtarabilecek misin? Allah yolunu unuttuk. (...)

*Sen arada bir camii şerife şeyh dinlemeye geliyorsun ama o kocan olacak herifin secde-i rahmana baş koyduğu var mı? Oğlun tiyatroya gider. Gelinin o dar peştamal gibi çarşafın içinde uzun ökçeli potinlerle kalpakçılar başında fink atar. Kızın komşusunun oğluyla nameleşir. Beslemen manavın çırağıyla cilveleşir. Daha ne deyip de Rabbim'den bet bereket arıyorsun?"* ("Kadınlar Vaizi", KV., s. 10-11)

Şeyh Efendinin kürsüden seslendiği sırada anlatıcı gözünü L, M ve N Hanımların baş başa verip görüşmelerine çevirir. Bu sohbetle elli yaşlarındaki bir kadının kendinden yaşça küçük bir delikanlıyla evlenmesini çekiştiren bu kadınlar ile yanındaki bir başka kadına gelinini şikâyet eden bir kaynana vaazın içeriğine ve mesajına tezat oluşturan diğer kahramanlardır. Tezadın sadece okuyucu tarafından fark edilmesiyle yetinmeyen yazar, L Hanım aracılığıyla, Şeyh Küçük Efendiyi eleştirir;

*"Şeyh Efendi gıybet aleyhinde vaaz ediyorsa en evvel kendi dilini tutsun. Çünkü o hepimizden ziyade çekiştiriyor. Benim kocam namaz kılmaz imiş... Gelinim Kalpakçılar başında fink atarmış, kızım komşunun oğluna name yaparmış... Bilmem hizmetçim manavın çırağını sever imiş... Ne vazifesi onun? Kürsüde söylenecek söz mü bunlar?"* ("Kadınlar Vaizi", KV., s. 14)

Öykü, olması gereken ile olan, yani vaizin insan çekiştirme, dedikodu yapma konusundaki düşünceleri ile tüm bunlara tezat oluşturan eylemleri üzerine kurulmuştur. Menfi bir din adamı olarak çizilen Şeyh Küçük Efendinin mesleki ve insani açılardan yozlaşmışlığı temel problem olarak sunulmuştur.

Hüseyin Rahmi, "Kadınlar Vaizi"ndeki "Küçük Efendi" nitelendirmesinin zamanın sansürü tarafından engellenmesine duyduğu öfke/tepki<sup>1</sup> nedeniyle -aynı konunun devamı niteliğindeki- "İnsan Çekiştiren Eski Vaizler" adlı öyküsünü kaleme alır. İlk öyküsünde temas ettiği çarpıklıkları (dedikodu, insan çekiştirmek) burada da yineleyen yazarın öyküsündeki başkahramanı "*Vaizlerin en serti, en bedbini (olarak bilinen) Hacı Mehmed*"dir. (ESKB., s. 50) Ancak Hacı Mehmedin vaazı -ilk öyküde

<sup>1</sup> Hüseyin Rahmi, "İnsan Çekiştiren Eski Vaizler" adlı öyküsünün henüz başlarında "Kadınlar Vaizi"ndeki "(Şeyh) Küçük Efendi" nitelemesinin sansür tarafından çıkarılmasına şu tepkiyi vermiştir: "Zamanın sansürü eserimden Küçük Efendi tavsifini çıkarmıştı. Anlayamadım. Bu silintiye sebep ne? Bu da hangi zatın zülfüne dokunuyor acaba? Soruşturdum. 'Ayol niçin anlayamadın? Kara Kemal'in adı Küçük Efendi değil mi?' dediler. Olabilir. Ben bu namla maruf bir şeyhten bahsetmiyorum. Kara Kemal'e bundan ne? Tahtından indirdiği padişahın sistemini tutan vay gidi İttihat ve Terakki!" ("İnsan Çekiştiren Eski Vaizler", ESKB., s. 48)

olduğu gibi- dedikodu ve insan çekiştirmek konularıyla sınırlı kalmaz; Frenkçe öğrenmek, bilyardo oynamak ve “gâvur” ile dostluk kurmak gibi eylemlerin “günah” olmalarına değinilmek suretiyle genişletilir. Söz konusu vaazı dinleyen iki kişi vaizin düştüğü tezada dikkati çeker. Bir bakıma bu dikkat çekiş, yazarın aynı konuyu yeniden kaleme alış amacının yanı sıra mesleki ve insani yozlaşmayı da yansıtır niteliktedir;

*“-Vaizi methettiler de geldim. Fakat ne hoca efendi kendisi vaazına sermaye edindiği giybetçilerden çok ziyade insan eti çiğnedi. Tiyatronun, bilyardonun, mösyönün, kokonanın bu kürsüde zemm ü dâhiline lüzum ne? Bu sakafın kutsiyetine yaraşmayacak hezeyanlarda bulundu. (...)*

*-Evet, doğru bastın, yan bastın, sağa baktın, sola baktın günah. Her filimizin altında bir cehennem yatıyor. (...) Şöhretinin asıl sebebi de camide, kürsüde değil; onun hamamda, külhanda söylenemeyecek ağız bozukluğunda aranmalıdır...”* (“İnsan Çekiştiren Eski Vaizler”, ESKB., s. 55)

“Cehalet ve Bilgisizlik” bölümünde incelemiş olduğumuz “Lakırdı Aramızda” adlı öyküde mesleğini çıkarları uğruna alet eden bir imamla karşılaşırız. İmam, yaşını kırk beşten otuz beşe düşürmek için kendisine başvuran Andelip Hanımın cehaletinden ve evlilik zaafından faydalanmak ister. Zira Andelip Hanım, yaşadığı evlilikten mutlu olamadığı için genç bir koca bulmanın niyetindedir. Bu gizli niyeti hisseden imam, yaş küçültmenin yanı sıra koca bulmak için de yardımcı olabileceğini söyler. Andelip Hanımın, *“imamlık başka, evlendirme tellallığı başka”* demesine şu şekilde karşılık verir;

*“İmamlıkta hepsi dâhildir. Sen imamlığı küçük şey mi zannediyorsun? Bir çocuk doğar doğmaz bu hayat âlemine duhulünün ilk kaydını imam düştüğü gibi vefatında telkin ile onu ahrete teşyi’ edecek yine imamdır.”* (“Lakırdı Beynimizde”, KV., s. 24)

Mesleki açıdan imamın görevlerini açıklayan kahraman, durumu bir noktadan sonra kendi çıkarlarına göre yorumlar. Parayla yaş küçültmenin yanı sıra Andelip Hanımın sarf ettiği şu sözler de, imamın mesleğini çıkarları doğrultusunda kullandığını vurgulamaktadır;

*“-Ah imam efendi senin ne dubaralarını bilirim. Söyletme beni. Kapı karşı komşum zavallı inmeli Ayşe Hanım öldüğü vakit vefatını saklayıp cenazeyi tamam iki gün kaldırmadın. Ayşe'nin mallarını Kolcu Ali Ağanın üzerine etmek için bu hileyi irtikâp etmedin mi?*

*İmam efendi biraz suratı asarak:*

*-Şimdi merhum Ayşe Hanımı... Kolcu Ali Ağa'yı söze katmakta mana var mı? Sen işine bak... ” (“Lakırdı Beynimizde”, KV., s. 18)*

Yukarıda geçen diyalogdan da açıkça anlaşılıyor ki imam, mesleğinin var ettiği imkânlardan kendi çıkarları için faydalanıp birtakım uygunsuz ve gizli işler çevirmiştir. Konuşması sırasında tüm bunları ört pas etme çabasını dışa vuran “*Sen işine bak*” ibaresi ile öfkeli yaklaşımları, ondaki suçlu tavrı ve mesleki yozlaşmışlığı barizleştirmesi bakımından önemli ayrıntılardır.

“Yokluk, Yoksulluk ve Açlık” başlığı altında incelediğimiz “Namusla Açlık Meselesi”nde, yoksulluk ve açlıkla mücadele eden bireylerin yüksek geçim standartlarına ulaşabilme uğruna namus, ahlâk ve toplum değerlerini ötelediklerini belirtmiştik. Nitekim yoksullukla yüzleşen ailenin gelini Düriye evi terk eder ve bulgurcuya metres olur. Daha sonra evin kızı Rasiha ile görüşerek onun da aynı yollardan para kazanmasını sağlar. Aile o günden sonra maddi sıkıntılarından kurtulur ancak tüm bu olanlar ailenin babası Sem’i Efendinin felç geçirmesine sebep olur. Sem’i Beyin hanımı ise eşine tüm bu olanları sindirmesini söyler ve ahlâki yozlaşmaya uğrayan toplumun eleştirisini yapar;

*“Efendi ahir zaman oldu... Ahir zaman... Şimdi günah işlemeden kimsenin karnı doymuyor... Gazetecisi, bakkalı, çakalı, tüccarı, bulgurcusu hep öyle yapmadılar mı? Neler vaat ettiler bak sonra bizi ne hâle getirdiler... Onlar alyon oldular biz dilenci. Herkes nesi para ederse onu satıyor. Damadımız oğlumuz kalmadı. Sen kazanamazsın ben çalışamam... Kızlarımız para getirmezlerse açlıktan ölürüz... (...) Bu namusla açlık meselesi... Çokları bizim gibi oldular... Keyfine bak...” (“Namusla Açlık Meselesi”, NAM., s. 12)*

Yozlaşma, “Yeni Diyojen” adlı öyküde bireyden topluma, toplumdan da evrene açılan bir karakterde sunulur. Şeytana inandığını söyleyen Ulvi Süreyya, insanoğlunun mizacı gereği şeytana daha yakın olduğunu iddia eder. Söz konusu bu itiraf tabiattaki mücadelenin bir çözümlemesi gibidir. Hüseyin Rahmi’nin

öykülerinde ekseriyetle işlenen çatışmaların (zengin-fakir, güçlü-güçsüz, zeki-ahmak vb.) temelinde yatan problem insanoğlunun mizacından kaynaklanır. O nedendir ki insanoğlu, bu mizacı gereği tabiattaki mücadelesini bir çatışma programı içerisinde sürdürür. Sohbetin akışında o ana dek bireyden topluma/cemiyete yönelen eleştirel söylemlerini dünya siyasetine doğru çeviren Ulvi Süreyya, sözü geçen çatışmayı evrensel bir boyutta değerlendirir ve fabrikaların durmadan “*top, tüfek, fişek*” ürettiğini, insanoğlunu “*kıtlık, kan, ölüm*”ün beklediğini söyler;

*“Fabrikalar harıl harıl top, tüfek, fişek döküyorlar. Her memleketin gizli dairelerinde harp ve müdafaa planları çiziliyor. Komşunun komşuya, dostun dosta emniyeti yok. Sahte bir nezakete yüz yüze gülerken icabında nasıl gırtlaklaşarak birbirimizin leşini yere serebileceğimiz, içimizden geçirip duruyoruz. Son terbiye ve felsefenin bu makamda karar kıldığını gördükten sonra böyle bir cemiyetin ahlâkından ne hayır beklenir. (...) Bana iman etme... Fakat yaşarsan sözlerimin çıktığını bir gün göreceksin... Devletlerin egoistliği birbirine karşı yılanbaşı gibi kalkınca bu maraz ancak damarlardan kan akıtmakla yatışabilir.”* (“Yeni Diyojen”, Sevengil 1944: s. 145-146)

Edebi gayesi doğrultusunda topluma ve sorunlarına yabancı kal(a)mayan Hüseyin Rahmi, “Yeni Diyojen”de de bu tavrını sürdürerek hem toplumun/cemiyetin, hem de tüm insanlığın yaşam dinamiğindeki birtakım aksaklıkları gün yüzüne çıkarır. Ancak Refik Ahmet Sevengil aynı yazısında bu “gaye”nin bazı değişimlerine de dikkati çeker;

*“Hüseyin Rahmi’nin bütün eserlerinde hâkim olan realizm, onu ihtiyarlığında şiddetli bir pesimizme götürmüştür. Zaten öteden beri hayata ve etrafına şüpheli ve tetkikçi gözlerle bakmağa, insanların çehrelerini değil, dimağlarını ve olup bitenlerin iç yüzünü görmeğe alışmıştı; yaşlandıkça kendisini oyalayamaz oldu. Aldanmaktan korktuğu için kolay kolay inanamaz. Hiçliğe yaklaştıkça etrafını daha fazla karanlık gördü; yetmiş yaşında Niçe’nin eserlerini tercüme etmeğe kalktı. Cemiyete ve muhite hücum ona bir nevi iç serinliği gibi geliyor olmalı ki Deli Filozof romanını yazarken epey rahatlık duymuştur. Bedbinliği gittikçe artmakla beraber mizah ile yoğrulmuş ruhu, karilerin karşısına çırıl çıplak hüznü ve mustarip*

*çıkmaktan hoşlanmaz; zaman zaman başkaları ile ve her şeyle olduğu gibi kendi kendisi ile de alay eder.” (Sevengil 1944: s. 134)*

Tüm bu ifadeler, Hüseyin Rahmi'nin edebi çizgisindeki farklılaşmayı görmemizi sağlıyor. Özellikle ilerleyen yaşlarda vücut verdiği eserleri, sorgulayıcılıkları bakımından daha özgür ve daha cüretkâr bir karaktere ve üslûba sahip olmalarıyla dikkat çekerler. Son zamanlarında felsefe ile ilgilenen, bu eğilimin psikolojik yansımalarını daha farklı bir biçimde duyumsayan ve eserlerine yansıtan yazarın, eleştirel yönelimleri esnasında mizahi bir yaklaşımla olduğu kadar örtük bir karamsarlıkla okuyucu karşısına çıktığını ifade etmek mümkündür.

İncelemiş olduğumuz öykülerden yola çıkarak yozlaşma problemleri ile sonuçlarını -işlendikleri öyküleri de belirterek- açıklamak mümkündür.

İdari kurumların yozlaşması sonucunda insanlık değerlerini ve toplum birliğini var edecek/sürdürececek bireylerin “nemelazımcı” zihniyete bürünmüşlerdir. (“Şehirde Bir Şekavet”)

İnsanın insana yabancılaşmasından kaynaklanan yozlaşma sonucunda bireyler arasındaki karşılıklı sevgi, saygı, hoşgörü, samimiyet anlayışlarının ve/veya toplum olabilme bilincini sağlayacak olan birlik olgusunu yitirmişlerdir. (“Şehirde Bir Şekavet”, “Tosun”, “Misafir, Gugular”, “Lekeli Humma Şüphesi”, “Ada Vapurunda”, “Kedi Yüzünden”, “Zarafet ile Tekir”, “Kadınlar Vaizi”)

İnsanın, insani değerlerine yabancılaşmasından kaynaklanan yozlaşma sonucunda ahlâk, gelenek ve medeniyet anlayışlarından uzaklaşmıştır. (“Meyhanede Hanımlar”, “Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütahassıs”, “Eşkîya Oyunu”, “Arsızlık Eden Cezasını Bulur”, “Tünelden İlk Çıkış”, “Pis Bir Vaka”, “Kiralık Vücut”, “Namusla Açlık Meselesi”, “Yeni Diyojen”)

Mesleki ahlâkın ötelenmesinden kaynaklanan yozlaşma sonucunda bireylerin sadece kendi çıkarlarını düşündükleri ve saygı, güven, itibar gibi mefhumlardan yalıtılmış bir toplum var etmişlerdir. (“Pis Bir Vaka”, “Kiralık Vücut”, “Kadınlar Vaizi”, “İnsan Çekiştiren Eski Vaizler”, “Lakırdı Aramızda”)

Milli his ve kültür yozlaşması sonucunda özünü/kendilik bilincini unutan bireyler kimlik bunalımı yaşayan bir toplum meydana getirmişlerdir. (“Meyhanede Hanımlar”)

Görülüyor ki yozlaşma, insanın önce kendisine, sonra değerlerinde, sonra da bütün insanlığa yabancılaşmasından kaynaklanan bir problemdir. Diğer bir deyişle bireyden topluma doğru ivme kazanan maddi ve manevi bir çözüştür. Hüseyin Rahmi Gürpınar bu duruma sebebiyet veren bireyleri gerek mizahi gerekse eleştirel yaklaşımlarla okuyucunun karşısına çıkarır ve bu tipleri kimi zaman alenen, kimi zaman da üstü kapalı olarak hicveder.

### 1.6. Acıma

Bu bölümde sözünü edeceğimiz “Büyük Ana”, “Kanlı Eldiven”, “Ölü Diri Getirir”, “İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra”, “Zavallı Cambaz”, “Baba Kornil’in Mühim Sırrı”, “Zavallı Halime”, “Büyük Bir Nedamet”, “İhtiyar Muharrir”, “Nasıl Öldürdüler?” ve “Kırço” adlı öykülerde acıma teması doğrudan doğruya işlenmektedir.

Yukarıda saydığımız *ilk dört öykü*, Birinci Dünya Savaşı sırasında/sonrasında yaşanan maddi ve manevi yıkımlara uğra(tıl)mış insanlara ve yakınlarına duyulan acıma hissini dikkatlere sunmaktadır.

“Büyük Ana”, ayrılığın ve ölümün ortak yazgısında buluşan yetmişlik nine ile torunu Ali Lütfullah’ın acıklı öyküsüdür. Bir zamanlar sevinçlerin yaşandığı ve paylaşıldığı *“on beş kişilik bir aileden nihayet bu hanede yetmişlik bir ana ile beşikte bir torun kalmıştı(r).”* Hayatın ecel karşısındaki mağlubiyetini her yıkımda bir kez daha yaşayan büyük ana ölümün karşı konulamaz kudretine biricik torunu Ali Lütfullah’ı kurban etmemek için Allah’a *“Acısını gösterme... Artık o beni gömsün...”* (İHS., s. 74) diyerek yalvarır. Hüznün ve şefkatin yaşandığı ıssız evde büyüyen Ali Lütfullah okula başlar ve on üç yaşında da askere çağrılır. Nitekim bir akşam talimden dönmeyen Ali Lütfullah’ın Irak cephesine sevk edildiği öğrenilir. Bu haberin ardından âdeta psikolojik travma yaşayan büyük ana yalnızlığı kabul etmez bir tavırla *“torununun hayalini yanı başından ayırmaz”*. Bir akşam büyük ananın

evinden acı feryatlar yükselir. Feryatlar üzerine eve giren komşular, torununun eşyaları ortasında ağlayan ihtiyar kadını ‘irak’ diyarlara doğru haykırırken bulurlar;

*“Vurdular. Ali Lütfullah’ı vurdular. (...) Daha ne sülün yapılı yaralı gençler can veriyorlar... Bakınız: Sırma başlıklı yeşil develer al tabutlar içinde şehit taşıyorlar... İşte a... Ah yavrumun beyaz alınına bir kurşun daha gömüldü... Keman kaşlarını, üzüm gözlerini al kanlar bürüdü. Duymuyor musunuz? Duymuyor musunuz efendim... Su diyor... Allah rızası için bir yudumcuk su diyor... (...) Çöl güneşi... Ana hasreti dudaklarını kurutmuş... Yüreklerini yakıyor... (...) Ali Lütfullah sana su vermeye... Kanlarını silmeye geliyorum... Yumma gözlerini... Bak bana büyük anana... Bilemedin mi? Ah yavrumun yavrusu...”* (“Büyük Ana”, İHS., s. 80-81)

Yere düşen ihtiyarın ruhu “sırma başlıklı yeşil develerin al tabutlara şehit taşıdıkları kızgın harp çöllere uç(ar).” Öykünün sonunda büyük ananın öldüğü günün aynı saatlerinde Ali Lütfullah’ın şehit olduğunu öğreniriz. Görüldüğü üzere büyük ananın fizyolojik bir yalnızlıktan psikolojik bir yalnızlığa geçişi, torununun ölümünü hissetmesi ve iki ayrı vücudun aynı elim yazgıda birleşmeleri öyküdeki acıma duygusunu uç noktalara taşıyan temel unsurlardır.

“Kanlı Eldiven”de Birinci Dünya Savaşı yıllarında askere giden nişanlısının birkaç ay sonra şehit olduğu haberini aldığı anda yıkılan ve aklını yitiren Rasime Hanımın dramı anlatılır. Bütün memleketin savaş söylemleri ile “hamaset titremeleri” geçirdiği bir zamanda Rasime Hanımın nişanlısı, evin tek oğlu Hüsnü Bey de askere gitmiştir. Veda anının sevgi dolu ve hüznü dakikalarını anımsayan ev halkı endişelerinden kurtulabilmek, rahat bir nefes alabilmek için bir taraftan gazeteleri takip ederler, diğer taraftan Hüsnülerinden mektup beklerler. Beklenen haber Hüsnü Beyin yolladığı kartpostal ile gelir. Her şeyin yolunda olduğunun yanı sıra nişanlısının örmüş olduğu yün eldivenleri “*koynunda, ta kalbinin üzerinde*” taşıdığını da belirten bu satırlar ev halkına büyük bir mutluluk yaşatır. Bu mektubun haricinde bir haber alamamaktan telaşlanan ev halkının kapısı bir gün “*posta*” sesiyle çalar. Kemal adındaki bir askerden gelen mektupta Hüsnü Beyin şehitlik haberi, pakette ise kanlı eldivenler vardır. Bu haber kadınları yasa boğar. Rasime Hanım üç gün sonra “*nişanlısından kalan ceket, pantolon ve kanlı eldivenleri giyerek*” sokağa fırlar, nereye gittiğini soranlara “*Hüsnü’nün yanına*” cevabını verir. Bu durumun birkaç kez tekrarlanması ve tedavilerin fayda etmemesi üzerine Rasime



Hanım “*Hüsnülerini gaip etmiş birçok zavallılar*”ın olduğu bir yere götürülür. (KP., s. 70) Öyküde iki aşğın birbirleriyle olan münasebetlerinde sevgi, Rasime Hanımın nişanlısının ölüm haberiyle sarsılmasında acıma hissini duyarız.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında kaybettiği eşinin kabrini küçük kızı Nuriye ile ziyarete gelen Hıfzı Beyin, yine aynı yıllarda kaybettiği eşinin kabrini küçük oğlu Ali Muzaffer ile ziyarete gelen Ulviye Hanımla karşılaşmalarını anlatan “*Ölü Diri Getirir*” adlı öyküde, acıma duygusuyla filizlenen sevginin varlığına tanıklık ederiz. Her kandil ve bayramda olduğu gibi Hıfzı Bey, bayramın ilk günü küçük kızı Nuriye ile karısının kabrini ziyarete gelir. Küçük Nuriye “*gayet fena çapaçul biçilmiş elbisenin yakası bir tarafa sarkmış, kolları bir yana çarpılmış, kulakları arkasından esvabının rengi kurdele ile boğulmuş, kumral saçları iyi düzeltilmemiş, diz çoraplarından biri bağından kurtulmuş*” (NAM., s. 50) bir vaziyettedir. Bu durum, anne ilgisinden uzak kalmış bir çocuğun tasvirini gözler önüne serer. Merhumenin kabri başında dua eden, sonrasında derin derin düşünen Hıfzı Beyi, Nuriye’nin “*saf ve masum*” soruları kendine getirir. Bir süre sonra etrafına bakınan küçük kız kendi yaşlarında bir oğlan çocuğu görür. O esnada tanışıp arkadaşlık kuran iki çocuk birbirlerine orada olmalarına vesile olan “*acıklı sergüzeştlerini*” anlatırlar. Ali Muzaffer harpten yaralı dönen babasının ölümünü anlatırken gözlerinden yaşlar akıtır. Nuriye “*kendi gözlerini sildikten sonra Ali Muzaffer’in yaşlarını da kurut(ur)*” (NAM., s. 55) ve o da harbe giden babasından haber alamadığı için ölen annesini anlatır. Trajik bir yazgıda buluşan iki çocuğun konuşmalarını işiten Ulviye Hanım yetimlerin yanına koşar, ikisini de bağrına basar. Ulviye Hanımın göstermiş olduğu şefkat karşısında gözyaşlarına hâkim olamayan Hıfzı Bey şu sözlerle duygularını ve arzularını dışa vurur;

*“Hanımefendi şimdi şurada kızım Nuriye bayramlık mendiliyle Ali Muzaffer’in ağlayan gözlerini sildi. Masumun bu hareketine mükâfaten Cenabı Hak dertli bir pederin elem yaşlarını kurutmak için gökten sizin gibi bir meleküssiyane indirdi...”*  
 (“*Ölü Diri Getirir*”, NAM., s. 58)

Kadın bu samimi isteğin karşısında başını öne eğerek kabul ifadesi takınır. Kahramanların birbirlerine duydukları acıma duygusunu sevgiye dönüştüren unsur onları kendi hüznleriyle yüzleştiren yazgıdır. Yazar, aile mefhumundan yoksun

yaşayan bireylerin dramlarını ve hassasiyetlerini acıma hissiyle gözler önüne sermiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yaşadıklarından hareketle vücut bulmuş “İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra”da, Birinci Dünya Savaşının yol açtığı maddi ve manevi yitimler konu edilmekte, Türk halkının ve İstanbul’un acı manzara karısındaki dramı anlatılmaktadır;

*“O müellim anların tahatturu hâlâ vücudumu derin derin ürpertir. Türk kendi memleketinde zavallı bir diyar gibi hakir, her tarafta müsteskal, her davada haksız, medeni, insani bütün haklarından sakıt. (...) Müttefiklerin donanmalarına bir talim yeri olan Marmara her tarafa meş’um gümbürtüler saçan top tarakalarıyla inim inim inliyor. Mütareke tarikiyle boğazdan geçen harp namusuna bigâne Yunan zırhlıları, torpidoları müdafaasız sahilleri cayır cayır yakıyorlar. Suları altın iltimalı, mavi kubbeli bu küçük deniz, bu cennet havuzu, bu şiir gölü şimdi bir matemzara dönmüş. Dalgaların şıkırtılarında birer nevha hüznü var. (...) Türk’ün yurdu, bağı sessiz, çaresiz yanıyor, Heybeli tepelerinde bu manzaraya karşı yüreğimin sızılarını ellerimle bastırarak ağlardım... Ağlardım...”* (“İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra”, KP., s. 93-94)

Savaşın tahripkâr yüzü ve esaretin dramatik tablosu karşısında hüznü bir yakarışa dönüştürülen bu ifadeler, kendi toprağında ötekileştirilen toplumun trajik yazgısını da simgeler niteliktedir. Söz konusu edilen bu işgal tablosu, vapurların İstanbul’a “*mevaşi ıskarçası izdihamında taşıdıkları Rus muhacirlerini kaldırımlara döküp döküp*” gitmeleri ile daha acıklı boyutlara ulaşır. Öyle ki sürüler hâlinde getirilen Ruslar, müttefiklerin polisleri ve zabıtları tarafından zor kullanılarak evlere yerleştirilmekte, İstanbul halkı türlü sıkıntılarla yüzleştirilmektedir. Öykünün devamında “*adanın hükümdarı*” ibaresiyle tanıtılan Mülazım Kare, vermiş olduğu emirle bahriye zabıtının evine baskın düzenlenmesini ister. Bahriye zabıtının evde bulunan hamile hanımı ve annesi emre riayet etmeyince eve zorla girilir. Pencere arkasından olanları izleyen yazar, bu manzara karşısında tepkisini gizleyemez;

*“Mösyö Kare şu kafesin arkasından tarihin gözü(nün) sana baktığını bilmiyorsun.”*  
 (“İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra”, KP., s. 100)

Savaşın zorba ve yıkıcı gücünü acımasızca kullanan insanoğluna edilmiş isyan niteliğindeki bu sözler aynı zamanda zorbalığa ve yıkıma maruz kalan insanoğlunun da vicdani sesini temsil eder. Yukarıda geçen “*tarihin gözü*”, vicdanın tepkisini belleğine kaydetmektedir. Bu noktada acıma duygusunu evrensel bir tepkiye dönüştürerek savaşın zorba ve yıkıcı gücü karşısında tarihsel belleği sorgulayan yazar, insanoğlunun tabiatında barınan yok etme isteğini de eleştirir.

Şimdi sırasıyla inceleyeceğimiz *beş öykü* ise, küçük insanın çaresiz, yoksul, yalnız olmasıyla birlikte zor şartlar altında hayat mücadelesi vermesine duyulan hassasiyeti gözler önüne serer.

“Zavallı Cambaz”da ailesini geçindirebilmek için hayatını tehlikeye atan Jopal’ın dramı anlatılır. Cambaz kelimesinin anlamına ve bu mesleğin anlamlarından ötürü insanda dehşet hissi uyandırmasına değinerek öyküye başlayan yazar, panayırılarda hünerlerini gösteren Fransız cambazı Jopal’ın dramatik hayatını dikkatlere sunar. Jopal’ın hayatı pahasına mesleğini icra etmesine gönlü razı olmayan, hâline acıyan, insaf ve vicdan sahibi bir adam onun bu tehlikeli işi bırakması için her ne kadar nasihatlerde bulunmuş, hatta para yardımı yapmış olsa da “ailemi geçindirmek zorundayım” diyen Jopal’i vazgeçiremez. Gösterinin yapılacağı bir akşam panayır alanında ailesini ağırlayan ve onlarla yemek yemekte olan cambaz, patronun uyarısıyla oyun alanına gönderilir. Ailesinin yanında kendisine uygulanan bu tarz bir muameleye içerleyen ve patronun bu davranışının “*merhametsizce*” olduğunu dile getiren Jopal’e merhametli adam gösteriye çıkmaması ve patrona takdim etmesi için bir miktar para verir. Kendisine uzatılan parayı oğluna vererek etrafı tabancalar ve keskin usturalarla çevrili bir çemberin içinden geçmek için gösteri alanına yönelir;

*“Jopal bir hiss-i garibe tutul(arak) (...) zevcesiyle çocuklarına birer kere sarıldıktan sonra meydan-ı tehlikeye atılacağı sırada küçük oğlu gözlerinden yaş dökülmekte olduğu halde pederinden biraz evvel almış bulunduğu altını yine babasına doğru uzatıp dedi ki:*

*-Babacığım! Şu altını ver de o tabancalı kamalı çemberden geçme.”* (“Zavallı Cambaz”, TH., 1889, nr. 3323, s. 7)

Yazar bu sahneyi anlatırken gerek Jopal'in hislerini, gerekse çocuğun babasını koruma içgüdüsünü dikkatlere sunarak insandaki/okuyucudaki acıma duygusunu harekete geçirir. Oğlunun ricasını cevapsız bırakarak çemberin içinden geçen Jopal vücuduna aldığı yaralar sonucunda ölür. Ekmeğini kazanmak ve ailesini geçindirmek için hayatını hiçe sayan, bu uğurda kimsenin merhametine sığınmayarak onurundan ödün vermeyen cambaza, yazarın -öyküye verdiği isimden de anlaşıldığı üzere- “*zavallı*” nitelendirmesinde bulunması da ona duyulan acıma hissinin bir başka ifadesidir.

Geleneğin teknoloji karşısındaki hazin mağlubiyeti “Baba Kornil’in Mühim Sırrı”nda söz konusu edilir.

*“Baba Kornil, eski bir değirmencidir. Altmış seneden beridir bu san’at içinde yaşadığı için değirmenciliğe o kadar alışmıştır ki bu san’atı terk etmeyi Baba Kornil adeta namus şikestane bir hareket addeder. Sanatı namus demektir.”* (“Baba Kornil’in Mühim Sırrı”, TH., 1889, nr. 3331, s. 6)

Gelişen ve değişen teknolojinin ürünü buhar makinelerinin su ve rüzgâr kuvvetiyle işleyen değirmenlerin yerini almaya başlaması, emektar değirmenci Baba Kornil’i de zor durumda bırakır, derin bir üzüntüye sevk eder. Baba Kornil’deki üzüntü ve endişe hâli, buhar makineleri ile işleyen değirmenlerin sağlığa zararlı olduğu fikrini kimseye inandıramamış olmasından kaynaklanır. Çabalarının bir sonuca varamayacağını anlayan ve köy halkının aldırmaçlığına öfkelenen ihtiyar hiç kimse ile konuşmaz, âdeta inzivaya çekilir. İnzivaya çekilişin öfkesini kız torununa da yansıtan ihtiyar onu değirmeninden kovar; ancak görmek istediği zamanlarda çalıştığı tarlaya gizli ziyaretlerde bulunmaktan da geri kalmaz. Köy halkı ise kimsenin öğütülmesi için buğday götürmediği hâlde Baba Kornil’in değirmeninin hâlâ eskisi gibi işlemekte olduğuna şaşırır. Çünkü ihtiyar değirmencinin her akşam eşeklerinin sırtına yüklediği un çuvallarını nereye götürdüğü bir sır hâlini almıştır. Köy halkınca “*tamahkâr*” olarak itham edilen Baba Kornil’in “mühim sırrı” kız torunu sayesinde açığa kavuşur. Tarlada çalışırken tanışıp sevdalandığı bir delikanlıyla evlenebilmek için dedesinin yardımına muhtaç olan kız, bir ziyaret sırasında değirmene girmeyi başarır. Değirmenin “*her taraf(ı) toz ve örümcek ile kaplanmış olduğunu ve değirmen her ne kadar dönüyor ise de taşın altında una,*

*buğdaya dair bir şey bulunmayıp bunun öyle boşuna döndüğünü kemal-i istigrâp ile görürler. Değirmenin yanındaki dolu çuvalların (...) deruni un ile değil bembeyaz toprak ve bazılarının dahi alçı kuruntuları ile”* (TH., 1889, nr. 3331, s. 7) doludur. Görüldüğü üzere teknolojinin sağladığı kolaylığın cazibesine kapılan köy halkı, yıllardır sanatından ve emeğinden faydalandıkları Baba Kornil’i bu hazin manzaraya mahkûm etmiştir. Bu durumu kabullen(e)meyen Baba Kornil’in gerek gelenek bilincini yaşatmaya, gerekse mesleğinin/sanatının itibarını korumaya yönelik gizli tepkisi okuyucudaki acıma duygusunu harekete geçirir.

Hasta annesine bakabilmek için çalışmak zorunda kalan küçük bir kızın dramı “Zavallı Halime”de öykü edilir. Halime babasını henüz kundaktayken kaybetmiş, annesinden başka kimsesi olmayan sekiz-dokuz yaşlarında fakir bir kızdır. Annesi ise *“el evlerinde çalışa çalışa”* yıpranmış, sık sık hasta olmaktadır. Hastalığının beş-altı ay uzaması, kendilerine merhamet edip yardımlarını esirgemeyen hayırseverleri de bıktırmış, artık yardım gelmez olmuştur. Halime annesinin ateşlenip de nöbet geçirdiği gece *“yoğurt”* diye sayıkladığını işitir ve ertesi gün bakkalın merhametine sığınarak veresiye yoğurt ister. Ancak bakkal, merhamet bekleyen bu sığınışla insafsızca alay eder ve küçük kızı başından savar. Bu hazin sahneye tanıklık eden kahvehanedeki bir efendi (!) kızı yanına çağırarak kendisine vereceği işi yapması hâlinde ona para vereceğini söyler. Kıza, güçlkle taşıyabileceği bir kova ile iki büyük küp doldurtur, sonra da emeğinin karşılığı olarak *“kırk paracık ver(ir).”* Halime, yorucu günün ardından hastalanır. İyileşince tekrar para kazanıp annesine bakabilmek için kahvehanedeki efendiye giderek yine su taşımaya geldiğini söyler. Efendi alaycı bir tavırla kızı başından savar. Halime üzgün bir vaziyette geri döner. Yolda bir köpeğin *“yarım tekerlik kaşarı”* toprağa gömdüğünü görür. Bir süre bekledikten sonra peyniri topraktan çıkarıp annesine götürebilmek için hamle yapar. Peyniri kızın elinde gören bakkal öfkelenir ve onu hırsızlıkla itham eder. Halkı da galeyana getirir. Polis ve halk durumdan ötürü kızın annesini sorumlu tutarak öfkeyle hasta kadının evine doğru yol alırlar. Eve gelindiğinde ise öfkeli halkın damarlarındaki kan donmuştur, çünkü hasta kadın ölmüştür. Hiçbir şeyin farkında olmayan ve annesini uyandırmaya çalışan kızın o anki çabası ve itirafları orada bulunanlara derin bir acıma ve pişmanlık duygusu yaşatır;

*“Uyan anne, uyan! Halimen geldi. Ben geldim. Lakin istediğın iki lokmacık eti tedarik edemedim geldiğım için beni affet. Akşama kadar şı taşıdığım günü kırk para veren efendinin iltifatına müracaat ettim. Bugün benden iş istemedi. Yolda gelirken bir köpeğın peynir gömdüğünü gördüm. Belki bize bir iki gün gıda olur tamamıyla çukuru açıp köpeğın hakkına el uzattım. Bu cüretimden dolayı beni affet! Sonra bakkal beni dövdü. Herkes bana hırsız dediler. İşte ben cezamı gördüm. (Yüzünü kalabalığa dönüp) Efendiler! Annem niçin uyanmıyor? Ben evleri huzurunda itiraf-ı kabahat eylediğım zaman hemen kollarını açıp beni aguş-ı maderânesine davet eder idi!”* (“Zavallı Halime”, TH., 1889, nr. 3339, s. 6)

Bu samimi itirafın karşısında gözyaşlarını tutamayan halk, bakkal hakkında kanuni işlem başlatır. “*Kibardan bir zat*”ın evlatlık edindiğı Halime, sonraki yıllarını dertsiz bir şekilde geçirir. Yazar öyküde yoksul, aciz ve küçük bir kıza merhamet etmeyen ve de onun çaresizliğini kendi çıkarları doğrultusunda kullanan insanlara karşı eleştirel bir tavır takınır. Hatta bu tavır hasta annenin ölü bulunduğu sahneye kadar tüm insanlığı sorgulayan bir boyutta sürdürür. O sahnede yaşanan dramın ardından halkın duyduğu pişmanlık bir yandan öfkeye diğır yandan merhamete dönüşür. Öfke; insani değerlerini ve vicdanını yitirmiş, kendisine sığınan küçük bir çocukla alay eden hatta onu döven “*hain bakkal*”a, merhamet; hasta annesini iyileştirebilmek için toplumun aymazlığına ve acımasızlığına direnen küçük Halime’ye duyulur. Toplum nihayetinde kötüyü, suçluyu cezalandırmış; iyiyi, masumu sahiplenmiştir.

İhtiyar bir kadının kendisine yapılan insafsızca şaka karşısında gösterdiği sabır ve metanet, bu şakayı yapan iki külhanbeyinin ihtiyar kadının tavrı sonrasında duydukları “*Büyük Bir Nedamet*”, söz konusu öyküde dikkatlere sunulur. İhtiyar kadın temmuzun çok sıcak bir gününde eşek koşulu arabasına yüklediğı su fiçisiyle yokuş yukarı çıkmaktadır. Yokuşun yorucu, sıcakın bunaltıcı olması nedeniyle zorlanan ihtiyarı ve eşeğini geriden gelmekte olan on dört- on beş yaşlarında iki külhanbeyi fark eder. Hâllerine acıyıp yardım etmek yerine kendilerine eğlence olacak bir muziplik düşünürler. İçlerinde birisi yavaşça arabaya yaklaşır ve fiçinin musluğunu açar. İhtiyar, kulakları az işittiğı için musluğun açıldığını fark etmez. Su gittikçe boşalıp eşek daha hızlı yürümeye başlayınca durumu garipseyip arkasına dönen ihtiyar kadın fiçinin boşaldığını ve iki külhanbeyinin kahkahalarla

güldüklerini görür. Eşeğini durdurup tekrar su doldurmak için aşağı yönelen ihtiyar, ağlamaklı gözlerle iki külhanbeyinin yanından geçip gider. İhtiyar kadının bu tavrı karşısında mahcup olan ikili birbirlerini suçlayıp kavgaya girişirler ve kısa süre sonra yüzleri, gözleri kan içinde kalır. İhtiyar kadın suyunu doldurup tekrardan yukarı çıktığında yerde yatan iki serserinin yanlarına gider ve fiçidan aldığı suyla kanlı yüzlerini yıkar. Yaptıkları kötülüğe rağmen ihtiyar kadından böyle bir karşılık görmeleri iki külhani için “büyük bir nedamet” sebebi olmuştur.

“İhtiyar Muharrir”, vefasızlık ve yoksullukla yüzleşen *“parmakları nasırlanmış kırk beş yıllık kalem mücahidi”* Umran Âli'nin yazın alanından ve hayattan silinişini anlatır. Yaşlılığı sebebiyle yazdıklarında verimli olamayan Umran Âli'nin makaleleri okuyucular tarafından tereddütle karşılanmaktadır. Onu sokakta gören gençler yazdıklarına sahte övgüler yağdırarak alay ederler, emektarı olduğu gazeteye gönderdiği makalelerse yayınlanmaz, çeşitli bahanelerle geçiştirilir. Gazetenin idari ve yazar kadrosu değiştiğinden onu kimse tanımaz. Umran Âli'nin bu durumuna üzülen yaşlı bir mürettip onu gazete çalışanlarına takdim ettiğinde genç müdür, oldukça hoşnutsuz bir tavır takınır ve Umran Âli'yi yazdıklarından ötürü eleştirir. Saygı ve vefadan yoksun davranışların yanı sıra yoksullukla da yüzleşen ihtiyar muharrir, bir miktar para alabilmek için kapısını çaldığı idare memurunun nezaketsiz davranışlarına maruz kalır ve evine eli boş gönderilir. O günden sonra genç müdürün eleştirilerini dikkate alarak, kısacası *“fikren, kalemen gençleşmeye uğraş(arak)”* (NAM., s.36-37) yazmaya çalışır, ancak başarılı olamaz. Bir yaz günü eşiyle birlikte oturduğu armut ağacının altında yaşadığı olay, ona unutulmanın trajijini daha derinden hissettirir;

*“(...) karı koca otururlarken tepelerinden aşağı çürük bir armut düştü. Refikası meyveyi ayağı ile iterek:*

*-Bey bu ihtiyar armut ağacı genç fidanın babasıdır. Bakınız taze ağacın yaprakları taravetten nasıl yemyeşil parlıyor. Yaşlınkiler paslanmış demir gibi renksiz, neş'esiz duruyor. Meyveleri de öyle... Oğul ağacın armutları ne güzel, pembe yanaklı... Dolgun, tatlı, lâtif, kokulu... Baba ağacın meyveleri olmadan kurtlanıyor, çürüyüp dökülüyor...”* (“İhtiyar Muharrir, NAM., s. 37-38)

Anlatıcı, paylaşmış olduğu bu anekdotla, hem ihtiyar muharrire duyduğu hassasiyeti metaforik bir söyleme dönüştürür hem de “*Her ağacın yaşına göre meyve verdiğini*” (NAM., s. 38) ihtiyar muharrire anımsatır. Vakadan birkaç ay sonra hastalanan Umran Âli, tipik bir terk edilmişliğe mahkûm edilir. Zira yıllardır yazılarından/emeğinden para kazanan yayıncı ve kitapçılar, muayene parası isteyen hanımına “*nezaketsizce*” kapılarını kapatırlar. İhtiyar muharririn ölümü üzerine ise sadece birkaç gazete hizmetlerini anlatmak için “*yarımşar sütun ayırmak*” nezaketini gösterir. Umran Âli’nin bu trajik yazgısını gözler önüne seren yazar, aynı zamanda insanlığın tarihsel belleğini sorgular. Bu sorgulama esnasında mevcut hassasiyetini Umran Âli’den hareketle tarihe mal olmuş değerler’e yöneltirken, insani ve vicdani tepkisini ahdevefa anlayışından yalıtılmış olan kimselere çevirir;

*“Parmakları nasırlanmış kırk beş yıllık bu kalem mücahidinin son durağına bir küçük nişane dikilmedi. Kabri düzlendi belirsiz oldu. Nefi’yi boğan, Şinasi’nin mezarını kaybeden insanlar onu mu düşüneceklerdi.”* (“İhtiyar Muharrir”, NAM., s. 41)

Gürpınar, hayvanlara duyduğu sevgi ve acıma hislerini okuyucusuyla paylaştığı “Nasıl Öldürdüler?” ve “Kırço” adlı öykülerinde insanlığın acımasız, bencil ve çıkarıcı oluşuna yönelttiği eleştirel yaklaşımı da dikkatlere sunmayı amaçlar.

“Nasıl Öldürdüler?” adlı öykü, insanlığın vefadan, merhametten yoksun ve çıkarıcı oluşuna karşı yazılmış bir hicviyedir. Sahipleri tarafından emekleri sömürülen ve yaşlandıklarında kaderlerine terk edilen eşekler, yazardaki hassasiyet duygusunu insani bir tepkiye dönüştüren simge-değerler’dir. Zira böylesi bir terk edilmişliğe mahkûm edilen eşek, yazarın yazı odasının karşısındaki boş arazide dolaşmaktadır. Vücudundaki yaralar, düşünceli duruşu, bitkin ve yorgun hâli “*onun hatırasında ne ıstıraplar, ne acılar*” barındırdığını sezdirir. Bu bakımdan yazar ona “*Dertli*” ismini verir. Bir gün boş arazideki gürültüye kulak veren yazar, Dertli’nin sırtına dört çocuğun birden binmiş olduğunu görür. Dertli; ihtiyar, yorgun ve yaralı vücudunun elverdiği müddetçe çocukları taşısa da bir süre sonra dayanamaz, yıkılır. Kalkmaya dermanı olmayan eşeği “*değneklerle, taşlarla, tekmelerle*” kaldırmaya çalışan bu dört Rum çocuğunun saldırgan ve merhametsiz eylemlerine daha fazla tahammül



edemeyen yazar dışarı fırlatarak Dertli'yi “zalimlerin” ellerinden kurtarır. Dertli, çektiği zulme dayanamayarak yere yıkılmış, ağlar vaziyettedir;

*“Pürüzlü siyah, eski bir gaytan çevrilmiş sanılan göz kenarlarından gelen yaşlar burnuna doğru iki yandan birer mecra peyda etmişti. Bu kadar hazin ağlama hiçbir insanda görmedim. Hemen mendilimi çıkardım. Gözlerini sildim. O hiç kıpırdamadı. Yalnız münharif bir nazarla bana dikti. Derin derin baktı. İnsan olduğum için bu dertli mahlúktan sıkılıyordum. Çünkü bakışında bir emniyetsizlik, bir korku, acı bir endişe vardı. Beni kendine işkence etmeye gelmiş sanıyordu. Çünkü o güne kadar insanlardan başka muamele görmemişti.”* (“Nasıl Öldürdüler?”, İHS., s. 47)

Yazar, birkaç gün sonra Dertli'yi bahçe kapısının ilerisinde ölü olarak bulur. O andan itibaren dünyanın acımasızlığından azat olmuş eşeği “Dertsiz”; bu drama içtenlik ve üzüntüyle tanıklık ettiği için kendisini “Dertli” olarak addeder. İki belediye görevlisinin Dertsiz'in ayağına ip bağlayarak sürüklemelerini gören ve eşek için “gebermiş” tabirini kullanmalarını işiten yazar, insanın bu tabiri kullanarak kendi yok oluşunu dahi hayvandan üstün görme eğilimine ve tabiatı tamamlayan bir parçanın yitirilişinin ardından takınılan vurdumduymaz tavra oldukça öfkelenir;

*“Cesedin ardından ne bağırın vardı... Ne ağlayan... Ne de onun tüyleri ağarınca kadar insanlara verdiği emeği takdiren arkasından iki adım yürüyen. (...) Bu cinayeti mevti tahkik için bir memur gelmedi. Çünkü bu hayvanların orduları, mahkemeleri, müdde-i umumileri yoktur. Herkes için onları öldürmek mubahtır. (...) Çünkü sopa altında bir eşeğin öldürülmesi ne acınacak, ne şaşılacak bir vak'a değildi. Herkes bunu tabii buluyordu. O ölmemiş gebermişti. Hakikatin lâyetegayer olmasına rağmen tabirdeki bu farka ipin ucunda sürüklenen Dertsiz hâlâ gülüyordu.”* (“Nasıl Öldürdüler?”, İHS., s. 51)

Dertsiz'in “gülüşü”, insanlığın zorbalığına, vefasızlığına ve mütecaviz kudretine çekilmiş masumca bir protestodur. Söz konusu protestoyu var eden ibretlik sahne ise, insanın acımasız ve yok edici yanını dışa vurmakta, yazarın o ana kadar duyduğu ve geliştirdiği hassasiyeti acıma temiyile bütünleyerek insani bir tepiye dönüştürmektedir.

“Kırço”da -metinle aynı adı taşıyan- bir araba beygirinin, emeği yadsıyan, sevgi ve merhametten yoksun sahibi Ali Ağa'nın elinde gördüğü zulüm ve çektiği

sıkıntılar, içten duyulan bir acıma hissinin sağladığı duygusallıkla öykü edilir. Öykünün başlarında yazar, hayvanların maruz kaldıkları sıkıntılar ve muameleler karşısında gösterdikleri tepkilerden bahseder. Âdeta dost edinir gibi tanıştığı Kırço da yazarın nezdinde hayata ve acımasızlığına “*filozofça*” tavır almış bir beygirdir. Sahibi Ali Ağa tarafından, “*Hayvan yorgun değildir. Bugün akşama kadar orada, burada pinekledik durduk. (...) Yediği yem gözüne dizine dursun.*” (GT., s. 93) sözleriyle emeği yadsınan sıska, bezgin ve yorgun Kırço, “*O sahibim olacak herifin sözlerine inanmayınız.*” (GT., s.94) diyen bakışlarla sıkıntısını anlatmaya çalışır. Arabayı güçlükle çekmeye çalışan Kırço, sahibinin kırbaç darbelerine maruz kalır. Oldukça yorulduğu ve zorlandığı bir anda duraklaması üzerine geminden sertçe çekilerek koşturulur, bitkin bir hâlde yere yığıldığında da tekme darbeleriyle kaldırılmaya çalışılır. O anda Kırço’nun ölmüş olabileceğini düşünen yazar, dört gün sonra ona tekrardan rastladığında büyük bir sevinç duyar. Buna benzer rastlaşmalarında yanına giderek yüzünü okşadığında Kırço’nun imalı bakışlarına maruz kaldığını hisseder;

“*İnsan değil misin? Beni tazipte bir menfaatin olsa sen de Ali Ağa’nın bir eşi olursun.*” (“Kırço”, GT., s. 98)

Kırço’yu her görüşünde ona karşı duyduğu acıma itiyadını, çayırdaki başıboş bırakıldığı bir gün daha derinden hisseder. Zira sıskalığının ve kırbaç izlerinin daha belirgin olduğu “*hayvanın o çıplak hâli büsbütün içler acısıdır.*” (GT., s. 98) Yazar o günden birkaç hafta sonra bir sahil gezmesi sırasında Kırço’nun ölüsünün dalgalar üzerinde yüzdüğünü görür. Kırço’nun ekseriyetle insan özelliği ve psikolojisi verilerek anlatılması, ona duyulan acıma hissine özgün bir hâl kazandırır. Ona bu özgünlüğü kazandıran söz konusu vasıflar, aynı zamanda yazarın aktarmak istediklerine de tercüman olur. Kırço’ya yüklenmiş olan insan psikolojisine özgü tavır ve tepkiler bir bakıma yazarın zihnindekilerle aynileşir.

İncelemiş olduğumuz öyküler, ekseriyetle yoksulluğun veya savaşın yıkıma uğratması sonucu mağdur olmuş insanları ihtiva eder. Söz konusu öykülerinde yazar, sevgisini doyasıya yaşayamamış, fakir, kimsesiz, güçsüz, çaresiz ve hayat şartlarıyla mücadele etmek zorunda kalan/bırakılan insanlara duyduğu hassasiyeti dışa vurur. Bu hassasiyet, şüphesiz ki toplum sorunlarını anla(t)ma gayretinden doğar,

dolayısıyla toplumsala ulaşma gayesi taşır. *“Toplumsallık duygusuna verilecek en güzel ad acımadır. (...) Çünkü söz konusu duygu, bir kimsenin insan soydaşlarının durumuyla ne denli özdeşleşebildiğini gösterir.”* (Adler 2006a: 284) İncelediğimiz son iki öyküde ise yazar mevcut hassasiyetini hayvanlara (Dertsiz ve Kırço) karşı yöneltir, bu sayede de birtakım insanların çıkarıcı ve bencil -özetle kötü- oluşuna duyduğu tepkiyi ifadeleştirir. Zira sözü geçen bu hayvanlar, insanların çıkarıcılığını, bencilliğini, acımasızlığını, vefasızlığını ve duygusuzluğunu hareket noktası olarak geniş bir sosyal eleştiriye ulaşabilme yolunda önemli birer “araç-değer”dir. Yazar hassasiyet duyduğu insanları veya hayvanları “tematik güç”; bu insanları veya hayvanları mağdur eden, çaresiz bırakan ve sömürenleri de “karşıt güç” olarak belirler.

### 1.7. Sosyal Adaletsizlik

Hüseyin Rahmi Gürpınar öykülerine eleştirel bir nitelik kazandıran temalardan birisi de sosyal adaletsizliktir. Sosyal adaletsizliğin ana tema olarak işlendiği öyküler “Büyük Bir İbret Dersi”, “Heybeliada Merkeplerinin Grevi” ve “Hayvanat Mitingi”dir. Söz konusu temanın, -başka bölümler altında incelemiş olduğumuz- “Nasıl Dolandırıcı Oldum?”, “Yankesiciler Kulübü”, “İmrenilecek Bir Ölüm”, “Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak” ve “Kedi Yüzünden” adlı öykülerdeki ana temaları önemli ölçüde şekillendiren ve güçlendiren bir rol oynadığını da söyleyebiliriz.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *“Biz, insan, hayvan tüm canlı mahlûklar hayatın aynı kanunlarına tabiyiz. Bu basit hakikate ermek için La Fontaine gibi hayvanları insanların diliyle konuşturmaya hacet yok.”* (TİÇ., s. 53) dediği “Büyük Bir İbret Dersi” adlı öyküsünde sokak köpeklerinin rızık mücadelesini anlatırken sosyal adaletsizlik üzerinde durur. Hüseyin Rahmi’nin kahraman anlatıcı olduğu öykü, birtakım sosyal ve siyasal problemlerin dile getirilmesiyle başlar. Yazar, Metres romanının İdam gazetesinde tefrika edildiği bir ramazan vakti, iftar sonrası vezir konağının bulunduğu sokaktan geçtiği sırada konaktan başındaki tepside tepeleme yemek artıkları olan bir uşağın çıktığını görür. Sayıları yirmiye bulan sokak köpekleri, kendileri için bir “şölen” niteliğindeki bu “artık yığını”ndan nasiplenmek, yazar ise *“Allah’ın verdiği rızık(in) kuvvetler arasında nasıl paylaşıl(acağı)nı”*

(TİÇ., s. 55) görmek için beklerler. Nitekim tepsinin boşaltılmasıyla aç köpek sürüsü yemek artıklarından oluşan tepeye saldırır. İçlerinde en iri olan köpek sofraya üşüşenleri korkunç hırıltılar ve diş darbeleriyle dağıtarak “*tepenin en âlâ kısmını*” sömürür. İri köpeğin doymasının ardından şölenin başına bir saldırı daha olur ve bu yemek yığını birbirlerine güçleri yetenlerin zorbalıklarıyla paylaşılır. Tekrarlanan saldırılar esnasında yaralanan, “*gözlerinden açlık ve ölüm akan (bir) ihtiyar köpek*” (TİÇ., s. 57) yağma yerine yaklaşmaya cesaret edemez. Yemek artıklarından oluşan yığının zorbalıkla eritilmesi ve “*haydut*” köpeklerin dağılmasının ardından bir parça yiyecek bulmak için toprağı koklayan ve yalayan ihtiyar/yaralı köpek doymaz, bayılır. Yazar, yaratılışın gizli felsefesini, yukarıdaki dramatik tablodan hareketle gözler önüne sererken, güçlü-güçsüz çatışmasının temel problematiği olan sosyal adaletsizliğe de göndermede bulunur. Bir bakıma tabiatın hikmetli tavrıyla insanı sorgulayan ve vakaya tarihsel bir perspektiften bakan yazar, halkı bu adaletsizliğe mahkûm edenleri şiddetle eleştirir;

*“Bu dünyada her mahlûk rızkını nasıl kapışır... Bu faciayı gözlerimden ziyade ruhumla gördüm... Vakanın ait olduğu tarihi unutmayalım. O zamanın göğüsleri murassa nişanlarla dolu koca karınlı, mağrur bakışlı cim karnında bir nokta pašaları gözlerimin önünden geçit resmi yaptılar. (...) O istibdat devrinin rızıkları da köpeklerde olduğu gibi gücü gücü yetene suretinde kapışılırdı.”* (“Büyük Bir İbret Dersi”, TİÇ., s. 58)

Bu bağlamda köpeklerin/tabiatın vermiş olduğu derin felsefe/ibret dersi, sosyal adaletsizliğin ve güçsüzün güçlü karşısındaki trajik yazgısının metaforik bir açılımı niteliğindedir.

Haklarını alamadıkları ve eşitsizliğe uğradıkları için belediye temizlik baş merkebi Bozca Yörük önderliğinde toplanan eşeklerin isyanını “Heybeliada Merkeplerinin Grevi”nde okuruz. Ticaret okulu yakınlarında toplanan eşeklerin gürültüsünden şikâyetçi olan öğretmenler durumu anlamak üzere olay yerine gelirler. Baş merkep Bozca Yörük grev için tertipledeği nutkuna başlar. Nutkunda, birkaç kapıya satıldığını, insanlar tarafından çeşitli haksızlıklara ve tecavüze uğradığını, nihayetinde Heybeli belediye hizmetine düştüğünü belirtir. Hadlerinden fazla çalıştırılmalarına rağmen belediye yönetimince iyi bakılmadıklarından,

beslenmediklerinden, bu sebepten ötürü “*sebzevat kırıntıları*” ile karın doyurduklarından bahseder. Belediye yönetimi ve üyelerinin yüklü para kazandıkları halde kendilerinin haklarını alamadıklarından yakınır;

*“Efendiler Semih Beyin kumarda gaip ettiği parayı, Reşit Mümtaz Paşa'nın metresine hediye ettiği kiran-ı kıymet bir elmas iğneyi, akşam sabah yiyip içtikleri piliçleri, şampanyaları, cezirenin har havasıyla şıpır şıpır terler akıtarak çalışan bu dermande zayıf vücutlarımız tedarik ediyordu”* (“Heybeliada Merkeplerinin Grevi”, BG., 1908, nr. 7, s. 2)

Bu fırsat ve adalet eşitsizliğine öfkelenen diğer eşekler anırmaya, tepinmeye ve önlerine ne çıkarsa devirmeye başlarlar. Öğretmenlerin nasihatleri, belediyenin ileri gelen yönetici ve üyelerinin uyarıları fayda etmez. Eşekler, insanlara ve adaletsizliklerine karşı verdikleri bu mücadele sonucunda özgürlüklerini kazanırlar. Öyle ki “*sosyal adalet ve gelir dağılımının dengeli bir biçimde sağlanamayışı, sınıflar arası sert kutuplaşmaları ortaya çıkarır.*” (Türkdoğan 2007: 111) Öyküde eşeklerin uğradıkları eşitsizlik ve adaletsizliğe dikkati çeken yazar, onları sembolik bir ‘sınıf’ olarak kullanır, böylelikle emeği yadsınan, ezilen ve sömürülenlerin haklarını savunma içgüdüsünü harekete geçirir. Bu gibi durumlarda kimi zaman insanları ileri sürerken, kimi zaman da hayvanları araç-değer olarak kullanır. Söz konusu bu öyküde sosyal adaletsizliği göstermede ve eleştirmede rol oynayan eşekler, yazarın öne sürdüğü düşüncelerin sözcülüğünü yaparlar. Böylelikle insanların yaptığı tüm olumsuzlukların eleştirisi daha farklı bir perspektiften ele alınarak ifade edilmiş olur.

Aynı konunun farklı yazımı olan “Hayvanat Mitingi” de, haklarını korumak isteyen hayvanların konuşturulmasıyla vücuda getirilen, insanların sebep olduğu eşitsizlik ve adaletsizliklerin yanı sıra insan tabiatını da eleştiri konusu yapan bir öyküdür. Bu öyküdeki hayvan (köpek, eşek, kuş, yılan ve maymun) topluluğu, insanların hayvanlara karşı adaletsiz davranışlarına ve insanların tabiatına karşı gösterilen yalın bir başkaldırı duygusunu simgeler. Özellikle köpeğin konuşmaları ile ifade bulan bu başkaldırı, aynı zamanda, insanların adalet ve eşitlik mefhumlarından yoksun oluşlarına yöneltile bir eleştiri niteliği taşır;

*“Sokağını asla kendine mal etmeyen ve bütün pislikleri bu sokaklara yığmaya alışan bu halkın az süprüntülerini mi temizledik. Eğer bizim vücudumuz olmasaydı İstanbul halkı sokak pislikleri içinde kokar, hastalıktan kırılıp biterdi. Kolera veba zamanında hizmetimizi herkes takdir etmedi mi? Polis teşkilatından evvel ve hatta devr-i istibdatta (...) bir lokma ekmek için hanelerini hırsızların tecavüzünden men eden biz değil mi idik? Devr-i inkılâptan beri hâlâ sokaklarını temizlemeyen, bilâkis daha ziyade duçar-ı ihmal olan caddelerini yar ü ağyare karşı tathire çalışan yine biz değil miyiz? Bunlara her sabah bir hiss-i münterederane ve sadakatperverane ile selam veririz de çok defa suratımıza mükâfaten iri bir tekme yapıştırmaktan, haftalarca bizi aç yaşatmaktan çekinmezler. Vay adil insanlar vay!”* (“Hayvanat Mitingi”, BG., 1908, nr. 30, s. 1)

Verdikleri hizmetler ve yaptıkları fedakârlıklar karşısında emekleri yadsınan ve hakarete uğrayan eşekler de maruz kaldıkları adaletsizliğe isyan ederler;

*“İnsanlar için en faydeli hayvanattan biri de şu hakir eşeklerdir. Bu kadar faaliyetimize, hizmetimize mukabil her türlü hakareti bize reva görürler. (...) Ben Heybeli'den geliyorum. Orada bir ailenin tekmi nafakasını çıkarıyorum. Mehtaplı gecelerde sabahlara kadar koşuyorum. Bu kadar emeğime mukabil ne alıyorum biliyor musunuz? Hiç! Çıplak kayalık taşlar arasında bitmiş otlarını yemeğe, çok defa bunu dahi bulamayarak kâğıt ve paçavra gibi şeyler(e) (...) mecbur kalıyorum! Bu bir hıyanet değil midir?”* (“Hayvanat Mitingi”, BG., 1908, nr. 30, s. 1)

Yukarıdaki konuşmalar, kendilerine hizmet eden ve kazanç sağlayan hayvanlara her türlü zulmü reva gördükleri halde *“adalet diye bağrışan”* insanları ve *“aralarında hüküm süren adaletsizlikler(ini)”* daha belirgin bir biçimde okuyucu karşısına çıkarmaktadır. Bir anlamda öykünün kahramanları, varlıkları itibariyle yalın bir başkaldırı duygusunu simgeleyerek sosyal adaletsizlik ve eşitsizliğin hicvi konusunda sembol-vasita olarak kullanılırlar.

“Sahtekârlık ve Dolandırıcılık” bölümünde incelemiş olduğumuz “Nasıl Dolandırıcı Oldum?” ve “Yankesiciler Kulübü” adlı öyküler, sosyal adaletsizliği birtakım çatışmalarla irdelemesi bakımından önem arz ederler. İlk öykünün başkahramanı Safter Bey, kendisini dolandırıcılığa iten sebepleri yaşanan sosyal adaletsizlikle ilişkilendirerek *“nefsini suçtan kurtarmak”* ister. Bireyler arası gelir dağılımındaki farklılıklar ve bu farklılıkları meydana getiren aldatış ve aldanışlar

bahsi geçen sosyal adaletsizliğin temel problematiğidir. Dolayısıyla Safter Beyin şu ifadeleri durumu izah etmeye yetecektir;

*“Her sanatın bidayetindeki güçlükler gibi dolandırıcılıkta da ilk sıkıntılara alıştıktan sonra çekilen açlıklara mukabil bir tatlılık başlıyor. O da hiçbir iş görmeden başkalarının hesabına yaşamak sefası... Bir dereceye kadar nefsi terbiye için işte bundan mühim bir içtimâ mesele çıkarıyorum. Birkaç yüz bin liralık akareti olanları, ufak bir borsa oyunu ve eziyetsiz ticarî bir muamele ile milyonlar kazananları kendime biraz meslektaş buluyorum. Çünkü bir tarafın her kazanışında diğer taraflar için zarar vardır. Fakat bu ziyan birçok kimselere taksim olduğundan acısı pek his olunmaz. Bütün medeniyet âleminin borsalarını sarsan piyasa oyunları ne demektir? Milyonlarla zavallılar kaybederler, birkaç kişi kazanır. Ve o kaybedecekleri kapana düşürmek için ne hileler, ne aldatmalar irtikâp olunmaz. Tüccar desiselerini, ihtikârlarını, küçük esnafın envaini saymakla bitmeyen hilelerini düşünersek bu dünyada her şeyin aldatmak ve aldanmakla cereyan ettiğini anlarız...”* (“Nasıl Dolandırıcı Oldum?”, KP., s. 79-80)

Öyküde yazar, Safter Beyin yapmış olduğu dolandırıcılığı eleştiren bir tutum sergilemez. Bilâkis onun dolandırıcılığını kolay yoldan para kazanmak isteyenlere; kendi çıkarları ve kazançları uğruna halkın yoksul kalışına göz yuman ve/veya aldırmayan bencil tiplere karşın bir intikam mekanizması olarak geliştirir. Berna Moran konuya ilişkin bir tespitinde şöyle der; *“Unutmayalım ki bu adamlar, zenginlere, vurgunculara musallattırlar, fakirlere değil. (Öyküdeki) işlevlerinden biri, ezilenlerin zararına servet edinip bolluk içinde yaşayan, acımasız, sözde namuslu zenginleri cezalandırmaktır. Gürpınar yasaların yapamadığını bu küçük hırsızlara yaptırırken intikam almanın keyfini duyar âdeta. Sömürü ve vurgun düzenini fark edip yasalara karşı çıkanlar (onu düzeltmeye çalışmasalar da) bozuk düzene başkaldırmış olurlar. Bu bakımdan namussuzluk sayılmaz yaptıkları.”* (Moran 2000: 93) Tespitten de anlaşıldığı üzere sosyal adalet anlayışını yıkıma uğratanlar, hâsılı ezen ve sömürenler, yazarın kalemiyle cezalandırılmış olurlar.

“Yankesiciler Kulübü”nün kahramanı “birinci aza”, yapmış olduğu hırsızlıkla toplum içindeki adaletsizliği ve fırsat eşitsizliğini ortadan kaldırdığını söyler. Sosyal adaletsizliğe göndermede bulunarak bir anlamda kendisini suça iten sebepleri de ima

eder. Hayatın gereği insanların birbirlerini aldatma ve birbirlerine üstünlük kurma eğilimlerine değinerek çıkar çatışmalarının analizini yapar;

*“Mükteza-yı hayat insanların hemen cümlesinde bini nevaileri mübanında zekâ, servet, kuvvet ve saire cihetleriyle bir mevki’ takannün ihraz etmek arzu-yu tabiyesi vardır. Bunları kendi keyiflerine bırakırsanız zayıfları, züğürtleri, ahmakları daima çiğner geçerler. İnsanları müsavata riayete mecbur edecek birçok hadia-i muvazene usulü keşif ve ta’yin etmek lazım. Mesela bendeniz üzerinden öteberi aşırđım zevata:*

*- ‘Efendim! Sizin cebinizde paranız, göğsünüzde saat kordonunuz var. Sizde olan bu şeylerden zavallı ben min-el-ezel mahrumum. Artık bana veriniz de bugünden sonra da ben istimal edeyim. Müsavat kelimesinin hükmü yalnız bağirmekle değil ancak bu suretle berca-yı tatbik bulmuş olur...’ desem bu sözüme kim aldırır. Beni yakamdan tutunca polise verirler.”* (“Yankesiciler Kulübü”, BG., nr. 4, s. 2)

Bir bakıma *“eşitsizlik, gücünü ve artışını bizim yeteneklerimizden, insan aklının ilerlemesinden alır ve sonunda mülkiyetin ve kanunların yerleşmesiyle sabitleşir ve yasalaşır.”* (Rousseau 2010: 174) Söz konusu öyküde de toplum içerisinde nüfuz sahibi olanların insanları aldatarak edindikleri mülkiyetin ve/veya mevkinin bir süre sonra güce dönüştüğünü, gücün de kanunlar aracılığıyla sabitleştğini, dolayısıyla sosyal adalet ve eşitliğin kaybolduğunu görmekteyiz. Tüm bunlar karşısında sessiz kal(a)mayan yazar, yankesici/dolandırıcı kahramanları aracılığıyla durum analizi yapar ve kahramanlarına yaptırdığı hırsızlıklarla eşitsizliğe müdahale eder.

“Yokluk, Yoksulluk ve Açlık” bölümünde incelediğimiz “İmrenilecek Bir Ölüm” ve “Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak” adlı öykülerde de sosyal adaletsizliğin konu edildiğini belirtmiştik. Adı geçen ilk öyküde cebinde parası olmayan, açlıktan ölmek korkusuyla yaşayan Nasih Bey, zaman zaman lokanta vitrinlerindeki yemekleri seyre dalar, *“zenginlere, toklara karşı yüreğinde büyük bir nefret, bir kin”* (KP., s. 49) besler ve bu kıtlık zamanında yoksulların acılarını düşünmeden yemekleri camekânlarda sergileyenleri insafsızlıkla suçlar. Bu isyan sonrasında bir gün evine giden kahraman temiz elbiselerini giyer, bir not yazarak cebine koyar ve zengin bir lokantaya doğru yol alır. Nasih Bey, doktorların



saptadıkları kalp rahatsızlığının oluşması için tıka basa yemek yiyecek ve ölecektir. Öyle de olur. Nasih Beyin cebinden çıkan kâğıt akıllardaki sorulara cevap olmakla birlikte sosyal adaletsizliğe karşı yazılmış bir manifesto niteliği de taşır;

*“Bütün ömürlerindeki meşgaleleri haram yemekten başka bir şey olamayan bunca insan var. Onlara bakınız. İşte hep o vicdansızlar helalleri ile kanaat edenlerin rızıklarını çalıyorlar. Doğru hesap edersek benim onlardan daha o kadar çok alacağım çıkar ki hayatımın bu son moidesine haram demeye utanırlar. Lokanta sahibi ile mutlak istihlal lazımsa ona söyleyin beri gelsin... (...) Oğullarına tedarik ettiği sermayelerin, kızlarına verdiği cihazların, Beyoğlu’ndaki apartmanların nasıl kazanıldığını anlatayım mı?”* (“İmrenilecek Bir Ölüm”, KP., s. 58)

Yemek ücretini ödemeyen Nasih Bey, öykünün sonundaki intiharı ve cebinden çıkan kâğıt ile yaşanan sosyal adaletsizliğe karşı tepkisini de en çarpıcı biçimde dile getirmiş olur. Bir bakıma bu tepki yazarın tepkisiyle aynileşir. Zira Gürpınar, kahramanı Nasih Beyi idealize ederek sosyal adaletsizliği hicveder, bu adaletsizliğe imkân sağlayanları da kısmen cezalandırır. Bir başka açıdan bakarsak, yazarın kahramanı bu bozuk düzeni değiştiremese de en azından bu düzene başkaldırır.

“Bir Acın Ruznamesinden Birkaç Yaprak” adlı öykünün başkahramanı Tahir, pahalılıktan yakınan birçok evde ocakların tüttüğünü, lokantaların müşterilerle dolduğunu belirtir. Bu şekil bir sosyal adaletsizliğe ivme kazandıran siyasi ve bürokratik zihniyetin başarıyı ve hakkı yadsıyan bir nüfuza sahip olduğunu da ifade eder. Dolayısıyla zihniyetin çarpık oluşu, sosyal adalet anlayışının tahrip edilmesindeki en önemli etkidir.

“Yozlaşma” başlığı altında değindiğimiz “Kedi Yüzünden”, insani tavır ve davranışlardaki yozlaşmanın yanı sıra sosyal adaletsizliğe de temas eden bir öyküdür. Müride Hanımın, kızı Saadet Hanımla olan diyalogu sırasında mahallenin varlıklı sakinlerinden “Kebabçı/lar” hakkındaki söyledikleri, tespitimizi haklı çıkaracak niteliktedir;

*“Evini öyle besliyor, öyle besliyor ki her akşam iki eli tıklım tıklım gelir... O aznavur kedi hep et kırpıntısı ile besleniyor. Onun için azılı... Et pahalı diyorlar. Para yok diyorlar. A, o bize göre. Bizim gibiler için yok. Geçen akşam damadım söylüyordu.*

*Kebapçı dükkânlarında, lokantalarda oturacak yer bulunmuyormuş... Danalar gibi insanlar boğazlandı. Topraklarımız kanlara bulandı. Ahmetçik öldü. Mehmetçik öldü. Ben donumu sattım. Sen gömleğini; elde avuçta kalmadı. Kül kömür yedik... Fakat olanlarda var. Vaktiyle küplerini dolduranlar doldurmuşlar...”* (“Kedi Yüzünden”, TİÇ., s. 89-90)

İncelemiş olduğumuz öykülerdeki sosyal adaletsizliğin temel sebeplerini şu şekilde açıklayabiliriz;

Siyasi ve/veya bürokratik sistemin menfaatçi, bencil, fırsatçı zihniyetlerce yönetilmesinin yanı sıra söz konusu sistemleri var eden/yöneten bireylerin güçlü-güçsüz, haklı-haksız, sömüren-sömürülen, ezen-ezilen çatışmalarına imkân sağlıyor olmaları. (“Büyük Bir İbret Dersi”, “Yankesiciler Kulübü” “Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”, “Heybeliada Merkeplerinin Grevi”)

İnsanların fırsatçı davranarak ya da birbirlerini aldatarak zengin olma çabaları. (“Nasıl Dolandırıcı Oldum?”, “Yankesiciler Kulübü”, “Kedi Yüzünden”)

Bireyler arası gelir dağılımındaki uçurumlar. (“İmrenilecek Bir Ölüm”, “Yankesiciler Kulübü”, “Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”)

Tüm bu sebeplerden hareketle sosyal adaletsizliğin toplumdaki düzen ve barışı tahrip eden bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür. “Karşıt gücün” temsil ettiği bu etki, “tematik gücü” temsil eden kesimi ezmekte, sömürmekte ve huzursuz etmektedir. Yazar, böylesi bir adaletsizliğe “Nasıl Dolandırıcı Oldum?”, “Yankesiciler Kulübü”, “İmrenilecek Bir Ölüm” ve “Heybeliada Merkeplerinin Grevi” adlı öykülerdeki kahramanlar aracılığıyla (Safer Bey, Birinci Aza, Nasih Bey ve Heybeliada eşekleri) müdahale eder. Diğer öykülerinde ise söz konusu adaletsizliği sadece göstermekle yetinir.

### **1.8. Siyasi ve Bürokratik Çözülme**

Hüseyin Rahmi Gürpınar siyasi ve bürokratik çözülme, “Fırkacı” adlı öyküsünde ana tema, “Tövbeler Tövbesi”, “Boykotajın Telakki-i Diğeri”, “Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”, “Bugün Ne Yiyeceğiz?”, “Türkan Hanımdan

Mektup”, “Varda İspanyol Geliyor!”, “Yeni Diyojen”, “Şehirde Bir Şekavet” ve “Yankesiciler Kulübü” adlı öykülerinde ise ara tema olarak ele alır.

Sayıları gittikçe artan ve siyasetin prensiplerinden yoksun yetişen politikacıları, yine bu vasıflarla yetişmiş bir simgesel değer olan “Afif Necati”den hareketle anlatan “Fırkacı”, yansıttığı dönemin siyasi ve sosyal sorunlarını da etraflıca konu edinen bir öyküdür. Yazarın şiddetle eleştirdiği İttihat ve Terakki yönetiminin kaotik yapısı, bu yapının sosyal zemine yansması sonucu yazın (basın-yayın) alanındaki niteliksiz oluşum, bu oluşumun varlığıyla bir yerlere gelememenin intikamını “*sadece şahsi menfaatler uğruna*” alma çabası Afif Necatilerle karakterize edilen trajik bir durumdur. “*Meşime-i hilkatten*” fırkacı olan Afif Necati, aslında fırkacılığa dair herhangi “*nazariyesi*” olmayan, bu mesleği “*külâh kapmak için bir dalavere meydanı olmaktan başka türlü telakki edeme(yen)*” (KV., s. 117) biridir. “*Nazırlık namzetliğine, o kademeye ayak atmak için (âdeta) çıldırır.*” (KV., s. 120) Bu basamağa ulaşabilmek için de iki yol keşfeder; Fırkacılık ve gazetecilik. Öncelikle “*Felah ve Saadet*” adlı cemiyete katılır. Memleket sorunlarını çözme girişimiyle altmış maddelik bir program yayınlayan cemiyetin milleti güç durumdan kurtaracak bireylerden yoksun olmasının yanı sıra bu cemiyeti oluşturan topluluğun kendi aralarında sağlayamadıkları birlik, fırkanın ilkelerini de sembolize eden “*felah (kurtuluş) ve saadet (mutluluk)*” kavramlarından ne kadar uzak bir politik anlayışa sahip olduklarının da göstergesidir. Çünkü söz konusu bu “*Felah ve Saadet arması altında ne kavgalar edil(mekte), ne çekişmeler, ne didişmeler ol(maktadır).*” (KV., s. 121-12) Daima göz önünde olmayı isteyen Afif Necati, fırka gazetesi Samimiyet’in başyazarı olduğunu ileri sürerek makaleler kaleme alır. “*Daima bir kaşık yoğurda bir kova su katarak matbuat ayranı yapan*” ve yazılarının tutulmaması sonucunda halka ve hükümete öfkelenen kahraman “*ya beni tevkiif ederler yahut köşe kapmaca oyununda bende bir mevki kaparım*” (KV., s. 123-124) diyerek dönemin iç işleri bakanını eleştiren açık bir mektup kaleme alır. Bu açık mektup ertesi gün gazete müdüründen gelen uyarıdan başka önemli bir etki yaratmaz. Oysa Afif Necati “*nazırı makamından koparıp atmayı*” amaçlamıştır. Buna benzer saldırı yazılarını sürdüren Afif Necati gazetesinin kapanmasına sebep olur. İki gün sonra gazeteler, Afif Necati’nin Felah ve Saadet’ten istifasını yazar. Bu vakanın bir hafta sonrasında da “*Musalemet-i Umumiye*” adıyla yeni bir cemiyet kurulur, Afif Necati yine

kuruculardandır. Yeni vaatler, yeni maddeler, yeni programlar hazırlanır. Birkaç ay sonra Afif Necati arkasından gelen hamal kılıklı iki adama emirler verirken görülür. O artık “*Balıkhane Nazırı*” olmuştur. Öykünün bu noktasında yazar devreye girer ve yorumcu kimliğini takınarak ortaya çıkan sonucun analizini yapar;

*“Bizde gittikçe adetleri çoğalarak cüretleri artan ayak politikacılarına, Afif Necatilere birer balıkhane nezareti bulunmadıkça kabineler hafif mizaçların şiddetli tenkitlerinden kurtulamazlar.”* (“Fırkacı”, KV., 126)

Yazarın, Afif Necati ve diğer politikacıları eleştirme sebebi, onların birtakım politik birikim ve prensiplerden yoksun olmalarıdır. Tüm bunlarla birlikte fırkacılığı milletin felah ve saadetine yönelik çözümler/fikirler aramak yerine “külâh kapmak” ve “şan-şöhret” elde etmek için “dalavere meydanı” olarak gören Afif Necatiler, dönemin niteliksiz siyasetinin temel problematığıdır. Yazara göre Afif Necatilerin çoğalması, bilgisizliğin, çözümsüzlüğün ve bunlarla birlikte gelişecek olan problemlerin çoğalmasıyla eş değerdir.

“Cehalet ve Bilgisizlik” başlığı altında incelediğimiz “Tövbeler Tövbesi” ve “Boykotajın Telakki-i Diğeri” adlı öykülerde siyasi ve/veya bürokratik zihniyet eleştirilir. Sözü ettiğimiz ilk öykü’de cehaletin yanı sıra hükümetin bürokratik yapılanmasındaki çözülmeye ve iş görmezliğe değinilir. Hükümet kapısında işini görmek isteyen vatandaşın mağduriyeti ve idari mekanizmanın âdetâ buna imkân sağlayan tavrı bürokrasinin hantal, işlevsiz yapısını gözler önüne sermektedir;

*“İaşe-i Umumiye’nin küçük, küçük vesika defterleri var. Bunları her gün belediyeye götür. Tasdik ettirmek, mühürletmek için bilmem hangi efendiye götür. Hepsinden bir türlü tekdir, azar işit... (...) A... A... Ne içleri bozuk herifler. (...) Hay ilahi işkembemiz, bağırsağınız değişsin... Bunlardan bir tanesini kazara kaybedecek olursan yenisini vermezler. Sıkı sıkı saklasan eskisine itibar etmezler. Hükümet işi mi dedin hanım geç. Beceremiyorlar vesselam.”* (“Tövbeler Tövbesi”, İHS., s. 84)

İkinci öyküde yazar, halkı cahil ve bilgisiz bırakan siyasi zihniyeti eleştirir. Mahalle hanımlarının Bosna-Hersek topraklarının Avusturya’ya kaptırılmasına neden göz yumulduğunu sorması üzerine Şemsi Beyin konuya ilişkin cevabı, yazarın düşünceleriyle/eleştirileriyle aynileşir;

*“Bunları geri almak için çok şeyler lazımdı, onların hiçbiri bizde yoktu. Onları vücuda getirmeğe uğraşmadık. Onları geriye almak fikrinde bulunmak değil, zamanı istibdatta bu iki vilayetin ismini söylemek, gazetelere yazmak bile yasaktı. Hatta hürriyet ilan olunduktan sonra bile bu iki büyük memleketin ismini söylemeyi biz kendi aramızda yasak etmiştik. Biz öyleyiz. Bir derdimiz olursa onu söylememeye, söyletmeye uğraşmaktan başka onun için bir deva aramağa çalışmayız.”*  
 “(Boykotajın Telakki-i Diğeri”, BG., 1908, nr. 21, s. 1)

“Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak” adlı öyküde yokluk, yoksulluk ve açlığın yanı sıra sosyal adaletsizliğe neden olan bürokratik çözülmeye temas edilir. Söz konusu ettiğimiz olumsuzluklara zemin hazırlayan ve bürokratik yapılanmaya vücut veren zihniyet, iltimas ettikleri kişiler aracılığıyla kendilerine bir koruma alanı oluştururlar. Kahraman anlatıcı Tahir, böylesi bir iltimasa sahip ol(a)madığı için - yüksek okul bitirip iyi dereceli bir diplomaya sahip olmasına rağmen- birçok nezaretten, iş kapısından geri çevrilir; *“Hamisiz, tavsiyesiz iş olmuyor.”* (“İkdam, 1920, nr. 8362, s. 2) Görülüyor ki bürokrasiyi var edenler kendileri gibi olmayanları ve kendilerine çıkar sağlamayanları aralarında barındırmak istemezler, barındırmazlar.

Yokluk, yoksulluk ve açlığın bireyler arasında oluşturmuş olduğu tahribatı söz konusu eden “Bugün Ne Yiyeceğiz?” adlı öykünün başkahramanı Nasuhi Bey, dört çocuk yapmanın pişmanlığını dile getirirken dönemin siyasi zihniyetine yönelik eleştirilerini de dışa vurur. “Beş satırı” sansür nedeniyle çıkarılan metnin bu kısmında tanıklık ettiğimiz sözler, bahsi geçen eleştirinin somut ifadeleridir;

*“İttihatçılar hangi şeyi memleketin bütçesine, hakiki ihtiyacına, akliselime uydurarak yaptılar? Nüfus çoğalmalı imiş. Hükümet öyle istiyormuş...”* (“Bugün Ne Yiyeceğiz?”, NAM., s. 62)

Mektup tarzında kaleme alınan ve Birinci Dünya Savaşı sırası/sonrası yokluk, yoksulluk ve açlıkla gelen çaresizlikleri dikkatlere sunan “Türkan Hanımdan Mektup”, aynı zamanda dönemin siyasi zihniyetine karşı yazılmış bir hicviye niteliğindedir. Öyle ki halkın yoksul ve aç kalışına âdeta göz yuman siyasi zihniyet, sert bir dille eleştirilir;

*“Hey beyefendi hey biz alâküllühâl geçiniyorduk. İttihatçı çapkınları bizim gıdamızdan çaldıklarını bankalara yatırdılar. Geceleri evlerimizde yakacak bir kör kandil bulamadığımız şu demlerde hâlâ onların otomobillerine kullandıkları benzinlerin masrafı kim bilir kaçta varıyor? Bizi bu hâle getirenlerin hicaptan nasipleri olsa öyle fort fort otomobil tantanası ile değil yüzü açık, sokağa çıkmaktan bile ar ederler. Hangi suratla halkın yüzüne bakıyorlar? O servetin onlara babalarından kalmadığını ve kanunî, medenî bir ticaretle kazanılmadığını bilmeyen var mı? Rabbim onların çehrelerine hisli deri yerine sahtiyan geçirmiş. Utanmayanın neden pervası olur?”* (“Türkan Hanımdan Mektup”, ESKB., s. 66)

“Sahtekârlık ve Dolandırıcılık” başlığı altında incelemiş olduğumuz “Varda, İspanyol Geliyor!” adlı öykünün üç kahramanı Arif, Mehmet ve Tahir, İspanyol nezlesinin ortaya saçtığı korkudan istifade ederek vapur halkını kandırır ve boşalan kamarada içki içerler. Vakanın sonunda Arif, halkın ne kadar kolay kandırıldığına değinirken, halkı ‘kandıran’ siyasi zihniyetini de hicveder.

Bürokratik yapılanmanın ve asayişin halkın güvenliğini sağlama konusundaki aczi “Şehirde Bir Şekavet” adlı öyküde işlenen bir problemdir. Kiraya vermek için borç harç tamir ettirdiği evi eşkıyalarca zapt edilen ihtiyar Ali Baba, kira istediğinde dayak yer ve eşkıya nutku dinler. Etraftan yardım çağırmadığı için oğlu Şefik’e de çıkışır. Şefik yaşananlar üzerine komşulardan yardım istemeye gitmiş, ancak tüm kapılar yüzüne kapanmıştır;

*“Komşuları dolaştım. Vakayı duyanlar kapılarını sürmeleyip içeri çekildiler. O herife Kanlı Sadık derlermiş. Dokuz, on katli varmış. Üç defa idama mahkûm olmuş kaçmış, namını değiştirmiş. Son mahpusiyetinde aff-ı umumiden istifade ile kurtulmuş. (...) Komşumuz nalbur İsmail Efendi: ‘Sakin karakola şikâyete gitme... Bir kulübeye sığınmış birkaç candan ibaret zayıf bir ailesiniz. Kanlı Sadık bir kere garaz bağlarsa bir gecenin içinde hepinizi birden yok eder... Bu nasihatimi iyi dinle dedi...”* (“Şehirde Bir Şekavet”, MSS., s.60)

Kanunların yaptırım gücünü aşan eşkıya nüfuzu, sosyal düzenin bozulmasına ve masum insanların mağduriyetine sebebiyet vermiştir. Burada söz konusu edilen asıl problem, halkın sorunlarına çözüm olacak, güvenliğini sağlayacak olan bürokrasi ve asayişin iş görmez yapısıdır.

Siyasi ve bürokratik çözülmeye temas eden “Yankesiciler Kulübü” adlı öyküde, siyasi organlardan baskın olanların kanunlara hükmettiği, dolayısıyla “*kuvvet(in) kanun*”laştığı ifade edilir. Konunun bu noktaya gelmesi üzerine söz alan “*soldan birinci aza*”, istibdat dönemine yönelik eleştirilerini dile getirerek hırsızlık, rüşvet alma ve menfaat uğruna ülke sorunlarını göz ardı edilmesi gibi problemlere değinir;

*“Devr-i istibdatta ortada dönen müsaviden bir sınıf halk münzarar oluyor, fakat ses çıkarmamaya mahkûm bulunuyordu. Bir kısmı ise zulüm ve i'tisâfın döktürdüğü gözyaşlarıyla yetişen semerani iktitâf ederek kasalarına dolduruyor, kâşaneler bina ettiriyor, evkafi soyuyor, imtiyazları gasp ediyor, ağız açmak cüretinde bulunanları menfâlara gönderiyordu.”* (“Yankesiciler Kulübü”, BG., 1908, nr. 11, s. 2)

Nitekim siyasi ve bürokratik yapılanmanın her safhasına sirayet etmiş olan bu baskının, söz konusu yapılanmaya vücut veren bireyleri yalnızca makam ve mevkilerini koruma içgüdüsüne sevk ettiğini, sindirdiğini ve birer kukla haline getirdiğini söyler;

*“O devirde hiçbir memur vazifesini kanuna tevfik cihetine ehemmiyet vermez, yalnız muhafaza-i mevki’ edebilmek için, nerelere hoş görünmek lazımsa, ne türlü bir hizmetle celb-i teveccüh ediliyorsa, vazâif-i memuresine ait ve kaide ne gibilerini günü gününe, saati saatine jurnal etmek muktezi ise, kendini yalnız bu cihete ehemmiyet vermekle vazifedar biliyordu. Bu en küçük memurdan başlayan müteselsil mesuliyetler yüksele yüksele nazırlara, heyet-i vekileye kadar varıyordu. Çünkü zamanın jurnalcılık icabanına tevkif-i harekette ve lüzum-u hakiki idare düşünülmeyerek muktezayât-ı zamana göre tedvir-i maslahatta küçük bir memurla bir nazırın farkı yoktu. Zira diğer surette muhafaza-i mevki’ mümkün değildi.”* (“Yankesiciler Kulübü”, BG., 1908, nr. 11, s. 2)

Ahmet Kabaklı'nın “*sınıfçı (kast'çı) bürokrasi*” diye adlandırdığı bu yapılanma, “*Osmanlı'nın bilhassa gerilemeye, güçsüzlenmeye yüz tuttuğu devirden beri, kendi çıkarları için, halkın üzerinde ve halka karşı (devletin içinde ve devlete karlı) bir sınıf (aşılmaz bir kast tabakası) teşkil eden bürokrasidir. (...) Bu bürokrasi, iktidar ve devletin yüksek menfaatleri dâhil, her şeyi, kendi çıkarlarına aykırı gördüğü zaman ezip çiğneyebilen, yabancı ile dahi iş yapabilen çehresi ile tanınmıştır.*” (Kabaklı 2002: 31) Tüm bu öykülerde de görülüyor ki Hüseyin Rahmi,

siyasi ve bürokratik sistemi/yapılanmayı eleştiren bir tavır takınmıştır. Yazarı böylesi bir tavra iten en önemli etken söz konusu edilen sistemlerin yozlaşmış, hantal ve iş görmez oluşlarıdır. Öykülerden hareketle siyasi ve bürokratik sistemin çarpıklığını öykülerle ilişkilendirerek açıklayabiliriz;

Siyasi sistemdeki çarpıklığa değinilen “Fırkacı”, “Boykotajın Telakki-i Diğeri”, “Bugün Ne Yiyeceğiz?”, “Türkan Hanımdan Mektup”, “Yankesiciler Kulübü” ve “Varda, İspanyol Geliyor!” adlı öykülerde, bu sistemi var eden ve sürdüren bireylerin halktan kopuk bir politik zihniyete sahip olmaları, sadece kendi menfaatlerini düşünmeleri ve hâkimiyetlerini devamlı kılmak için halkı aldatmaları eleştirilir.

Bürokratik sistemdeki çarpıklığa değinilen “Tövbeler Tövbesi”, “Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”, “Şehirde Bir Şekavet” ve “Yankesiciler Kulübü” adlı öykülerde ise bu sistemi var eden ve sürdüren bireylerin halkın sorunlarına çözüm ol(a)mamaları ve/veya kendi menfaatleri doğrultusunda hareket etmeleri eleştirilir.

Ahmet Kabaklı’ya göre bürokrasi, *“yorgun idarelerin sığındığı bir hantallık siperidir. Yaratma gücü olmayan üst makamlar, çevrelerine bir örümcek ağı örerler: İşte bu bürokrasidir. Örümcek ağı örmek, hem iş yapar görünüp göz boyamaktır, hem de ağa düşen nesnelere keyifli keyifli yutmaktır.”* (Kabaklı 2002: 121) Yukarıdaki açıklamalar ve söz konusu tanımlama doğrultusunda bürokratik sistemin halk için bir “karşıt/engel güç” olduğu aşikârdır. Bu bakımdan halkın refah ve mutluluğu için bir araç-değer olması beklenen bu sistemin işlevsizliği öykülerde dikkati çekilen temel problemdir. Sosyal düzeni tahrip, halkı da huzursuz eden bu problemi şiddetle eleştirip gözler önüne seren Hüseyin Rahmi, sistemdeki çarpıklığa karşın herhangi bir alternatif fikir ve çözüm önerisi sunmaz.

### **1.9. Basın-Yayın ve Yazın Alanındaki Çarpıklıklar**

Hüseyin Rahmi Gürpınar öykülerinin eleştirel fonksiyona sahip temalarından birisi de “Basın Yayın ve Yazın Alanındaki Çarpıklıklar”dır. Bu tema, “Döşekten Bir Seda”, “Yeni Diyojen”, “Yeni Bir Gazetenin Çukur Düşünceleri”, “Zavallı Şair” ve “Balık Pazarı Bakkal Bodos’tan Mektup” adlı öykülerde birinci planda; “Fırkacı”,



“Mınav Mınav”, “Kiralık Vücut”, “Tımarhane Şairlerin, Filozofların Mabedidir!” adlı öykülerde ikinci planda; “Kanlı Eldiven” ve “Varda, İspanyol Geliyor!” adlı öykülerde ise üçüncü planda anlatılır.

Hatıra karakterli bir öykü olan “Döşekten Bir Seda”da İspanyol nezlesine tutulan yazar, söz konusu hastalığın “*pek safalı ve şairane*” etkisiyle kendinden geçer ve “*İspanyol*” ile konuşarak sosyal problemlere temas eder. Ateş ve ağrı nöbetlerinin tetiklediği sayıklamalar bir süre sonra *hastalık* ile yapılan bir sohbet dönüşür. Söz konusu sohbette İspanyol, basın ve yazın alanındaki çarpık zihniyeti şiddetle eleştirir;

-*Gıdasızlıktan kanları zayıflayanları götürüyorum. Dikkat et. Zeytin ekmekle çalışan yazarları, fikren yüksek mâişeten düşkün üdebayı, şuarayı temizleyeceğim...*

-*Aman etme. Matbuat-ı Kanun'dan kurtulanlara şimdi sen mi kıyacaksın? Zavallılara pek acırım. Kabahatleri ne?*

-*(...) Fensiz, ilimsiz, hatta lisansız çorak makalelerle, vezinsiz şiirlere tahammül edemiyorum. Rakı pahaya çıkalı eskisi kadar istim tutamadıkları için kalemlerinde neşe kalmadı. Kafaları şirket vapurlarının solugan makineleri gibi kuvvetsiz, ahenksiz işliyor.*

-*Bunların iyi karın doyuranları yok mu?*

-*Var ama onların birer ayakları matbaalarda, diğer mübarek kademleri mühim divandadır. Yedikleri filetoyu, bifteği, böreği iyice şarap ve şampanya ile sularlar.*

*(...)*

-*Bugün zeytin ekmek yiyen yazarlar da bu âli tabakaya yükselmeye uğraşıyorlar. Memlekette başka meslek var mı? Üzüm üzüme bakarak kararır. Hepsinin kulakları kırışte... Ağızları havada... Eyyam kolluyorlar. Rüzgâr hangi taraftan sert eserse fırl fırl o cihete dönüyorlar. (...) Bu kıtlıkta o zeytin ekmeği gaib etme tehlikesi de var.”* (“Döşekten Bir Seda”, EUM., 1918, nr. 82, s. 948-949)

Sohbetin ilerleyen safhalarında İspanyol’un, açlık nedeniyle kütüphanesindeki kitaplarını satmak zorunda kalan edebiyatçılardan, yalın Türkçe yazmaya çabalarken dili “*sui-i istimal*” edenlerden, kitapları okumak yerine fihrist okuyup kitap adı ezberlemeyi yeğleyenlerden bahsetmesi, yazın alanındaki diğer çarpıklıklar olarak işaret edilir. İspanyol nezlesinden hareketle yazar, “*memleketin hayat-ı irfan ve mâişine ait levhaların kahramanlarına karşı olarak humma sıkıntısıyla*

*abuk sabuk söylenirken*” (EUM., 1918, nr. 82, s. 950) zihninde barındırdığı birtakım sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel problemler ile endişeleri de ifadelemiştir.

Kendisi de yazar olan kahraman anlatıcının *“otuz beş kırk kadar sene yığınlarının sisleri altında solmuş, unutulmuş, eski bir meslektaş (...) Çok şey olmak isteyip de hiçbir şey olamayan tamamıyla hasır kalmış bir muharrir”* diye tanımladığı eski yazar yeni filozof (!) Ulvi Süreyya ile buluşmaları ve Ulvi Süreyya’nın cemiyetine/yazınsal alana olan öfkesi *“Yeni Diyojen”*de anlatılır. Anlatıcıya gönderdiği mektupta bir dağın başına yerleştirdiği fiçı içinde yaşadığını belirten Ulvi Süreyya, *“cemiyetin dışında”* olduğunu söyler. Zira o, insanlardan nefret ettiği için inzivaya çekilir, *“Diyojen”* namıyla erenlere karışarak halktan rağbet görür. Bir bakıma üzerine yüklenen bu *“yarı delilik”* imajı kendisini özgürleştirir. Sözü edilen bu özgürlükten mahrum olması durumunda, aykırı davranışlarının/söylemlerinin mahkemelerce cezalandırılacağını söyler. Anlatıcının *“Hiç gazete okumuyor musunuz?”* sorusuna verdiği cevap, çarpık gazeteci/lik zihniyetine yönelik ağır bir eleştiri ihtiva eder;

*“Yazdıklarına kendileri inanmayıp da hariçten itimat göstermeyenlere kızan samimiysiz adamların yayvan sütunlarını mı okuyacağım... Ben sövmesini onlardan iyi bilirim.”* (*“Yeni Diyojen”*, Sevengil 1944: 142)

Konuşmasının ilerleyen safhalarında eleştiri mekanizmasını daha cüretkâr boyutlarda işleten Ulvi Süreyya -anlatıcıya hitaben- cemiyete fenalık edenlerin gazeteci ve yazarların olduğunu ileri sürer;

*“Sen ve senin gibileri... Siz medeni cesarettten mahrum, mes’ut, meş’um her esen rüzgârla dönen birer fııldaksınız. Ağzımdan birkaç söz kaparak bir makale yazmak için buraya geldin. Ben doğruyu söylemek emeliyle dağ başına çekildim. Benim bu kaya kovuğundan üfürdüğüm nefiri sen aynı perdeden şehrin ortasında öttüremezsın... İşinize gelmeyen hakikatleri değiştirerek nakledeceksin... Ben geçinmek zaruretiyle şu beyabanda ancak beş-altı kişi aldatıyorum. Sen sütun sütun romanların, makalelerinle binlerce karilere kanevanın daima ters tarafını göstererek Allah’ı mahzun, şeytani memnun ediyorsun. Çekil huzurumdan...”* (*“Yeni Diyojen”*, Sevengil 1944: 146-147)

Hüseyin Rahmi Gürpınar, öyküye yüklediği eleştirel yönelimleri, bireyden topluma açılan bir perspektiften kurgular. Refik Ahmet Sevengil, öykünün oluşum sürecini anlattığı “Cemiyete Bir Bakış” adlı yazısında şöyle der;

*“Gazetelerdeki münakaşalardan, her gün çıkan türlü yazılardan, Babiâli caddesine ait haberlerden ve dedikodulardan başlayan sohbet dönüp dolaşarak dallanıp budaklanarak cemiyet hadiselerine ve insan ruhunun türlü garip tecellilerine kadar uzandı. Galiba sağa sola biraz fazlaca atıp tuttuk; sohbeta çeşni, lezzet ve kıymet kazandıran her zamanki zarif nükteler ile çok kimselere takıldı. Konuştuk, gülüştük. Birkaç gün sonra beni ziyarete geldiği zaman aşağıda okuyacağınız yazıyı cebinden çıkarıp verdi. Birkaç gün evvelki yarı şaka yarı ciddi mülâhazalar üstadın kaleminde belagatli bir isyan olmuştu. Müsveddeleri Hüseyin Rahmi’nin el yazısı ile kendisine ait dosyamda saklı olan bu fantezi onun ihtiyarlık yıllarında cemiyete ve hayata çevrilmiş sinirli bir projektördür.”* (Sevengil 1944: 135)

Bu düşünceler, Gürpınar’ın yazınsal alana yönelik endişe ve öfkesini daha açık bir biçimde ifadeleştirir. Ancak bu öyküyü, basın-yayın ve yazın alandaki çarpıklıkları hedef alan diğer öykülerden ayıran bir diğer özellik, yazarın özeleştirici yapmasıdır. Nitekim Sevengil, öykünün oluşum sürecini anlattığı aynı yazıda, Gürpınar’ın *“başkaları ile ve her şeyle olduğu gibi kendi kendisi ile de alay ede(bildiğini)”* (Sevengil 1944: 134) söylemektedir.

“Yeni Bir Gazetecinin Çukur Düşüneleri”nde, gazete çıkartmaya çalışan Necdet Beyin sığ fikirleri ile karşılaşırız. Zira o, gazetenin içeriğinden, maksadından ve *“neşrinden evvel revacını temin etmeye çalış(ır).”* (BG., 1908, nr. 31, s. 2) Bu sebepten ötürü de kahvehanede kendisini dinleyenlere sürekli vereceği ilanlardan ve reklamlardan bahseder. Ancak Necdet Beyin gazete çıkartmaya dair birikiminin olmadığını düşünen kahvehane sakinlerinin bir kısmı alaycı tavır ve fikir önerileri ortaya atarak kendisini öfkelenendirirken, birkaç kişinin ilginç teklifi kendisini cesaretlendirir. Necdet Beyin, söz konusu teklifleri;

*“kabul ve tatbik etmek hayaline kapıldığı sırada saatin on ikiyi çalması hakikaten vaktin geçtiğini hem de pek boşuna geçtiğini”* (“Yeni Bir Gazetenin Çkur Düşünceleri”, BG., 1908, nr.31, s. 3)

anlamasına neden olur. Özellikle *“vaktin boşuna hem de pek boşuna geç(mesi)”* söz grubu, öykünün temel esprisini dikkatlere sunması bakımından önemli bir ayrıntıdır.

“Zavallı Şair”, yeni yetme şairlerin tavırlarını hicveden bir öyküdür. Öykünün başkahramanı Ahmet Bey, gazinoda bulunduğu şair arkadaşına tertip ettiği *“sone”* den söz ederken, karakteristik özelliklerini de sezdirmiş olur;

*“Bir sone tertip ettim. Aman okunmaya layık. O ne diskripsiyonlar, o ne pitoresk şeyler. Bir şiir-i enfes. Suje gayet basit. Fakat tasvir-i âli, parlak bir üslûpla vakayı tasvir değil teressüm ettim. Lamartinler, Hugolar bir şey değil...”* (“Zavallı Şair”, BG., 1908, nr., 29, s. 2)

Yukarıda görülen *“Lamartinler, Hugolar bir şey değil...”* ibaresi, “nev-resîde”/yeni yet(iş)me bir şair olan Ahmet Beyin mizacında mevcut olan ‘kendini beğenmişlik’ duygusunu imler. *“Böyleleri olduklarından daha fazla görünmeyi kendilerine amaç edindiklerinden, başkalarıyla geçinemez, yaşama ayak uyduramazlar. (...) Kendini beğenmişlikleri, bu gibi kimseleri başkalarının alaylarına konu yapmaktan öte bir işe yaramaz.”* (Adler 2006a: 202) Nitekim onda mevcut olan bu duygu, anlatıcının hicvetme eğilimini motive eder. Öyle ki içkinin rehavetiyle birbirlerine övgüler yağdıran iki şair, kitap çıkartmayı tasarlarlar. Hatta *“Hiçbir kitapçının kabul etmeyeceğine şüphe edilmeyecek bu mecmua-yı eş’arı tab ettirerek büyük bir servet iktisabını düşün(ür)ler. Sonra bu kitabın hâsılatıyla Avrupa’ya seyahate çıkmaya karar ver(ir)ler.”* (BG., 1908, nr. 29, s. 2) Ahmet Bey gazinodan ayrılıp çıkartacağı kitabın hâsılatını düşündüğü esnada kar yüzünden yere düşerek acı içinde kıvrılır ve yere saçılan şiirlerini toplamaya derman bulamayarak evine döner, hasta olur. Anlatıcının o ana dek geliştirdiği hiciv mekanizması bu noktada daha net söylemlerle ifade bulur;

*“Zavallı şair cidden mariz idi. Evvela manasız, vezinsiz şiirler yazmak hastalığıyla, saniyen hayatını avare geçirmekle, salisen dünkü ziyadece kaçırıldığı işretin humarıyla, râbian düşmek suretiyle bütün vücudunda hâsıl olan acılarla hasta, pek*

*hasta idi... Bu vakitsiz yağan kar, bu vakitsiz yetişen şairin tek mil heves ve amalını bir lahza berhava etmişti. Zavallı şair!* ("Zavallı Şair", BG., 1908, nr., 29, s. 3)

Anlatıcı, Ahmet Beyin gerek şiir anlayışını, gerekse düştüğü durumu anlattığı bu satırlarda "*vakitsiz yağan kar*" ve "*vakitsiz yetişen şair*" ibarelerini kullanarak alegorik tarzda bir benzeşme ortaya koyar ve bu sayede hiciv mekanizmasını daha geniş boyutlarda işletme olanağı bulur. Tüm bunlarla birlikte şair için *zavallı* nitelendirmesinde bulunulması da, ona acındığını değil, bilâkis onun eleştirildiğini, onunla alay edildiğini sezdirir niteliktedir.

"Balık Pazarı Bakkal Bodos'tan Mektup", doğrudan doğruya gazetecilik ve yazın alanındaki yazar/fikir kirliliğine göndermede bulunan bir öyküdür. Bir bakıma bu öykü, 1920'de yayımlanan "Bakkal Bodosaki'den Hüseyin Rahmi Beye Mektup"un kurgusundan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Hüseyin Rahmi'ye mektup yazan Bakkal Bodos'un, kendilerine de mektup yazmasını isteyen birtakım yazarlar, öykünün eleştiri konusu olurlar. Zira Bakkal Bodos'un "*Bunca edip ve üdeba iflasa mı vardı ki gazeteler bahhallara, laf ve edep bilmeyenlere kaldı?*" (İkdam, 1921, nr. 8800, s. 2) sözü, basın-yayın ve yazın alanına yönelik yapılan eleştiriyi somutlaştırır niteliktedir.

"Siyasi ve Bürokratik Çözülme"de ele aldığımız "Fırkacı" adlı öykünün başkahramanı Afif Necati, yöneticilik makamlarında "*köşe kapmak*" için gazetecilik de yapar. Fırkacılıkta olduğu gibi gazeteciliğe yönelik de herhangi bir "*nazarıyesi*", bir birikimi yoktur. Ne var ki fırkanın gazetesi "*Samimiyet*"in başyazarlığı iddiasıyla uzun makaleler kaleme alır. Yazılarının ifadesi açık, fikirlerinin belirgin olmasına karşın üslubunun "*tatsız ve ruhsuz*" olması, okuyucuların "*beynine bir uyusukluk, çene kemiklerine esnemenen çatırtı gel(mesine sebep olur.) Ne tarih bilir, ne ilim, ne fen, ne malumat-ı şitası vardı(r). Ne de dâhili, harici siyasi vukufu. (...) Daima bir kaşık yoğurda bir kova su katarak matbuat ayranı yapar.*" Tüm bu nedenler yazılarının karıştığı gazetelerin "*sürüm barometresini derhal düşürür*". (KV., s. 123) Bu başarısızlığa karşılık halka ve hükümete öfkelenen kahraman, "*ya herrü ya merrü (...) ya beni tevkif ederler yahut köşe kapmaca oyununda bende bir mevki kaparım*" (KV., s. 123-124) sözleriyle cesaretlenir ve dönemin iç işleri bakanını eleştiren bir açık mektup kaleme alır. Bu açık mektup ertesi gün gazetenin müdüründen gelen

uyarının dışında herhangi bir tepki almaz. Oysa Afif Necati bu mektupla “*nazırı makamından koparıp atmayı*” amaçlamaktaydı. Bu yazısını devletin birtakım kurumlarını eleştiren yazıları devam eder, fakat bu eleştiriler de oldukça “*cılız*” kalır. Afif Necati saldırı yazılarını sürdürünce de gazetesinin kapanmasına sebep olur. Öyküde halkın bilinçlenmesi yerine kendi menfaatlerini ve mevkilerini düşünen bir basın-yayın anlayışının hicvedildiği aşikârdır. Bunlara ek olarak yazarın şu sözleri, Afif Necatilerin fikri akışlarıyla ifade bulan basın-yayın zihniyetini daha somut ve sert ifadelerle eleştirdiğini göstermektedir;

*“Fırkanın çığırkanları, mürevviçleri, pohpohçuları, yardakçıları, müdafileri, yalancı şahitleri, huk deycileri, millete yağlı tuzlu dolma yutturucuları kimlerdi? Fırka gazeteleri...”* (“Fırkacı”, KV., s. 120)

Türker Hanımın kaleminden okuduğumuz, “Yokluk, Yoksulluk ve Açlık” bölümünde incelemiş olduğumuz “Mırnav Mırnav” adlı öyküde de basın-yayına yönelik sert bir eleştiri söz konusudur;

*“Bizim komşu Nezihi Bey vardır. Gümrük üzerinden tekavüd... Allah versin vaktiyle tutmuş... Kendisi İttihatçıların düşmanıdır. İşte ona her sabah yirmi türlü gazete gelir. Her gün bir çeşidi çıkıyormuş Ortalığı dedikoduya boğuyorlarmış. Karlarına kesat. Kalemlerine kibrit suyu... Sabahleyin gazeteci türlü türlü isimler bağırarak kapının önünden geçer. Aklımda tutamam ki... İçinde (Alaman) var. (Toraman) var. Üsküdar var. Ne yok efendim. Nezihi Beyin bahçe üstündeki odasının önünde gazete okur iken bazı günler pek kızar. İttihatçılığın öğüdünü güdenlere hiddetlenir. Parlar. Gazeteleri pencereden bizim bahçeye fırlatarak:*

*-Türker Hanım al bunları kahve pişir... (İsimlerini söyler) şu falan filanın bulaşık tenceresi yıka... Ötekini de konaktaki torun zadenin beşiğinde bez kalmadı ise oraya koy... Bebeğe sübek yap.”* (“Mırnav Mırnav”, ESKB., s. 58-59)

“Yozlaşma” başlığı altında incelediğimiz ve iki gazete muhbiri Atıf Hilmi ile Rıza Salim’in diyalogları etrafında vuku bulan “Kiralık Vücut” adlı öyküde yozlaşmış bir basın-yayın zihniyetine tanıklık ederiz. Mesleki ve ahlâki bakımdan yozlaşmaya uğramış, “*ayda otuz beş, kırk papel kıvrıncaya kadar kırk türlü iş gör(en)*” (GSY-2, s. 93) bu dejenere tipler bir bakıma insani değerlere yabancılaşan toplumun sorunlarını da analiz ederler. Bu analizin ilerleyen safhalarında gazetecilik

mesleğini ele alan yorumları, dumura uğramış bir basın-yayın bilincinin karakteristik ve rutin söylemleriyle bütünleşir;

*“İmzana şöyle böyle bir otorite cakası verebilirsen ciddi gazetelerden birinin köşesinde fikir ağını kurarsın. Tanrı'nın günü ölçüne uydurarak bir türlü cevher yumurtlarsın. Hiçbir yerden diplomana olmasa da artık her fen ve bilgiden söz etmeye mezunsun. Bu gazete köşesi oraya kurulan için Süleyman'ın tahtı gibidir. Kurtlara, kuşlara hükmeder. Günün hiçbir kirlili meselesi yoktur ki bu kalemlerin darbeleriyle delik deşik olmasın.”* (“Kiralık Vücut”, GSY-2, s. 94)

“Diğer Konu ve Temalar”da bahsedeceğimiz “Tımarhane Şairlerin, Filozofların Mabedidir!” adlı öyküde ise anketçilere yönelik eleştiri söz konusudur. Anketçi Vedat'ın, ünlü şair Şemseddin Kutbi ile yaptığı görüşmeden *“epey bir sermaye”* topladıktan sonra bu sermayeyi/mülakatı kendi kalemiyle *“süslemesi”*, esasında bütün anketçilerin problemleri tarafıdır;

*“Vedat bu son şaheser şiiri de kaydettikten sonra vedatını çekip savuştu. Artık epey sermaye toplamıştı. Bu şuurlu kaynağından gelen ekstra fikirleri kendi zekâsı ile de süsleyerek okuyucularına bol soslu bir tabak mütalaa ziyafeti çekmiş olacaktı. Anketçilerin bir âdetleri de budur. Akıllı deli söyledikleri kimselerin sözlerine yaraşık alsın almasın kendi kalemleri ile de yamalar vurmak...”* (“Tımarhane Şairlerin, Filozofların Mabedidir!”, GT., s. 79)

“Acıma” başlığı altında incelediğimiz “Kanlı Eldiven” adlı öyküde, Birinci Dünya Savaşı sırasında askere giden Hüsnü Beyden bahsetmiştik. Biricik evlatları ve savaşın gidişatından haberdar olmak isteyen ailesi, akşam oturmaları esnasında evlatlarını askere yollayan birkaç komşunun da iştirakiyle gazetelerdeki savaş haberlerini takip ederler. Ancak gazetelerin savaş hakkında yayınlamış olduğu haberler okuyanların çoğuna *“çetrefil bir kuşdili gibi gel(mekte)”* (KP., s. 63) ve bir anlam ifade etmemektedir. Dolayısıyla gazeteler savaşın gidişatı, dost ve düşman devletlerin kimler oldukları hakkında halka aydınlatıcı bilgiler ver(e)memektedir.

Gürpınar, “Sahtekârlık ve Dolandırıcılık” başlığı altında işlediğimiz “Varda, İspanyol Geliyor!” adlı öyküsünün vakaya hazırlık kısmında, dönemin yazın alanına yönelik eleştirilerini nakleder. Yazar, İspanyol nezlesi hakkında yazı yazarların, aynı

şeyleri “*temcit pilavı gibi ısıtıp ısıtıp*” (İkdam, 1920, nr. 8232, s. 2) okuyucuya sunmalarından şikâyetçidir.

İncelediğimiz öykülerden de açıkça anlaşılıyor ki dönemin basın-yayın ve yazın alanındaki çarpık yapılanma, yazarın işaret etmekle kalmayıp hicvettiği ve şiddetle eleştirdiği bir problemdir. Basın-yayın ve yazın alanına vücut verenlerin (gazeteci ve yazarlar) meslek ahlâkından uzak, cahil, kendini beğenmiş, niteliksiz, bencil, menfaatçi ve dalkavuk oluşları sözünü ettiğimiz çarpık yapılanmanın temel oluşum noktalarıdır. Böylesi bir zihniyete sahip olan gazeteci ya da yazarların makam ve mevkilerini kaybetmemek uğruna siyasi iktidara âdeta itaat ettikleri, çıkar çatışmaları yaşadıkları dolayısıyla da halka hitap edemedikleri görülür. Hâlbuki “*Basının siyasi, içtimaî ve ahlâki zorunluluğu vardır.*” (Topçu 2008: 75) Bu zorunluluğa itaatsizliğin sonucunda ise halkın sosyal ve siyasal değişimlere karşı ilgisiz, bilgisiz ve tepkisiz kalışı/bırakılışı, yazarın ima ettiği bir diğer problem olarak karşımıza çıkar.

### 1.10. Batıl İnanç

Cehaletten, özellikle dinin yanlış anlaşılmasından kaynaklanan batıl inanç/lar, Hüseyin Rahmi'nin alaycı bir tutumla temas ettiği önemli bir problemdir. “*'Batıl inanç' kavramı, kaynakları bilimsel ve dini temellere dayanmayan, tabiatüstü olaylara, gizli ve akıl dışı güçlere aşırı derecede bağlı, dar, biçimci, boş inanç olarak tanımlanır.*” (Koşar 2005: 75) Romanlarında titizlikle değindiği ‘boş inançlar’, öykülerine de konu olur ve öykülerindeki bazı temaları güçlendiren, özellikle cehaleti daha bariz bir biçimde okuyucu ve aydının karşısına çıkaran bir fonksiyona sahiptir. Batıl inanç problemi, “Balta ile Doğuran Böyle Doğurur!”, “Ecir ve Sabır”, “Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur mu?”, “Asansör”, “İki Loğusa”, “Horoza Ses Talimi”, “Ada Vapurunda”, “Tosun” ve “Büyük Ana” adlı öykülerde dikkatlere sunulur.

Batıl inanç probleminin aile yapısı ve sosyal düzen üzerinde oluşturduğu tahribatı en bariz bir biçimde gözler önüne seren “Balta ile Doğuran Böyle Doğurur!” adlı öyküde, gelininin hamile kalamaması yüzünden öfkelenen otoriter



kaynana Hasibe Hanım, hamileliğin vuku bulabilmesi için gelini ve oğlu uğruna yapmış olduğu fedakârlıklardan (!) söz açar;

*“Gelini doğurtmak için ne bilirim yaptım. Kabahat belki oğlundadır dediler. Saffetin erkekliğini kuvvetlendirmek için şeyhin tılsımlı kemerini yedi gün belinde taşıttım. Donunu okuttum, türbe türbe dolaştırdım. Nefeslenmiş gelincik macunları, tuncina yazılı lâtilokumlar yedirdim. Hele geline verdiğim emek anlatmak ile bitmez. Yeni doğmuş bebeğin ilk çişini salataya karıştır da yedir dediler, yaptım. İştahla yedi kör olası, yine doğurmadı. Yarasa pisliğini leblebi tozu ile karıştırarak hap yap da yuttur dediler, yutturdum. Şeyh Sadrettin, gelinin karnı üzerinde ayetülkürsi yazdı. Üç gün sonra geldi. Mübarek dili ile yine dendi yaladı. Yed, emirlere kasık damarına bastırttum. Ardiçla karışık papatya ısırgan buğusuna oturttum. Velhasıl hiçbir şey kâr etmedi.”* (“Balta İle Doğuran Böyle Doğurur!”, GT., s. 64-65)

Hasibe Hanımın bu ifadeleri, cehalet ile motive edilmiş batıl inanç probleminin aile mahremiyetini ihlal ve iğfal eden bir nitelik kazandığını göstermektedir. Mahalle hanımlarından duyduğu ‘balta ile korkutma ve doğurtma’ yöntemini de gelini üzerinde tatbik eden kaynana, iki aylık ceninin düşmesine neden olur. Yaşananlar üzerine oğlu Saffet’in göstermiş olduğu tepki karşısında altta kalmayan Hasibe Hanımın cevabı, batıl inanç probleminin vahametine dikkati çeker;

*“-Balta ile doğuran, işte böyle doğurur. Çocuğumu öldürdün.*

*-Oşt köpek. Nerden olmuş senin çocuğun? O senin babalığınla değil, yedi emirlerin mübarek himmetleriyle oluyordu.”* (“Balta İle Doğuran Böyle Doğurur!”, GT., s. 67-68)

Mizahi bir tavırla kaleme alınan “Ecir ve Sabır” adlı öyküde, cehalet ile batıl inanç problemi iç içe verilir. Beş yaşındaki oğlunun ölümü ardından kendini kaybeden Behiye Hanıma ağlaması yönünde telkinlerde bulunan ecir ve sabırcı komşular, cehaletin inanışa dönüştürdüğü birtakım yanlış bilgileri paylaşırlar;

*“A hanım! Dokunmayınız ağlasın... Ağlamak iyidir. İçinin zehri akar. (Naciyem) öldüğü vakit ben tıkandım, bir türlü böyle ağlayamadım da sonra ‘Hud’ dağı gibi karnım şişti. O zaman bizimki Halaç Hoca’ya gösterdi. Hoca bana: ‘Gözlerinin zehri karnına akmış’ dedi. A! Anadır. Canı yanıyor. Şimdi onun ‘yüreciği’ çıra gibi parlar şöyle. A lakırdı mı bu? Bağır kardeş... Bağır içinin zehri boşansın. Sonra kütükler gibi şişersin...”* (“Ecir ve Sabır”, GT., s. 139-140)

Ağlamanın faydalı olduğu düşüncesini tecrübe ettiği bir olay aracılığıyla paylaşan kadının bu söylemleri, halkın içinde bulunduğu cehaletin ve batıl inanışların boyutlarını da analiz etmemizi sağlar. Yazarın, ölüm ardından yaşanan acıyı mizahi bir tarzda kaleme almasının asıl nedeni, bir bakıma söz konusu cehalet ve batıl inanışların vahametine dikkat çekme, şuarsuzca yerine getirilen âdetleri gözler önüne serme gayelerini taşımasıdır. Mehmet Kaplan, öyküye ilişkin yorumunda *“Hüseyn Rahmi'nin esas gayesi ecir ve sabır dilemenin kötülüğünü değil, mahalle kadınlarının cehaletleri, batıl inançları ve şuarsuz hareketlerini ortaya koymaktır.”* (Kaplan 2009: 35) der.

Dinin yanlış anlaşılması ve/veya yorumlanmasından kaynaklanan batıl inanç problemi *“Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur mu?”*, *“Asansör”* ve *“İki Loğusa”* adlı öykülerde karşımıza çıkar. Adı geçen ilk öyküde muhafazakâr oğlu Nuri Beyin *“mıntanın yerine kolalı Frenk gömleği giy(mesine)”* ve *“boyunbağı bağla(masına)”* öfkelenen Rabia Hanım;

*“Oğlum boynundaki o Frenk icadını çıkar. Yarın ahrette zebaniler onu çekerek ilmiği içinde seni boğacaklar...”* (*“Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur mu?”*, İHS., s. 53)

diyerek inanış biçimini ifadeleştirir. *“Asansör”* adlı öykünün sofı kahramanı İshak Efendi, sıkıldığını söyleyen ve sokağa çıkmak için kendisinden izin isteyen eşi Dilpesend Hanıma *“Yok... Olamaz, kadın kısmına sokak haramdır.”* (MSŞ., s. 110) der ve eşinin sıkıntısının sebeplerini *“Belki fazla yedin içtin. Ziyade rahat ettin. Nefsin kabardı. İçine şeytan girdi.”* (MSŞ. s.111) şeklinde yorumlar. Evdeki taassup o kadar ileri boyutlara varmıştır ki, Dilpesend Hanımın kızı Saadet gün boyu dinlediği vaazlardan etkilenir. Kendisini öpmek isteyen hanımlara;

*“-Bunlar pek süslü hanımlar... Öptürmem günah, günah... Cehennem var... Cehennem... Yarın ahrette yanacağız...”* (*“Asansör”*, MSŞ, s. 112)

diyerek engel olur.

Türbeden medet umma anlayışı, yine dinin yanlış anlaşılması ve yorumlanması ile ilintili bir sorun olarak çıkar karşımıza. *“Daha çok kadınlar ve hastaların rağbet ettiği türbeler çevresinde kümelenen hurafelerin başında, türbelere*

*adak adamak, pencere demirlerine ve yakınındaki bir ağaca çaput bağlamak, türbe içine veya çevresine mum yakmak vs. gelmektedir.*” (Çakan 2007: 63) “İki Loğusa” adlı öyküde hamile Nevres Hanım ile eşi Zihni Bey doğumun sağlıklı gerçekleşebilmesi için yapılan ve yapılacak olan ‘adaklardan’ bahsederler;

*“-Annem Hazreti Halid’e kurban, yedi evliyaya mum adadı...*

*-Sen kurtul da türbelere sandık sandık mum taşımak bana manevî bir borç olsun.”*

(“İki Loğusa”, NAM., s. 44)

“Horoza Ses Talimi”nde batıl inançların halk arasında yarattığı korku ve endişelerden istifade eden bir aileye rastlarız. Bu aile bireyleri, bekçiliğini yaptıkları köşke gelen kiracı adaylarını kaçirtmak için köşk bahçesindeki servi ağacının altına “yatır” kurarlar. Kiracı adaylarının köşkü ziyareti sırasında aile bireylerinden Hasene Hanımın ağzındaki çarpıklık ile yatır ilişkilendirilerek amaca ulaşılır ve o yıl ev kendilerine kalır.

“Ada Vapurunda” adlı öyküde, adeta bir yazgı gibi kabul edilen batıl inançlara dikkat çekilir. Vapura binen “şişman madam”ın Buldok cinsi köpeğinin yaratılış itibariyle tuhaf bir görünüme sahip olması, kadınlar tarafından yorumlanır;

*“-Hanım bu köpeklerin en maskara cinsidir. Rabbim böyle şey yaratmaz. Anasından doğar doğmaz bunun suratını kalıba korlar da böyle burnu çökük, gözleri çıkık olur.*

*(...)*

*-İçinizde hamile varsa bu gudubet hayvana bakmasın sakın... Sonra çocuğu böyle olur.*

*-A baktım gitti hanım... Alnunun kara yazısı şimdi ben bunun gibi mi doğuracağım?”*

(“Ada Vapurunda”, KV., s. 76-77)

Görüldüğü üzere, halkın cehaleti ile adeta kalıplaşmış batıl inançları dikkatlere sunan yazar, tüm bunların gelenekten gelen manevi bir aksaklık olduğunu da vurgulamak ister.

“Tosun” ve “Büyük Ana” adlı öykülerde, halk arasında yayılmış batıl inançların varlığına tanıklık ederiz. Adı geçen ilk öykünün kahramanı Hayriye Hanım, felçli kocasının kendisine yük olduğunu düşünmekte ve bir türlü ölmediği için hayıflanmaktadır. Evini ziyarete gelerek kocasının bu durumunu görenler de ona

“*tosun (gibi) olmuş*” derler. Hayriye Hanım, kocası için yakıştıran bu adı benimser ve soranlara şöyle açıklar;

*“Ne demek olacak... Tos vurarak Azrail’i korkutmuş demek... Böyle yer içer yıllarca ölmez demek...”* (“Tosun”, NAM., s. 25)

Adı geçen ikinci öykünün başkahramanı Büyük Ana, torunu ile akşam oturmalarında “*yedi kat göklere*” bakarak “*her yıldızın dünyadaki insanlardan birine ait olduğuna*” inanır ve “*ineğin boynuzunda duran bu cihana dair mahalle vaazından dinlediği hikmetleri, dersleri tekrar eder.*” (İHS., s. 75-76) Yazar, hassasiyet duyduğu Büyük Anayı anlatırken, batıl inanışlara sahip olduğu için onu suçlama ve eleştirme yoluna gitmez. Zira “*beş vakit namazını kazaya bırakma(yan)*” Büyük Ana, sahip olduğu batıl inançları ‘mahalle vaazı’ nı dinlerken edinmiştir ve duyduklarını kolaylıkla kabullenmektedir.

Aynı konunun ve amacın iki farklı yazımı olan “Kadınlar Vaizi” ile “İnsan Çekiştiren Eski Vaizler” adlı öykülerde, birtakım hurafe ve batıl inançları halka dayatmak isteyen din adamları anlatılır. İlk öykünün başkahramanı Şeyh Küçük Efendi, kürsüden kadın cemaatine seslenir ve onları “*gıybet etmek insan eti çiğnemektir*” (“Kadınlar Vaizi”, KV., s. 10) diyerek korkutur. Ancak vaazının ilerleyen safhalarında kendisi cemaati çekiştirir ve dedikodu yapar. İkinci öykünün başkahramanı Hacı Mehmed’in cemaate yönelik uyarı ve eleştirileri daha ileri boyutlardadır. Hacı Mehmed, söz konusu vaazında gıybet edenlerin yanı sıra tiyatrocuları ve yabancı dil konuşanları hedef alır;

*“Yarın ruzu cezada gıybetçilerin, tiyatrocunun dillerini zebaniler kızgın maşalarla enselerine çekecekler.”* (“İnsan Çekiştiren Eski Vaizler”, ESKB., s. 51)

*“Frenkçe konuşanlar yarın ahrette dillerinden kızgın çengele asılacaklar.”* (“İnsan Çekiştiren Eski Vaizler”, ESKB., s. 52)

Hacı Mehmed’in vaazının tesiri ile korkan ve söylemlerini adeta bir inanç gibi kabullenen iki kadın, aksayan, yitime uğrayan toplum bilincini simgelerler;

*“-Senin oğlun gâvurca okuyormuş?*

*-Ah okuyor. Vazgeçirmeğe çok uğraştık başa çıkamadık.*

*-Yaraşır mı ona? Babası imam hem de hafızı kelam...*

-Babası eve melek girmez diye kaç defa Frenk kitaplarını yırttı, yaktı, fayda etmedi. Oğlan mektep dönüşünde bu gâvur kitaplarını bakkala bırakıyor. Sabahları gene alıp gidiyor.” (“İnsan Çekiştiren Eski Vaizler”, ESKB., s. 52-53)

Yazar, yukarıdaki bu diyalogun sonuna eklediği dipnotla vakanın yaşanmış olduğuna dikkat çeker.<sup>2</sup>

Gürpınar öykülerinde dinin yanlış anlaşılması veya yorumlanması ile ortaya çıkan batıl inançlar; cehaletle motive olup kalıplaşan, insanları korkutan, sınırlayan ve düşün/bilinç yitimine uğratan tinsel normlardır. Zira batıl inançların güdümünde/etkisinde olan insan/lar, kandırılmaya, her türlü duygu ve düşünce istismarına açıktır/lar. Peter Lorie’ye göre “*İnançların en büyük kaynağı dinin büyü(sü)dür.*” (Lorie 1997: 18) Dine, dinin büyü(sü)ne ve ihtişamına inanan, ancak dinin iletilerini ve gerekliliklerini doğru ölçüde anla(ya)mayan, dolayısıyla uygula(ya)mayan insan/lar, batıl inanış/hurafe silsilesinin nüvesini oluşturur/lar. Cehalet ise, bu silsileyi besleyen, büyüten ve çoğaltan bir formatta karşımıza çıkar. Halkı eğitmek ve bilinçlendirmek amacıyla eserler kaleme alan Hüseyin Rahmi, bu amacını “*Ben her eserimde kari’lerimi, avamî şathiyyat (eğlenceli fıkralar) arasında yüksek bir felsefeye doğru çekmeye uğraştım!*” şeklinde açıklar. Öykülerinde toplumun içinde bulunduğu batıl inanç problemini gözler önüne seren yazar, söz konusu problemi “Büyük Ana” adlı öykünün dışında mizahi bir tavırla işler. Bir bakıma “*kendi statü endişemizi anlamlandırmamız ve dönüştürmemiz için bize yardımcı*” (Botton 2010: 201) olan mizah, sosyal sorun ve aksaklıklara yabancı kal(a)mayan yazarın zihnini meşgul eden birtakım endişeleri ‘anlamlandırma ve dönüştürme’ işlevi üstlenerek halkı eğitime ve bilinçlendirme adına araç-değer niteliği kazanır.

### 1.11. Eğitim Problemi

Yazarın hatıra karakteriyle kaleme aldığı “Eti Senin Kemiği Benim” ve “Hatt-1 İstiva” adlı öyküleri, eğitimdeki sorunları kapsamlı bir biçimde dile

<sup>2</sup> “Bu fıkra katiyetle mevsuktur. Hulusi merhum Babı Seraskeri Erkânı harbiye dairesine memurken maiyetindeki genç kâtiplerden bir imam zadeye aynı hal vaki olmuştur. O zaman lisan mektebine devam eden zavallı genç Fransızca ders kitaplarını babasının şiddeti husumetinden kurtarmak için akşamları bakkala bırakmak mecburiyetinde kalmıştır.” (“İnsan Çekiştiren Eski Vaizler”, ESKB., s. 53)

getirmeleri bakımından oldukça önemlidir. Bölümün diğer iki öyküsü olan “Hâli Zamanı Olmayan Bir Adam” ve “Sigarayı Nasıl Terk Ettim?” ise çocuğa aile içinde gösterilecek ilgi ve verilecek eğitimin hassasiyetine dikkati çeker.

İlk öykünün başında yazar, çocukların henüz dört yaşında iken okula başlatılması ile dayağa dayalı eğitim ve terbiye anlayışını “*Eti senin kemiği benim mukavelesine gelince artık bunu büsbütün kasaplık bir alış-veriş buluyorum.*” (ESKB., s. 3) diyerek eleştirir. Ayriyeten ders yapılan binalardaki kasvetli havanın yanı sıra hocaların öğrenciler üzerinde “*daima öfkeli bakan gözlerini*” gezdirmesinin ve öğrenciye uygulanan şiddetle/verilen cezayla öğrenme yetisinin artacağı düşüncesinin yarattığı psikolojik hâli -hatıralarından hareketle- anlatır. Öykünün ikinci bölümü olan Falaka’da söz konusu “*işkence aleti*”nin işlevine ve tatbikine değinerek, eğitim adı altında geçirilmiş olan “*engizisyon devresi*”nde yaşamını yitiren çocukların olduğuna da dikkat çekilir. Böylesi bir eğitim-öğretim anlayışını ve uygulayıcılarını şiddetle eleştiren yazarın şu ifadeleri, derslerin işleniş tarzını, amaçsızlığını ve öğrenciyle alakasızlığını hicveder niteliktedir;

*“Bu kadar dayak mukabilinde öğrendiklerimiz, hiçbir kelimesini anlamadan papağanlar gibi öğüttüğümüz Arapça ibarelerdir. Amme, mızraklı ilmihal de okuruz. Akımda kaldığına göre tecvitle ‘ifa, izhar, bab-ı meddi’ tabii vardır. Medlerin dört elif miktarı çekilip veya çekilmeyeceği tilavetinde yanılanlara hoca bilamel bu meddülkasri kulaklarda gösterir. Yanaklarda güller açtırır. Mızraklı ilmihal, abdestin, guslün şartları, (henüz sekiz yaşındayız yahu!) guslü icap ettiren şer’i sebepler, mazmaza, istinşak, sair bedenini pâk etmek, setriavret, kibleye durmak... Su bulunmadığı yerde nasıl teyemmüm edilir...”* (“Eti Senin Kemiği Benim”, ESKB., s. 7)

Bunlara ilaveten mezarlığın yanında okulun olması, mürekkep yalamakla bilgin, âlim olunacağı inancının hüküm sürmesi, okuldaki sağıktan ve temizlikten uzak ortamın varlığı eleştiri konusu edilen diğer problemlerdir. Yazar, öykünün devamında sözünü ettiğimiz eğitim-öğretim anlayışına sahip okuldan bir yıl sonra alınışını anlatır. Okulu değişmiştir. Ne var ki okulun değişmesine rağmen eğitimdeki ve okullardaki zihinlerin değiş(e)memiş olması, eğitimin temel problematığıdır;

*“O hafta okulu değiştirdiler. Çingiraklı bostanın yanındaki taş mektebe verildim. Sonra Pertevniyal Valide Rüştiyesi. Bu mektebin falakası namının sultanlığına uygun bir alâyişte gümüş kaplamalı; kırıbaçı da, yine saplı gümüşlü fil uzvundandı. Baniyeye rahmet, fakat bu dayak aletinin gümüşlendirilmesindeki istihza nedir?”* (“Eti Senin Kemiği Benim”, ESKB., s. 14)

Yazar öyküsünü *“aklıma geldikçe hâlâ gülerim”* dediği bir hatırasıyla noktalar. Şakacı ve uçarı arkadaşı Muhtar’ın çok sevilen Farisi hocası Said Dede’yi kandırarak sınıftan kaçış vakası. Bu kaçış vakası öyküye mizahi atmosfer kazandıran bir anekdot olarak kullanılmıştır.

“Hatt-ı İstiva”, coğrafya öğretmenin sınıfın haylaz öğrencisi Kadayıfçı Rıfat’a ekvatorun nereden geçtiğini sormasıyla öğrencinin bilgisizlik ve yanlış anlama sonucunda tuhaf cevaplar vermesi ile ortaya çıkan komik tabloyu sahnelemesinin yanı sıra o dönem eğitim yapısının/anlayışının katılığını da eleştirel bir yaklaşımla konu edinir. Vaka, yazar ile üç arkadaşı ve coğrafya öğretmeni arasında geçmektedir. Sınıftaki haylazlıklarıyla ünlenen Rıfat’ın ders esnasında yaptığı *“maskaralıklar”* sinirli coğrafya öğretmenin gözünden kaçırmaz. Coğrafyacı onu ayağa kaldırarak *“Hatt-ı İstiva nereden geçer bana söyle...”* (KV., s. 64) sorusunu yöneltir. Rıfat’ın soruya bilgisizlik ve yanlış anlamalar sonucunda tutarsız cevaplar vermesi öğretmeni iyice öfkelenendirir. Öğretmen tarafından türlü hakaretlere uğrayan Rıfat, öykünün sonunda falakaya yatırılır. Soruyu bilemeyen öğrenciye öğretmen tarafından hakaret içeren sözler söylenmesi (hayvan oğlu hayvan) ve bu öğrencinin en sonunda falaka ile cezalandırılması o dönem eğitim anlayışının eleştirilen yanlarıdır. Yazar öğretmenin öğrenciye yönelttiği hakareti -bazı öykülerinde başvurduğu- dipnot yöntemini kullanarak öykünün yaşam alanından okuyucunun gündemine taşır ve bu durumu şu sözlerle izah eder;

*“Evet... Esefle o zaman öğretmenler öğrenciye böyle muamele ederlerdi.”* (Hatt-ı İstiva, s. 64)

Yazar, öğretmen(ler)in bu tarz katı ve sorunlu yaklaşımlarını öykünün akışında *“melun”*, *“ulan yezit”*, *“ulan iblis”* ve *“habis”* gibi örneklerle güçlendirerek eğitim probleminin vahametini daha ayrıntılı bir şekilde değinir.

Edwin Ray Guthrie'ye göre *“Ceza, organizmaya acı verdiği için değil, belli uyarıcılara yeni tepki gösterilmesini sağlayabildiği ölçüde etkilidir. (...) (Diğer bir deyişle) Cezanın acı verici olması değil, organizmaya yeni, istenilen davranışı yaptırması önemlidir.”* (Senemoğlu 2011: 120-121) Nitekim “Eti Senin Kemiği Benim” ve “Hatt-ı İstiva” adlı öykülerde söz konusu edilen hocaların eğitime bakış açısı, ceza/dayak/falaka ile öğrenme eyleminin gerçekleşebileceği yönündeydi;

*“O zamanın kaba ruhlu hocaları, okuma almayan kalın kafalılara dersi böyle işkence ile kulaktan akıtarak belletmek kabil olacağı zannında ısrar ederlerdi. Yobaz aklı bu ya... Hâlbuki zekâları durgun çocuklar, bu vahşi tedris sistemi ile büsbütün aptallaşıyorlardı.”* (“Eti Senin Kemiği Benim”, ESKB., s. 5-6)

Sürekli meşgul olduğunu ileri sürerek hiçbir iş yapmadığı gibi çocuğuna da yeteri kadar vakit ayırmayan, hatta ona kötü örnek olan Mösyö Flanoviel'in hayatından bir kesit sunan “Hâli Zamanı Olmayan Bir Adam” adlı öykü, ebeveynler tarafından çocuğa gösterilecek alakanın ve verilecek eğitimin önemini vurgular. Kırklı yaşlarda tembel bir adam olan Mösyö Flanoviel, karısı sürekli ev işleriyle uğraştığı için oğlu Anastas'ın terbiyesiyle kendisi ilgilenir (!). *“Çocuğun içinde yaşadığı ilk toplum anne ve babasından oluşur; bu toplum içinde uygun bir atmosfer egemen değilse anne ve baba çocuklarında bir toplumsallık bilincinin gelişmesini bekleyemez.”* (Adler 2004: 136) Nitekim on yaşını bitirmiş olan Anastas ise iyi bir terbiye görmemiş, çapkın olma hevesiyle büyüyen bir çocuktur. Bir sabah kahvaltıdan sonra oğlunu da yanına alan kahraman işlerini görmek için dışarı çıkar. İlk olarak tatlıcı dükkânına girerler. Çocuğunun külhanbeyleri gibi konuşmamasını isteyen baba sürekli uyarılarda bulunur. Külhanbeylerinin yemek yemeye *“habbe koymak”*, hesap ödemeye *“mangır uçlanmak”* dediklerini belirterek bu ifadeleri asla kullanmamasını ister. Sokak ortasındaki kalabalığın *“hırsız kaçtı!”* söylentilerine kulak asarlar. Ancak kaçanın papağan olduğunu öğrenen baba *“aval aval”* beklediklerini söyler ve çocuğuna bu kelimeyi de asla kullanmamasını öğütler. Eve dönmek için arabaya binerler ancak bir süre sonra yol tıkanır. Mösyö Flanoviel kendilerini *“keş”* yerine koyduğu için arabacıya öfkelenir ve sonra çocuğa dönerek bu kelimenin de sakıncalı olduğunu ifade eder. Eve vardıklarında anne oğluna gün içerisinde nereleri gezdiğini, neler öğrendiğini sorunca Anastas şunları söyler;



*“İlk evvel tatlıcı dükkânına girip habbe koyduk. Sonra babam mangizleri uçlandı. Bir papağan kaçmış, ben babamla avallanıp onu hırsız zan eyledik. Oradan çekilip bir arabaya bindik. Arabacı bizi keş yerine koydu. Babam az kaldı marizine kayacak idi.”* (“Hali Zamanı Olmayan Bir Adam”, TH, 1888, nr. 3021, s. 7)

Anne bu sözler karşısında oldukça şaşırır ve “*çocuğa verdiği terbiyenin semeranı bunlar mıdır?*” diye yakınır. Mösyö Flanoviel oğluna argo tabirleri ifade ederken “*bunları kullanmamaklığın için daima tekrar ediyorum*” ve “*iyiyi kötüden fark etmekliğın için bunları tekrar tekrar söylüyorum*” (TH, 1888, nr. 3021, s. 7) demektedir. Yazar öyküyü ve şahısları dikkatlere sunarken böylesi bir pedagojik yaklaşımın yanlışlığını da vurgulamak ister. Dolayısıyla öykünün temel esprisi bu yanlışlığın vurgulanmasına dayanmaktadır. Albert Bandura’nın “Sosyal Bilişsel Kuramı”nın dayandığı ilkelere “Dolaylı Öğrenme Kapasitesi”ne göre öğrenme gözlem yoluyla/gözleyerek gerçekleşen bir eylemdir;

*“İnsanlar özellikle çocuklar, genellikle başkalarının davranışlarını ve davranışlarının sonuçlarını gözleyerek öğrenirler. Kuşkusuz kendileri de bazı şeyleri yaparak ve kendi davranışlarının sonuçlarını görerek çok şey öğrenebilirler. Ancak, yaşam sadece insanların kendi yaptıklarından öğrenmelerini içerseydi çok sınırlı kalırdı. Oysa, insanlar başkalarının deneyimlerini gözleyerek çok şey öğrenmektedirler. Bu nedenle, dolaylı öğrenme kapasitesine sahip olma sosyal öğrenmede önemli bir ilkedir.”* (Senemoğlu 2011: 225)

Ebeveynler tarafından uygulanan eğitimin yanlışlığına, yirmi beş yıllık sigara tiryakisi Sadık Hikmet Beyin sigaraya başlama, alışma ve bu alışkanlıktan kurtulma serüvenini okuduğumuz “Sigarayı Nasıl Terk Ettim?” adlı öyküde de rastlarız. “*Bu belâya pek küçükken uğradığı(n)ı söyle(yen)*” kahraman, bu duruma ev halkının sebep olduğunu belirtir. Zira anne ve babasının sigara içiyor olmaları, bu yasak nesneye karşı duyduğu merakı arttırır. Ayriyeten anne ve babasının sigara içtikleri halde sigaranın zararlarından bahsetmeleri ve içilmemesini söylemeleri ona pek inandırıcı bir ihtar gibi görünmez.

Kant’ın ifadesiyle “*insanın karşısına çıkabilecek en büyük ve çözülmesi en güç problem eğitimidir.*” (Koninck 2003: 27) İncelemiş olduğumuz ve yazarın hatıralarından müteşekkil “Eti Senin Kemiği Benim” ile “Hattı- İstiva” adlı

öykülerde, dönem okullarındaki eğitim-öğretim sisteminin ve sistemi var eden, sürdüren hocaların niteliksizliği eleştirilir. Bir anlamda “*Türk çocuğunun mektep namına geçirdiği bu engizisyon devresini*” (ESKB., s. 6) öykülerinin gündemine taşıyan yazar, söz konusu dönemin eğitim-öğretim anlayışıyla yetişen bireylerin “*doğru muhakeme idrakini kaybe(derek)*” bilinç yitimine uğradıklarını, mutaassıplaştıklarını belirtir. Bu yitlik olma hali, yani taassubun “*Milli bünyemizin sinsisi sinsisi işleyen kapanmaz yarası*” (ESKB., s. 7) olduğuna da vurgu yapar.

“Hâli Zamanı Olmayan Bir Adam” ve “Sigarayı Nasıl Terk Eттіm?” adlı öykülerde yazar, aile içinde çocuğa verilecek eğitimin önemine, gösterilecek ilginin gerekliliğine dikkat çeker. Zira aile içinde gerçekleşen izlenim, deneyim ve edinimler, çocuğun toplumsallık bilinci kazanıp kazanmamasında doğrudan etkilidir. “*Yaşamın bir taslağı, aile ortamında sevgiyle pratik edilerek çocuğun sosyalleşmesi ve rolüne hazırlanması sağlanır.*” (Korkmaz 2008: 171) Öykülerde, çocukların problemleri tarafları açığa çıkartılarak tüm dikkatler âdeta aile ortamının atmosferine çekilmeye çalışılır. Böylelikle öykünün temel esprisi, daha etkin bir biçimde ifade kazanmış olur.

### 1.12. Gelin/Güvey-Kaynana Çatışması

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın öykülerinde yer verdiği gelin/güvey-kaynana çatışmasıyla ciddi bir sosyal probleme temas eder. Zira bu çatışmayı var eden bireyler önce aile birliğini, sonra sosyal bünyeyi maddi ve manevi anlamlarda yıpratıcı bir gücü harekete geçirirler. Sözü ettiğimiz durum “Kayınpeder Kayınvalide Kendi Odalarında” ve “Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur Mu?”da ana; “Meyhanede Hanımlar”, “Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, “Er Kişi Niyetine” ve “Balta ile Doğuran Böyle Doğurur!”da ara tema olarak yer alır.

Gelin-kaynana geçimsizliğinin ortaya çıkarmış olduğu sıkıntılar çerçevesinde vuku bulan “Kayınpeder Kayınvalide Kendi Odalarında” adlı öykü, tartışmalar arasında kalarak zor duruma düşen kayınpeder ve oğlunun sıkıntılarını anlatır. Kayınpeder ve kayınvalidenin kendi odalarındaki tartışmalarına sahne olan ilk bölümde kayınpeder evde yaşanan gelin-kaynana arasındaki “*dedikodu, dırdır, kavga ve münasebetsizlik*”ten yakınıdır. Kayınpeder o akşamki iftar için eve misafir

davet etmiştir. Ancak gelin-kaynana dargınlığı iftar için birtakım hazırlıkların yapılmasına engel olur. Kayınpederin hanımından ricası geliniyle barışması ve akşam için hazırlıklara koyulmasıdır. Kayınvalide ise bu durum karşısında mütemadiyen gelininden yakınır ve “*elimi bir şeye sürmem*” diyerek ısrarını sürdürünce kocası hakaret ederek odadan çıkar ve hanım düşer bayılır. Öykünün “Mahdum Bey Zevcesiyle Odalarında” başlıklı ikinci bölümünde aynı tartışma oğul ile gelin arasında yaşanır. Oğul hanımından “*bizim hatırımız için kaynanalığı gelinliği bırakınız da bugünlük hanımlık ediniz*” (MH., s. 79) ricasında bulunur. Hanım bu rica üzerine kocasına tehditkâr sözler savurur ve kaynanasını çekiştirir. Bu çekiştirme esnasında “*Vallahi elimi hiçbir şeye sürmem. İşte sana bir de yemin!*” deyince oğul sakinliğini koruyamaz ve “*kavga, dedikodu size manevi bir gıda yerine geçiyor, yarıyor...*” (MH., s. 82) diyerek hiddetini dışa vurur, hakaretler eder. Hanım bu sözler üzerine düşer bayılır, bey ise odadan çıkar. Bir müddet sonra hanımın baygın hâline tanıklık eden hizmetçi, yaşananlara ilişkin “*Kendileri sen yapacaksın ben yapacağım iddiası ile bir şeye el sürmezler. Aralarında bir zıtlıktır gider.*” (MH., s. 83) yorumu, evdeki gelin-kaynana geçimsizliğinin esaslarına dikkati çeker.

Gelin-kaynana çatışması üzerine inşa edilmiş bir diğer öykü olan “Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur Mu?”da, huysuz gelininden her fırsatta intikam alma hırsına düşmüş bir kaynananın mağlubiyeti mizahi bir dille anlatılır. Rabia Hanım çok çektiği eski gelini merhume Ayşe Hanımın değerini ancak o öldükten sonra anlayabilmiştir. Zira “*ne kocaya itaat, ne kaynanaya hürmet*” bilen yeni gelini Safinaz Hanım, eski gelininin değerini anlayabilmesinde önemli bir unsurdur. Bunun yanı sıra oğlu Nuri Efendinin “*karışına şirin görünmek için*” yıllardır benimsediği alaturka değerleri terk edip alafrangalaşması da eski gelinine duyduğu özlemi arttıran diğer önemli unsurdur. Ancak kendi kılığında birtakım yeniliklere açık olan Nuri Efendi aynı hoşgörüyü karısına göstermez. “*Anası (ise) oğlunun zaafı(nın) taassup ve kıskançlık cihetinde olduğunu bil(diği)*” (İHS., s. 53) için onu karısına karşı dolduruşa getirir. Nuri Efendi de annesinin bu dolduruşlarından ister istemez etkilenir. Bir gün oğlunun eve erken gelmesini fırsat bilen Rabia Hanım, gelinini komşu evlerinde gezdiğini ve ahlâka mugayir davranışlarda bulunduğunu anlatır. Safinaz Hanımın eve gelmesiyle de gergin hava yerini kavgaya bırakır. Bu gerginlik bir hafta sürer ve iki taraf da birbirinin açığını kollamaya başlar. Nitekim arka

bahçeye bitişik eve “*alelacayip*” bir ailenin taşınmasıyla Safinaz Hanımın tuhaflaşması ve her işini bırakarak pencereden onları seyredip gülmesi kaynananın şüphelerini koza dönüştürür. Karşiki evde “*bıyıkları yoluk herif*”in gelinine doğru “*işaretler*”, “*hayâsızca lakırdılar*” etmesini oğluna yetiştirir. Ertesi gün bu olaya tanıklık etmek isteyen Nuri Efendi gördükleri ve duydukları karşısında âdeta çıldırır. Dolaptan aldığı tabancasıyla karşı eve ateş eder. Olayın arkasından mahalleli sokaklara dökülür, polisler kapıya dayanır. Neden ateş edildiği sorulduğunda Nuri Efendi, “*Pencereden karıma türlü edepsizliklerle ilan-ı aşk etti...*” deyince kalabalık içinden biri şu cevabı verir;

*“O bıyıksız genç aktördür. İki pencere arasına koymuş olduğu aynanın önünde ‘Kıskanç Koca’ piyesindeki rolünü ezberliyor.”* (“Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur mu?”, İHS., s. 65)

Nuri Efendi “*Müslüman mahallesinde bu iş olur mu?*” diyerek mahcubiyetini örtmeye çalışırken, Rabia Hanım da bir köşede gelininin galibiyetine, kendi talihsizliğine ağlamaktadır. Öyküde gelin-kaynana çatışmasını gülünç bir aile problemine dönüştüren unsurlar; tahammülsüzlük, cehalet, ihtiras, yersiz dolduruşlara gelmek ve olayları etraflıca sorgula(ya)mamaktır.

Gelin-kaynana çatışmasının ara tema olarak işlendiği “Meyhanede Hanımlar”, “Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, “Er Kişi Niyetine” ve “Balta ile Doğuran Böyle Doğurur!” adlı öykülerde de benzer problemlere rastlamak mümkündür.

“Meyhanede Hanımlar”ın kadına verilen hak ve özgürlükleri kendince yorumlayan, arsız gelin Bahriye Hanım ile kaynanasının geçimsizliği henüz öykünün başlarında dikkatlere sunulur. Kaynana, gelininin oğlu Şehri Beye yapmış olduğu saygısızlıklara tahammül etmekte zorlanır. Gelini ve oğlunun içki içmek üzerine tartıştığını işitince durumu garipser ve tepki gösterir. Bahriye Hanım ise bu garipseme ve tepki karşısında oldukça öfkelenir;

*“Bundan sonra kadın her meseleye karışacaktır. Her şeyde, her şeyde onun reyî alınacaktır. Koca vücudunla, kalın kafanla salapurya gibi sen söze yanaşma öyle.”* (“Meyhanede Hanımlar”, MH., s. 7)

Bu sözler üzerine tartışma alevlenir. İşi inada süren Bahriye Hanım meyhaneye giderek dilediğince içeceğini, sarhoş olup eve geldikten sonra kaynanasını “*pataklayacağını*” ifade eder.

Aile hukuku kararnamesinden hareketle erkeklerle eşit haklara sahip olabilecekleri yönündeki haber üzerine toplanan kadınların bencilce yaptıkları yorumları öykü eden “Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, söz konusu ettiğimiz çatışmayı genel çerçevede ele almaktadır. Toplantıda bulunan kadınlardan birisi elde ettikleri hakları “*eve gider gitmez kaynanamla görümcemi kovarım*” şeklinde değerlendireceğini belirtince orada bulunan bir kaynana duyduklarından ötürü tüm gelinlere olan öfkelerini dile getirir;

*“Hep genç karılara mı hürriyet verildi? Yaşlı kadınların, kaynanaların hukukunu müdafaa için gazete bir şey yazmıyor mu? Evladı doğur, büyüt, yetiştir, eli ekmek tutar tutmaz eve gelin namıyla bir dil azar karı getir... Karga gibi gözünü oysun... Bir de ahir vaktinde seni evden kovsunlar... Sokak ortasında kal...”* (“Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, KV., s. 89)

Kaynananın söylemiş olduğu bu sözler toplantıdaki tüm gelinlerin tepkisini çeker. Tartışma bu noktadan sonra kadın haklarının müdafaasından çıkıp “gelinler-kaynanalar” çatışmasına dönüşür.

Eşler arası ihanetin trajikomik öyküsü olan “Er Kişi Niyetine”, gelin-kaynana ve damat-kaynana geçimsizliklerinin aile içinde yaratmış olduğu olumsuz atmosfere değinmesi bakımından önem arz eder. Geçimsizliğin ilk kıvılcımları kahraman anlatıcı Şevket Beyin annesi ile Refia Hanım arasında başlar. Bu durumdan rahatsız olan Şevket-Refia çifti, Refia Hanımın annesinin evine taşınır. Fakat geçimsizliğin bu eve de sirayeti pek gecikmeyince çift Erenköy’de kendilerine bir ev tutar. Şevket Bey geçimsizliğin nedenlerine şu sözlerle değinmektedir;

*“Ne Refia kaynanasının faziletlerini beğendi, ne de annem gelininin güzelliğini... Birisi kendini saydırmaya uğraştı. Öteki saymamakta ısrar etti. Mümkün değil geçinemediler. (...) Refia’nın validesi nezdine taşındık. Bu sefer de ben kaynanamla dalaşmaya başladım. Ne kadar inadına pek, diline kavi, acuzeliğinde insafsız bir karı...”* (Er Kişi Niyetine, s. 82)

“Balta ile Doğuran Böyle Doğurur!” adlı öyküde kaynananın gelin üzerindeki baskısının toplum ve aile içinde yaratabileceği sıkıntılara değinilir. Gelininin hamile kalamamasına öfkelenen ve “*soyumuz sönecek*” endişesine kapılan kaynana, konu komşudan doğum haberleri işittiğinde de gelinine karşı daha bir saldırgan olur. Bu duruma çare bulmak isteyen kaynana, gerek cehaletinin gerekse batıl inanışlarının etkisiyle komşu kadınlardan öğrendiği “*balta ile doğurtmak*” usulünü tatbik etmiş ve iki aylık ceninin düşmesine sebebiyet vermiştir.

Tahammülsüzlüğün ve dedikodunun aile içindeki yarattığı sıkıntılar bireyler arası geçimsizliğin temel problemi olmakla beraber, insani değerlerin zedelenmesine de zemin hazırlamaktadır. Cehalet, kıskançlık ve ihtirasla motive edilen gelin-kaynana çatışması, ezeli ve ebedi bir aile problemi olmanın yanı sıra sosyal dokuyu tahrip eden bir karaktere de sahiptir. Tüm bunlarla birlikte erkeğin (oğul ya da damat) yaşananlar karşısında sin(diril)mesi ya da yaşananlara pasif tepkiler göstermesi çatışmalara ivme kazandıran bir diğer önemli unsur olarak göze çarpmaktadır. Hüseyin Rahmi, incelemiş olduğumuz öykülerinde gelinlere ve/veya kaynanalara yüklemiş olduğu işlevler sayesinde aile içi problemler ile sosyal dokudaki tahribatın yaşanmış ya da yaşanması muhtemel örneklerini yansıtmayı amaç edinmiştir.

### 1.13. Sevgi/sizlik

İnsan doğasına yönelik kötümser bir bakış açısına sahip oluşuyla bilinen Hüseyin Rahmi, bazı öykülerinde mağdur insanlara ve hayvanlara karşı bir hassasiyet geliştirir. İşte sevgi, ekseriya bu hassasiyetin ürünüdür. Nitekim José Ortega Y Gasset’e göre “*Sevmek, sevilen şeye sonu gelmez bir çabayla canlılık katma, onu yaratma, isteyerek koruma eylemidir.*” (Gasset 2011: 14) “Sadakat”, “Ne Boş Hayal İmiş!”, “İki Loğusa”, “Annemin Ölümü”/“Annem” “Bir Zeki Rehnüma” ve “Dağların Şenliği” ve “Nergis Hanımla Fehmi Bey” adlı öyküler, sevgi temasını ihtiva etmektedir.

Yalın bir sevginin ve bağlığın varlığına rastladığımız “Sadakat” adlı öyküde, yaşlı, zengin ve iyi kalpli Mösyö De Lesay ile genç, güzel ve iffetli Marsil’in mutlu evliliğini, Marsil’in eşine ve evliliğine duyduğu sadakati okuruz. Elli yaşını aşmış,

zengin, soylu bir adam olan De Lesay, yaşamış olduğu ruhsal sıkıntılardan kurtulmak için doktorunun “*mutlaka evlenmelisiniz*” tavsiyesi üzerine, dostlarının da girişimleriyle Marsil adındaki genç, güzel, eğitilmiş ve fakir bir kızla evlenir. Doktorun da belirttiği gibi bu evlilik mutlu bir birlikteliğe dönüşür ve De Lesay’a tüm sıkıntılarını unutturur. Marsil de kendisini mutlu etmek isteyen kocasına büyük bir saygı duyar, ancak onda bir baba sevgisi ve şefkati bulur. Mutlu çiftin sıkça yaptığı seyahatlerin birinde, De Lesay’ın yeğeni, genç deniz subayı Sperbiyen onları ziyaret eder. Ziyarettten memnun olan amca De Lesay, yeğenin uzun süre yanlarında kalmasını ister. Sperbiyen bu süre içerisinde duygularında her ne kadar yanılmak istese de Marsil’e âşık olduğunu anlar. Marsil de ilk başlarda sezemediği bu duyguyu anlamaya, kendi hissettiklerini de tanımlamaya başlar. O da genç subaya âşık olmuştur. Ancak gerek Marsil, gerekse Sperbiyen bu yasak aşkın ıstırabını hissederek birbirlerinden uzak durmaya gayret ederler. Ne var ki bu aşk iki genci maddeten uzaklaştırırsa da manen yakınlaştırır. Marsil, kocasının yaptığı iş seyahatlerinin, dolayısıyla kendisinden uzaklaşmasının söz konusu yasak aşkta payı olduğunu düşünür. Bu durumu fark ettirmeden kocasına açar ve kendisini İtalya’ya götürmesini ister. Ancak De Lesay, seyahat için Sperbiyen’in de kendilerine eşlik etmesini önerir. Marsil, yapılacak bu seyahatin aslında Sperbiyen’den bir kaçış olduğunu gizleyemeyince De Lesay her şeyin farkına varır. İki genci bir araya getirmenin hata olduğunu sezinleyerek bu sonuçtan kendisini sorumlu tutar. İtalya’ya yapılan seyahatten üç-dört ay sonra vefat eder. Sperbiyen, bir süre sonra kalbinde taşıdığı ve unutamadığı Marsil’e evlenme teklif eder. Marsil, bu teklifi saygıyla karşılır ve “*ben zevceme olan sadakatimi, yalnız onun zaman-ı hayatında değil, vefatından sonra dahi ilelebet muhafaza etmek isterim*” (TH., 1889, nr. 3349, s. 6) diyerek reddeder. Öykünün sonunda anlatıcının ifadesiyle kadınlar arasında “*emsali ancak ender olarak görülebilen, hakikaten azim bir vefakârlık ibraz eylemiş*” (TH., 1889, nr. 3349, s. 6) olan Marsil, yalın bir sevginin varlığını derinden hissetmiş ve koruyabilmiş ideal bir kadın tipidir. Yazarın öykülerinde sıkça rastladığımız aldatma olgusuna bu öyküde rastlamayız. Şüphesiz öykünün yazıldığı dönemin sosyal şartları bunda önemli bir role sahiptir. Zira Ahmet Midhat etkisinde eserler ortaya koyan yazar, o dönem toplumunu eleştirmekten ziyade yönlendirme ve eğitime gayelerini

taşır. Bu bakımdan Tercüman-ı Hakikat'te yayınlanan “Sadakat” böylesi gayelerin dışı vurumudur.

Genç, güzel ancak sevgi konusunda talihsiz bir kadın olan Vazil Korali'nin hiç görmediği bir ressamı duyduğu hayranlık sonucunda oluşan sevgisi ve yaşadığı hayal kırıklığı “Ne Boş Hayal İmiş!”te dile getirilir. İnsanları hayal kurmaya iten sebepler ile hayallerin ümit edilenin aksi ya da doğrultusunda sonuçlar doğurabileceği üzerine birtakım fikirler öne süren yazar, hayallerin ümit edilenin aksine sonuçlar doğurabileceği ihtimaline ilişkin somut örneğini Madam Korali'nin yaşadıklarından hareketle dikkatlere sunar. *“Beğendiği birkaç erkek tarafından vefasızlık gördüğü(nden) dünyada muhabbetin bini beşer için bir felaketten başka bir şey olmadığına kail ol(an)”* (TH., 1889, nr. 3228, s. 6) Vazil Korali, edindiği acı tecrübeler nedeniyle mutsuz bir hayat sürmektedir. Resim sanatına özel bir ilgisi ve hayranlığı olan kadın ünlü ressamlarının tablolarının sergilendiği bir etkinliğe katılır. Sergiyi gezdiği sırada yazlık villanın bahçesinde düşünceli ve güzel bir kadın resmedildiğini görüp, bu kadının da kendisi olduğuna kanaat getirdiğinde şaşkınlığını gizleyemez. Önce bu cüreti göstermenin bir küstahlık olduğunu düşünse de kendisini ustalıkla resmeden sanatkârın çaba ve başarısına karşı içten içe hayranlık duyarak böylesi bir eserin samimi duygularla yapılabileceğini düşünür. Bu noktadan sonra Madam Korali'nin tavırlarında beliren santimentalizm, hayranlıkla beslediği ilgisi ve sevgisini platonik bir aşka dönüştürür;

*“Kendisi için bu kadar emek sarfından çekinmemiş bulunan bu ressamı karşı, henüz bir muhabbet-i ciddiye diyemez isek de hüsnü zan nevinden küçük bir temayül husule gelmiş idi. Fırçasında bu kadar maharet bulunan bir zatın mutlak kendisi dahi güzel olmak ihtimali gerek yavaş yavaş zihnini işgale başladı. Bu ihtimali tasavvur ile beraber ressamı karşı gönlünde peyda olmuş bulunan meyelân dahi kesb-i kuvvet ediyor idi.”* (“Ne Boş Hayal İmiş”, TH., 1889, nr. 3228, s. 6)

Kendisini resimleyen ressamı hayalinde canlandırdığı ve tabloyu izlediği sırada yanında beliren kambur bir adamın af dileyerek tablonun kendisine ait olduğunu söylemesi üzerine Madam Korali, aşk ümidi yok olmuş, hayalleri yıkılmış bir vaziyette oradan uzaklaşır. Yazar hayal ile var olan sevginin maddi ve manevi dönüşümlerine ve bu dönüşümlerin insanlarda oluşturduğu algı farklılıklarına temas



eder. Bir anlamda “*sevmenin nesneye doğru giden, onu sıcak bir onayla saran, sürekli akış içindeki ruhun merkezkaç edimi olduğunu, bizi nesneye bütünleştirip onu olumlu bir biçimde doğrulamaya götüren bir edim olduğunu söyleyebiliriz.*” (Gasset 2011: 15) Öyle ki ressam, hayalinde canlandığı ve manevi anlamda hissettiği sevgisini maddi bir biçime (resim) dönüştürme konusunda başarıya ulaşırken, Madam Korali hayalinde canlandığı sevgi(li)yi maddi biçime dönüştürme ve yorumlama konusunda aynı başarıya ulaşamaz. Öykü bu anlamda sevgi-sevgisizlik çatışmasını da bünyesinde barındırmaktadır.

Nevres Hanım ile evin sevimli kedisi Şirin’in doğum öncesi, sırası ve sonrası yaşadıklarını anlatan “İki Loğusa” adlı öykü, bir taraftan “*tabiat*”ın kadına vermiş olduğu doğurma görevinin sorgulamasını yaparken diğer taraftan sevgi, fedakârlık ve karşılıklı anlayışla oluşturulmuş mutlu bir aile tablosunu gözler önüne serer. Nevres Hanımın doğum yapacağı gün yaklaşmaktadır. Endişe ve korkularından hareketle doğum hakkındaki sorgularını kocası Zihni Bey ile paylaşırken, tabiatın kadına yönelik tavrını da eleştirel bir yaklaşımla dile getirir;

“-Zihni...

-Efendim.

-*Tabiatın bu hususta kadınlar için ne kadar haksızlık ve insafsızlık ettiğini biliyor musun? Bütün ıstırapları bize çektiriyor. Size düşen yalnız telezzüz.*

-Evet... (...) *Emin ol canımın içi Nevresçiğim... Sana bir saniye ıstırap çektirmemek için her eleme tahammüle büyük bir sevinçle hazırım. Ah bu hakikati fülen ispat kabil olsa...*” (“İki Loğusa”, NAM., s. 43)

Nevres Hanım sorgulayıcı tavırlarına karşı Zihni Beyin söylemiş olduğu bu sözler karısı için sevgi ve fedakârlık gösteren bir kocanın duygularını açık bir biçimde ifadeleştirir. Tüm bunların yaşandığı esnada evin sevimli kedisi Şirin’de de hamilelik belirtilerinin görülmesi ve doğum telaşının hissedilmesi mevcut heyecanın artmasına sebep olur. Nitekim Şirin, sancılı fakat kısa süren bir doğum sonrası üç yavru dünyaya getirir. Bu canlı tecrübeyle bir nebze rahatlayan Nevres Hanım ertesi gün “*birkaç acı feryattan sonra (...) dünyaya tumbul bir oğlan getir(ir).*” (NAM., s. 48) Hatır sormaya gelen hanımların iki loğusaya “*maşallah*” dedikleri işitilir.

Hatıra karakterli bir metin olan “Annemin Ölümü”/“Annem”, henüz daha çocuk yaşta annesini kaybeden yazarın büyük üzüntüsünün, annesine duyduğu sevginin ve özlemin öyküsüdür. Yazar, yirmi iki yaşında vereme yakalanan annesinin hastalığın pençesindeki son günlerini anımsar. Günbegün hastalığın kaçınılmaz sonuna doğru yaklaşan annesi, ona annesizliği anlatmaya çalışsa da o bu duyguyu düşünmek dahi istemez bir tavır takınır, ancak kendisini annesinden ayıracak kuvveti sorgulamaya çalışır. Her ne kadar böylesi bir sorgulamanın çabasına girse de annesinin halini, etraftaki eşin dostun üzüntüsünü ve kendisine acıyan gözlerle bakanların duygu ve düşüncelerini anlayamaz. Annesinin fenalaştığı bir gün onu odaya götürürler. Oldukça zayıflamış, tanınmaz hale gelmiş anne, oğlunun gözleri önünce can verir, anneannesi kızını yitirmenin acısıyla cansız bedenine üzerine kapanır. Ne olup bittiğini anla(ya)mayan bu dört buçuk yaşındaki çocuk, ne zaman annesini sorsa “cennete gitti” yanıtını alır. O artık annesiyle “*maddiyetle maneviyat arasında bir üçüncü mevhum âlem olan rüyalarda*” buluşmaktadır. Yıllar geçse de hatırasından silinmediği, annesinin ölüm anı ve anneannesinin annesi üzerine kapandığı o sahne ise, Hüseyin Rahmi’nin “*kalbini yak(maya)*” (Yücebaş 1964: 139) devam eder.

İnceleme altına alacağımız “Bir Zeki Rehnüma” ve “Dağların Şenliği” adlı öyküler doğrudan doğruya hayvan sevgisini konu edinmektedir.

Kahraman anlatıcı Mösyö Halevi, bir gezi sırasında rehberliğini yapan Navaro adlı köpeğin zekâsına ve bağlılığına duyduğu hayranlığı ve sevgiyi *Bir Zeki Rehnüma*’da dile getirmektedir. İsviçre gezisinde bulunan Mösyö Halevi “*Vod*” nahiyesine gidecek olan treni kaçıtır. Oraya gidecek bir sonraki trenin gelmesine tam üç saat vardır. Bu zaman aralığını, bulunduğu muhitin görülesi elzem yerlerini gezerek değerlendirmeyi amaçlayan kahramana oranın yerlileri “*Şudron*” adındaki bir yerden bahsederler ve oraya Baba Simon olarak bilinen kılavuz eşliğinde gidilmesi gerektiğini de tembihlerler. Verilen adrese gittiğinde Baba Simon’un rahatsız olduğunu, böyle durumlarda müşterilere “*insan kadar zeki*” olan köpekleri Navaro’nun rehberlik ettiğini öğrenir. Duruşunda ciddiyet, gözlerinde zekâ parıltısı olan köpeğin rehberliğini kabul eden Mösyö Halevi, gezi süresince yaşadıklarından ötürü şaşkınlığını ve hayranlığını gizleyemez. Çünkü Navaro, kendisini manzarası en

güzel yerlere götürür, kısıtlı zamanı en iyi şekilde değerlendirebilmek için ara ara uyarır, daha fazla yer gezdirebilmek ve Şudron'a kısa zamanda ulaştırabilmek için kestirme yolları tercih eder. Öyle ki Şudron'u gördüğü sırada onca zahmet çekerek gelmiş olduğuna üzülen kahraman, Navaro gibi zeki bir köpeğin yanında bulunmasından ötürü mutlu olmuştur. Dönüş için bir diğer yolu tercih eden köpek kendisine verilen görevi layıkıyla yerine getirir ve kahramanı trenin gelmesine yirmi dakika kala istasyona ulaştırır.

Öyküden ziyade deneme ve hatıra karakterine sahip “Dağların Şenliği” adlı metinde yazar aylara duyduğu sevgiyi anlatır. *“Onu ilk defa sokakta çingenenin sopası altında oynarken gördüm, sevdim”* diyen yazar, ayları doğal bir sanatçı olarak nitelerken zeki, ağırbaşlı ve estetik duygusuna sahip oluşlarından da bahseder. Ne var ki özgürlüklerini çingenelere kaptırmış olan bu hayvanlar, kalın sopa altında ehlileştirilmiştir. Çingenelerin bu hayvanlara öğrettiği alışlagelmiş *“repertuar”* ise birçok yazarın tiyatrolarından daha fazla oynanıp halkın nazarındaki estetik değerinden bir şey yitirmemiştir. Yazar metinde, sokaklarda ayı oynatmanın yasaklanmasından önceki eğlence kültürünün nostaljisini yaparken inceden inceye insanların hayvanlar üzerindeki baskısını da hicveder. Tüm bunlarla birlikte yazarın nezdinde bu zeki, ağırbaşlı ve *“natürel bir sanatkâr”* olan aylar, *“yalnız dağları değil uygar memleketleri de şenlendir(mektedir).”* (MSŞ., s. 79)

“Diğer Konu ve Temalar” bölümünde incelenecek olan “Nergis Hanımla Fehmi Bey” adlı öyküde de sevgi temasının işlendiğini söyleyebiliriz. Veremli ihtiyar kadın yakınlarından görmediği sevgiyi sahiplendiği kedileriyle (Nergis ve Fehmi) var etmeye çalışır;

*“Eşten, dosttan, kimseden de hayır görmedim. Hepsi çekildi. Artık beni arayan soran yok... Bende şimdi muhabbetimi bunlara verdim. Nergis’le Fehmi...”* (“Nergis Hanımla Fehmi Bey”, İkdam, 1920, nr. 8439, s. 2)

Bunların yanı sıra “Acıma” bölümünde incelemiş olduğumuz “Büyük Ana”, “Kanlı Eldiven”, “Ölü Diri Getirir”, “Zavallı Cambaz”, “Zavallı Halime”, “Nasıl Öldürdüler?” ve “Kırço” adlı öyküleri de sevgi teması altında değerlendirmek mümkündür. Zira yukarıda adlarını zikrettiğimiz ilk beş öyküde insanlar arasında

yaşayan, altıncı ve yedinci öykülerde ise hayvanlara duyulan yalın bir sevginin varlığına tanıklık ederiz.

#### 1.14. Diğer Konu ve Temalar

Şimdiye kadar incelemiş olduğumuz konu ve temalar arasında yer vermediğimiz ya da kısmen değindiğimiz bu bölüm öyküleri *ölüm, kader, hastalık, pişmanlık, ihtiras, kahramanlık* gibi temaları ihtiva etmektedir. Bunlar; “İstanbul’da Bir Frenk”, “Kedim Nasıl Öldü?”, “Benim Babam Kimdir?”, “Nergis Hanımla Fehmi Bey”, “Bir Oburun Mücadele-i Nefsiyesi”, “Bir Sehv-i Rüyet”, “Gökten Köpek mi Yağıyor?”, “Samatya Ttamvayında Topa Yirmi Kala”, “Sonbahar Göçleri”, “Tımarhane Şairlerin Filozofların Mabedidir!”, “Üç Misal”, “Ters Konuşma”, Kadını Müdafaa Etmenin Cezası” ve “Sigarayı Nasıl Terk Eттіm?” adlı öykülerdir.

Hüseyin Rahmi’nin yayınladığı ilk öykü olan “İstanbul’da Bir Frenk”, İstanbul’a seyahate gelen Avrupalı turist Mösyö Theophile’nin karşılaştığı tuhaflıkların ve düştüğü komik durumun öyküsüdür. İstanbul’un her yerini görmek, halkın gelenek ve göreneklerini incelemek, tüm gözlemlerini bir gezi kitabına aktarmak niyetinden olan Mösyö Theophile, ezberlemiş olduğu birkaç Türkçe kelime ile yola koyulur. Ancak ezberinde olan “*bu güzel değil*”, “*aman olmaz*” gibi ibareleri yanlış zamanda kullanmasından ve yanlış anlaşılmasından ötürü komik durumlara düşer. Hüseyin Rahmi, öykülerinin genelinde yanlış anla(şıl)malardan doğan komikliklere yer verir. Bu öyküsünde yanlış anla(şıl)malardan doğan söz ve durum komiğinin yanı sıra hareket/devinim komiğine yer vererek anlatımdaki mizahi atmosferi güçlendirmiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar hatıra karakterli “Kedim Nasıl Öldü?” öyküsünde, Ankara melezi olan Nazlı adındaki kedisinin yaşamını özetlerken, canlılar için değiştirilemez bir yazgı olan ölüme karşı sorgulayıcı bir tavır takınır ve bu tavrın sağladığı eleştirel yaklaşımla da insanlığı yargılar. Gürpınar bu öyküsünde, seyrine doyulmaz bir güzelliğe sahip olan Nazlı’nın ev içerisinde âdeta insan hüviyeti kazanmış varlığını, cinsi münasebetlerini, dünyaya otuz altı yavru kazandırışını, yaşlanışını ve ölüşünü, hâsılı on iki yıllık yaşam sürecini anlatır. Bu süreci anlatırken

ona zaman zaman insan psikolojisine özgü yakıştırmalarda bulunur. Daha çok sekiz-dokuz yaşlarından sonraki yıpranışını ve yaşlanışını dikkatlere sunarken, ona karşı duyduğu merhamet ve acıma hislerini önemli ölçüde fark ettirir. On iki yaşına gelen Nazlı, onda var olan tüm heves ve alışkanlıklardan kopmuş bir kedi olarak yaşam sürer. Onun yavaş yavaş “*intihai çukur*”a -diğer bir deyişle “*tesani noktası*”na sürüklenişini gören yazar, bu durum karşısındaki çaresizliğini onunla konuşarak dile getirir. Zira söz konusu akıbet karşısında esir olan her canlı gibi en büyük kuvvetler de çaresiz ve kayıtsızdırlar;

*“İşte orası insanların sanki kendi rahatlarını ihlâl için aralarında ihtira ettikleri farkların, bütün nüfuzların, haşmetlerin, azametlerin söndüğü bir tesavi noktasıdır. Hazine, lokmanlar burada tesirsiz kalır. Şah da, keda da bir kedi gibi ölür. Senin şimdi hulûlünü hissederek titrediğin ölüm denilen bu meçhule karşı beşeriyetin en büyük mütefekkeri ve hükeması da aynı tevahhuşla lerzenâktır. Onun mahiyetini onlar senden ziyade bilmezler, bu hususta cehlen senden hiçbir farkları yoktur.”*  
 (“Kedim Nasıl Öldü?”, GT., s. 162)

Konuşmasının ilerleyen safhalarında yazar, hayatı ihtiraslarıyla yaşayan insanın yaşamını ve ölümünü sorgular. O konuşmanın yapıldığı günün birkaç gün sonrasında Nazlı ölür. Ev halkı ona bağın bir köşesinde mezar yapar. Yazar, mezarın yanına vardığında tabiatın “*mersiyesi*”ne kulak verir ve bu “*bestenin güfteleri*” ona değiştirilemez akıbeti/kanunu/yazgıyı anımsatır;

*“-Bir kedinin, bir hâkimin, bir cihangirin, bir cihanın üfûlü aynı Hilkat kanununa tabidir.”* (“Kedim Nasıl Öldü?”, GT., s. 168)

Bu ifadelerden hareketle ölümün anlamını kesinleyen yazar, öykünün ana düşüncesini de dışa vurmuş olur. “*Böylece ölümün tam bir nitelenişine ulaşılır artık. Ölüm kesindir ama bu şu anlama gelir: Daima mümkündür, her an mümkündür, ama onun ne zaman olacağı belirsizdir. Ölümün tam kavramı şöyle olacaktır: En kendine özgü imkân, aşılmaz, yalnızlaştırıcı, kesin, belirsiz imkân.*” (Lévinas 2006: 64)

“Benim Babam Kimdir?” adlı öyküde, henüz kundaktayken cami avlusuna bırakılmışlığın isyanı ve öfkesiyle yaşayan Mesut 41’in kaderi/ni sorgulayışına ve suçlayışına tanıklık ederiz. “*Ben zamanın kanununa kantrband (contrebad/kaçakçı) giden iki günahkârın cürümlerinden gelme bir mahsulüm. Anamı, babamı*

*tanımıyorum*” (GT., s. 33-34) diyen kahraman kendisini kaderine terk eden anne ve babasını “soysuz” olarak niteler. Onu, bırakıldığı cami avlusundan Nasuhi Efendi adında bir hayırsever bulmuş, öz evlatlarından ayırt etmeksizin büyütmüş ve kendisine damat yapma “lütfünde” dahi bulunmuştur. Tüm bunların yanı sıra kundaktaki kâğıt parçasında yazan “*Türk çocuğudur. Bir hayır sahibinin eline geçip de yaşamak bahtına ererse adını Mes’ut koysunlar, 41 sayısını da soyadı versinler*” (GT., s. 35) ricasına da riayet etmiştir. İki çocuk babası olan otuz bir yaşındaki kahraman resmi dairede ikinci şef olarak görev yapmakta, refah içinde yaşamaktadır. Yegâne korkusu öz anne ve babası ile karşılaşmaktır. Bir gün odacısı Mustafa’nın ihtiyar bir kadının kendisini görmek istediğini söylemesi üzerine endişeye kapılır. İçeriye giren ihtiyar kadın Mes’ut 41’e annesi olduğunu itiraf eder. İhtiyarın kendisine çok benzediğini gören kahraman inkâra kalkışmaz, ancak onu soracağı sorulara doğru cevap vermesi şartıyla affedeceğini belirtir, annesi ise bu şartı kabul eder. Bu cevaplarla üçüncü evlat olduğunu, diğer kardeşlerinin öldüğünü, babasının hırsızlık ve cinayet suçundan hüküm giymiş ve hapisanede ölmüş yarı deli bir sarhoş olduğunu, Fındık Hatice adındaki annesinin beş kez hüküm giydiğini öğrenir. Annesi, açlık ve yoksullukla baş edemediği gibi bir de dünyaya nikâhsız çocuk getirmenin ağır bedelini ödeyemediği için onu kaderine terk ettiğini söyler. Artık namuslu yazacağına da sözlerine eklemesi üzerine Mes’ut 41 son şartını belirtir. Anne, her aybaşında odacıya gelip otuz lira alacaktır, ancak oğlunun hayatından tamamen çıkacaktır. İhtiyar anne bu şartı üzülenek kabul eder. Mes’ut 41’de mevcut olan ve o güne dek ebeveynler tarafından kaderine terk edilmenin isyanı ve öfkesiyle beslenen sorgulama eğiliminin o andan itibaren kaderi yazana/belirleyene doğru suçlayıcı bir boyut kazandığını görürüz;

*“Biz her olduğumuz şeyi iklimin, muhitin doğuşlarımızdaki soyluluk, soysuzluk tesadüflerinin tesirleriyle oluyorsak zenciye niçin siyahsın? Mecnuna niçin delisin, zekiye, abdala niçin böylesiniz diyebilecek miyiz? Fakat katile niçin öldürüyorsun? Hırsıza niye çalyorsun diyebiliyoruz. Bu determinist felsefe içinde olan fenalıkların baş mes’ulü kimdir? En büyük suçluyu arayalım. Düşün bulusun. İşte o... Lâyüs’el amma yef’al...”<sup>3</sup> (“Benim Babam Kimdir?”, GT., s.44 )*

<sup>3</sup> Öyküde geçen “Lâyüs’el amma yef’al” ibaresi Enbiya Suresi’nin 22. Ayeti’nde yer almakta ve “yaptığından mesul olmaz” anlamına gelmektedir.

Doktor Saffet Beyin hatıra defterinden okuduğumuz “Nergis Hanımla Fehmi Bey” adlı öyküde hastalıkların insanlardan hayvanlara, hayvanlardan da insanlara bulaşabileceği gerçeği vurgulanır. Bir gün eczaneye gelen orta yaşlı bir kadın (Dadı Kalfa), evde Nergis Hanım ile Fehmi Efendinin hasta olduğunu söyleyince Saffet Bey, görev icabı hastaları görmek için kadının evine gider. Havasız bırakılmış bir odaya girildiğinde göze ilk çarpan, yüzünden verem olduğu anlaşılan yaşlı bir kadın ile yerde hasta yatan kediler olur. Doktor, kimin tedavi olacağını sorduğunda - veremli- ihtiyar kadın kızım ve damadım dediği, battaniyenin altında uyuyan Nergis ve Fehmi adlarındaki kediler gösterir. Bu garip hâl karşısında ciddiyetini korumaya çalışan doktor, kadındaki verem hastalığının hayvanlara geçmiş olduğuna kanaat getirir ve gereken muayeneyi yaparak oradan ayrılır. Bir süre sonra veremli ihtiyar, arkasından da kedileri ölür. Doktor Saffet Bey, paylaştığı bu vaka ile aslında bilinmesi gereken bir gerçeği de dikkatlere sunmayı amaçlar;

*“Bu hikâyede, kediden kerime ve damat edinerek aile boşluğunu doldurmaya uğraşan hanımefendinin cinnetine acımak veya gülmekten daha çok mühim bir nokta var ki o da en müthiş illetlerin insanlardan hayvanlara ve hayvanlardan insanlara geçmesi, sirayeti hakikatidir.”* (“Nergis Hanımla Fehmi Bey”, İkdam, 1920, nr. 8439, s. 2)

“Bir Oburun Mücadele-i Nefsiyesi”, -adından da anlaşılacağı üzere- yemek konusunda nefesine hâkim olamayan S Efendinin zaafını mizahi bir yaklaşımla dikkatlere sunmaktadır. Boğazına düşkün olmasının dışında “*gayet şakacı ve hoş sohbet*” bir kişilik olarak da nitelendirilen kahraman, en sevdiği dostlarından birisinin evinde misafir olarak ağırlandı. Veda zamanı gelen oburun merakı, dostunun kendisine yolluk olarak ne hazırlayacağıdır. Sözü geçen merakın farkında olan dostu, obur için tavuk sövüşü hazırlatmıştır, ancak bu yolluğu bir şartla verecektir. “*Bu şart Sirkeci’den hareket eden Edirne treni Çorlu İstasyonu’na gel(meden) S Efendinin içinde tavuk bulunan sepete el uzatmamasından ibarettir.*” (TH., 1889, nr. 3487, s. 6) Âdeta bu şartı bir namus meselesine dönüştüren dostu, oburdan sözü alır ve sepeti teslim eder. Veda merasimi sonrasında hem yolculuğu hem de nefesine karşı mücadelesi başlayan kahramanın gerek sabrı gerekse mide sızıları dayanılmayacak boyutlara ulaşır. “*Çünkü önünde Küçük Çekmece, Ispartakule, Hadımköy, Çatalca, Kabakça, Sinekli, Çerkezköy ki Çorlu’ya tamam*

*yedi istasyon var(dır).*” (TH., 1889, nr. 3487, s. 6) Nefsine karşı ancak Hadımköyü’ne kadar mukavemet gösterebilen oburda tahammül son raddeye gelir. Kendi kendine yaptığı muhakemede tavuğu yememek için verilen ve âdeta namus meselesine dönüştürülen sözü oldukça saçma bularak sepeti açar. O sırada sepetin kapağında yazılı olan “*A utanmaz obur! Çorlu burası mıdır?*” (TH., 1889, nr. 3487, s. 6) yazısını okuyunca tavrından ve hareketinden dolayı utanarak sözünü tutmak için kendinde bir zorunluluk hisseder.

“Bir Sehv-i Rüyet”te cesaretini her an ispatlama gayreti içine düşmüş Mösyö Premon’un fevri bir davranış sonucunda karşılaştığı durum öyküleşir. Emekli bir Fransız askeri olan Mösyö Premon, tatil için yazlık kiralar. O sene yazlığın yakınlarında yaşanan hırsızlık vakaları “*cesaretinden bir türlü vazgeçmek*” (TH., 1889, nr. 3356, s. 3) niyetinde olmayan Premon’u öfkelenirerek saldırgan bir hâle getirir. Geceleri silahıyla nöbet tutan ve saatlerce uyumayan eşi için endişe duyan Madam Premon, başlarına bir bela gelmeden önce yazlıktan taşınmalarının gerektiği konusunda eşini ikna eder. Nitekim geç saatlere kadar hazırlıklar sonucunda eşyalar alt kata indirilir ancak taşınma işlemi ertesi güne kalır. O gece dışarıdan ayak sesleri duyan ve kılıcına sarılan Mösyö Premon, eşinin tüm engellemelerine rağmen odadan dışarı fırlar. Etrafını kolladığı anda gözüne ilişen gölgeye kılıcını savuran emekli asker, büyük bir gürültüyle irkilir. Eşi, çocukları ve hizmetçi ellerinde lambalarla olay yerine geldiklerinde eşyalar arasındaki “*endam ayinesi*”nin paramparça olduğunu görürler. Mösyö Premon bir yanlışlık yaparak, koca bir aynanın içindeki kendi aksine saldırmıştır.

“Gökten Köpek Mi Yağıyor?”, yazarın iki yıl önce tanıklık ettiği bir vakayı, mizahi bir yaklaşımla anlatmasıyla vücut bulur. Yazar, Yüksekaldırım taraflarında bir bostanın önünden geçmekte iken az ilerisinde elinden tuttuğu sekiz-on yaşındaki bir çocukla yürüyen ihtiyarın önüne iri bir köpeğin düştüğünü görür. İhtiyar köpeğin nereden düştüğünü anlamaya çalıştığı ve can havliyle ne yapacağını düşündüğü sırada düşen üç-dört köpek ihtiyarı ve çocuğu yere yuvarlar. Olan biteni gören yazar ve bir subay ihtiyara yardım etmek için koştuklarında onun ellerini kaldırıp Allah’a “*Gökten köpek mi yağıdırıyorsun?*” dediğini işitirler. Bu duruma gülmekten kendilerini alıkoyamayan yazar ve subay, vakanın iç yüzünü de sonradan anlarlar.



Mahallenin köpeklerin sürü ile bostana girince bu durumdan rahatsız olan bahçıvanlar ellerinde sopalarla saldırıya geçerler. Canları yanan köpekler alçak buldukları duvardan sokağa atlayarak bu yağmur'a sebep olurlar.

“Samatya Tramvayında Topa Yirmi Kala” ve “Sonbahar Göçleri” adlı öyküler küçük insanın hayatından kesit sunmaları bakımından ortaklık arz ederler. Bahsi gecen ilk öyküde, tramvayın hareket etmesini bekleyen yolcuların konuşmalarına tanıklık ederiz. Tramvayın erkekler bölümünde iftara kaç dakika kaldığı tartışılırken, kadınlar bölümünde iftar öncesi yapılan alış-verişten bahsedilir, dedikodu yapılır. İftar vaktinin yaklaştığı halde arabacının tramvayı hareket ettirmemesi erkek yolcuları kızdırınca içlerinden “*esnaf kıyafetli biri*” arabacıyı yerinden çeker ve atları kamçılıyarak tramvayı harekete geçirir. *İkinci öykü*, adında da anlaşılacağı üzere bir göç esnasında yaşanan -komik- vakayı dikkatlere sunar. Kafesteki bir papağanın konuşması ve konuşmayı duyan etraftaki yolcuların ve seyyar satıcıların gülmeleri esnasında yaşanan kazalar, öyküye mizahi bir atmosfer kazandırır. Her iki öyküde de diyaloga ağırlık veren yazar, anlatmak/yansıtmak istediği insan topluluğunun yaşam koşulları ile sosyal statülerini daha canlı ve etkili bir biçimde dikkatlere sunmayı amaçlamaktadır.

Anketçi ile şairin mülakatı üzerine inşa edilen “Tımarhane Şairlerin, Filozofların Mabedidir!”de deliliğinden ilham ve kudret aldığını belirterek Tanrı, insanlık, -üstü kapalı da olsa- siyaset hakkında cüretkâr açıklamalar yapan şair Şemseddin Kutbi ile karşılaşırız. Vaka kurnaz ve inatçı anket yazarı Vedat’ın ünlü şair Şemseddin Kutbi’nin mülakat için kapısını çalmasıyla başlar. Şairin annesi anketçiyi içeri almamak için dirense de deli bir şairle görüşme yapmanın “*sansasyonel*” bir durum olduğunu düşünen Vedat, içeriye girmek için tüm kozlarını oynar. O sırada aşağıya inmekte olan şair kapıdaki yabancıyı fark edip yanına gelerek “*Tanıdım... Tanıdım Çomakoğlu İshak değil misin?*” deyince anketçi bu fırsatı değerlendirip içeriye girmeyi başarır. Bir sohbet masası kurulduktan sonra deliliğiyle iftihar eden şair aklın, tüm dünyayı sarmış olan ahmaklığa daima yenik düştüğü iddiasında bulunan bir eser kaleme aldığını belirterek akıllı-deli çatışması hakkında da açıklamalarda bulunur. Erasmus-vari bir delilikle hareket eden Şemseddin Kutbi, deliliğiyle âdeta övünür. Nitekim Hollandalı bilgin Erasmus da

deldiği mutluluk yolu addeder. “*XVI. Yüzyılın başında yayımlanan Deliliğe Övgü (Encomium Morias) adlı ünlü yapıtında şöyle diyor: İnsanlar akla ne kadar bağlanırlarsa, mutluluktan o kadar uzaklaşırlar.*” (Hançerlioğlu 2011: 175) Kendisini yaratıcının bozuk ama mutlu yapılarından biri olarak sayan kahraman, esasen tüm bu fikirlerini deliliğin özgürlüğüyle haykırdığını belirtir;

*“Tımarhanenin gömleğini, takkesini, terliğini giydikten sonra ahmak insaniyetin dünyevî, uhrevî, ananevî bütün mesuliyetlerinden soyunmuş hür bir şahıs olursun... Bu sade forma seni dünyanın akıllılara mahsus merasiminden, nizamlarından, riyakârlıklarından, cezalarından kurtarır. Kanun demir parmaklı taş pencerenin önüne kadar gelir. Seni dinler, homurdanır, geri döner. Çünkü sen onun yüzüne hiçbir akıllının söylemeye cesaret edemeyeceği sitemleri haykırabilirsin. Çünkü sen ondan ve her şeyden kuvvetli ve mantıkîsin (...) Sen ki cihanda hür, müstakil, mesut ve azizsin... Yalnız kullara değil Allah’a bile itaatle mukayyet değilsin...”* (“Tımarhane Şairlerin, Filozofların Mabedidir!”, GT., s. 76)

Öyle ki bu özgürlükten cesaret alarak yaratıcının sistemini ve bu sistem içinde yaşayan insanı eleştirmeye kadar vardırı bu işi;

*“Etrafına bakınarak büyüdüün. Bir lokma ekmeğe yüz ağız açıldığını gördün. (...) Rabbimiz bizi dünyaya getirir. Fakat davetlilerini aç bırakmaktan hiç endişe etmez... Hayat gübrelikteki sık otlar gibi fışkırtıyor. Birbirimizi yiyoruz. Avrupa kopacak kıyametin arifesinde... Yer yer harp, isyan, ateş, ölüm... Zehirli bombalar insan fazlasını temizleyecekler. Hazırlık gırla gidiyor. İşte açlığa karşı bulunan çare... Zehirlenmemek için burnuna taktığın hortumla bir kere aynaya bak. Medeniyetin seni ne şekle soktuğunu gör. Neredesin Azrail aleyhisselâm? Rabbin kurduğu çürük binaları yıkan mübarek melek neredesin? Yetiş vazifeni yap, medenileri ölüm aletleri icadı sıkıntısından kurtar.”* (“Tımarhane Şairlerin, Filozofların Mabedidir!”, GT., s. 76-77)

Fikri akışını devam ettiren şair, şiir hakkında da birtakım yorumlarda bulunur. Şairin, aklî değil içgüdüsel olduğunu belirtmesiyle “*şuurumuzu kovarak biz asıl kendimizi, tabii benliğimizi bulabiliriz*” iddiasında bulunur. Bu açıklama ve iddialarla epey malzeme topladığını düşünen Vedat oradan ayrılır. Nitekim söz konusu mülakat ilgiyle okunur, deli şairin kapısı başka anketçiler tarafından da aşındırılır. Şairin annesi de her seferinde kapı ardında biriken bu “*muaccizleri*”

kovar. Gürpınar öyküde bahsi geçen “tımarchane-deli” ile “eser (şiir/düşünce)-şair/filozof” arasında yakın bir ilişki kurar. Dile getirilen bu yakın ilişkilerde amaç fikirlerin özgürce söylenişine zemin hazırla(t)maktır. Bu bakımdan birtakım sakıncalı fikir, iddia ve eleştirileri bir delinin ağzından söyletmek yoluyla okuyucuya sezdirir. Söz konusu edilen metaforik ilişkiler (tımarchane-sanat ve deli-şair/filozof) de bu duruma imkân sağlamak için tasarlanmıştır. Berna Moran bir tespitinde, “*Gürpınar Kokotlar Mektebi’ne yazdığı önsözde de istediği şeyleri açıkça yazamadığından, yasaların elini kolunu bağladığından acı acı şikâyet eder. Bundan ötürü, kendisini güvenceye alabilmek için bulduğu çare, tehlikeli saydığı düşüncelerini serserilere, olumsuz karakterlere ya da kaçıklara söyletmektedir*” (Moran 2000: 112) der. Bu öyküde de böyle bir tutumun sergilendiğini söyleyebiliriz. Bu durumu somut bir benzerlikle de ilişkilendirmek mümkündür. Öyküdeki deli şair Şemseddin Kutbi’nin fikirleri -sorgulayıcılığı bakımından- Deli Filozof romanında daha cüretkâr sözler sarf eden Hikmetullah karakterinin fikirleri ile kısmi benzerlikler göstermektedir.

Canlıların tehlike anında güçlerinin üstünde işler başarabileceklerini “Üç Misal”de konu edinen Hüseyin Rahmi Gürpınar, birinci misalde çocukluk yıllarında başlarından geçen bir yangın esnasında evlerindeki iki koca sandığı nasıl taşıdığını; ikincisinde aç ve saldırgan bir köpeğe karşı canından olma pahasına da olsa yavrularına kurtarmak için direnen bir tavuğu; üçüncüsünde ise boa yılanına yem olmamak için kahramanca mücadele eden bir oğlağı anlatmaktadır. Bu mucizevî kahramanlıklara sebebiyet veren “*hasletler*”, “*evvela nefse itimat, saniyen sebat*”tır. (“Üç Misal”, MH., s. 55) Milli Mücadele yıllarında yazılmış olan bu öyküde, -özellikle birinci misal olmak üzere- üç misalden hareketle, düşman tehlikesi karşısında direnen Türk milletinin, içinde taşımış olduğu iman ve vatan aşkıyla yüreklendirilmesi amaçlanmıştır.<sup>4</sup>

“Ters Konuşma”, Asım ile Kasım adlarındaki iki muzip arkadaşın, tanımadıkları bir adama yaptıkları şaka etrafında şekillenir. “*İşleri güçleri şuna buna*

<sup>4</sup> “Milli Savaş’ın ateşli günlerinde İstanbul gençliği orduya hediye etmek üzere bir kitap yayınlamak istiyor. Yazarlara başvuru(lu)yor. Yazılar toplanıyor. Bilahare çeşitli sebeplerle bu kitap yayınlanamıyor. Yazı zaferin kazanılmasından sonra ilk defa Yeni Mecmua’da ‘Tehlike Karşısında Keçi Fil Oluyor’ başlığıyla yayınlanmış, ‘Namusla Açlık Meselesi’ ve ‘Meyhanede Hanımlar’ adlı öykü kitabında da ‘Üç Misal’ başlığıyla alınmıştır.” (Bkz. GÖKMAN, Muzaffer, **Hüseyin Rahmi Gürpınar: Açıklamalı Bibliyografya**, Ankara, MEB Yay., s. 59)

*azizlik etmek, insan kızdırmak, gülmek, eğlenmek*” (BG., 1908, nr. 25, s. 1) olan Asım ve Kasım, bir gün yabancı oldukları bir semte gidip kalabalık bir gazinoya girerler ve kahve ısmarladıktan sonra sohbe başlarlar. Ancak bu iki arkadaşın konuştukları konularda zerre kadar bir ortaklık yoktur. Birisi yeni aldığı ayakkabının ayağını sıkmasından, bir ilacın nasıl kullanılacağından, aşının zamanında vurulmasından söz ederken diğeri bakkalın eksik para iade etmesinden, İngiliz kumaşının kalitesini yitirdiğinden, astronomik olaylardan söz eder. Tüm bunlar konuşulurken kulak misafiri olan kır sakallı bir adam, dikkatini bu tutarsız sohbe verir. Asım ile Kasım amaçlarına ulaşmanın verdiği mutlulukla sohbetlerini koyuturlar. Bunun üzerine tepkisiz kalamayan adam, onların deli olduğunu düşünür ve *“Tımarhaneci... Yetiş bunlar bozmuş”* (BG., 1908, nr. 25, s. 2) diye haykırarak hışımla yerinden fırlar.

Evliliklerinde mutsuz olan iki arkadaş Rıfki ile Abidin’in kadınlar aleyhindeki düşüncelerini haksız bulan ve kadınları yücelten Hamdi Beyin karşılaştığı beklenmedik vaka *“Kadını Müdafaa Etmenin Cezası”*nda öyküleşir. Altı aylık evli olan Rıfki ve sekiz yıllık evli olan Abidin mutsuz evliliklerinden söz açıp, kadınlar aleyhinde konuşmakta iken *“cins-i latife karşı pek saygılı”* bir bey olan çiçek bozuğu yüzlü, çirkin ve yaşlı Hamdi Efendiyi görürler. Tecrübelerinden ve bilgisinden faydalanmak için sohbetlerine davet ederler. İki arkadaşın kadınlar aleyhindeki tutum ve düşüncelerinin yanı sıra eşleri ve kaynanaları hakkındaki ithamlarına içerleyen, onları bu konuda büyük bir yanlgı içerisinde gören Hamdi Efendi kadınları över. Onların bir melek olduğunu savunur ve onları tapılacak güzelliklerin en başında gördüğünü itiraf eder. Tartışma uzlaşma olmadan biter ve üçü de işlerine gitmek üzere yola koyulur. Hamdi Efendi o esnada beklenmedik bir hakarete maruz kalır. Pencereden Hamdi Efendiye öfkelenen ve sokaktan geçtiği için hakaret eden genç kız, hızını alamayarak ihtiyarın suratına tükürmüştür. Bu davranış karşısında neye uğradığını şaşırarak Hamdi Efendinin yardımına koşan Rıfki ve Abidin, bu hadsiz davranışından ötürü genç kıza çıkışlırlar. Evdeki diğeri iki kızdan birisi mahcubiyetlerini dile getirerek aralarında girdikleri bir iddia sonucunda durumun böylesi bir vaziyet aldığını itiraf eder. İtiraf karşısında hayrete düşen ve tepki gösteren Rıfki *“kadınların büyümeye birer çocuk olduklarını”* (İkdam, 1920, nr. 8462, s. 2) ve erkeklerin kadınlara katlanmakla mahkûm olduklarını savunur. Burada

kadını kayıtsız, şartsız savunan bir zihniyetin cezalandırıldığına tanıklık ederiz. Öykünün temel esprisi söz konusu edilen zihniyeti cezalandırma gayesinin yanı sıra kadın mizacına yöneltile hicvi de ihtiva eder.

Yirmi beş yıllık sigara tiryakisi Hikmet Sadık Bey, sigaraya nasıl başladığını ve alıştığını, bu alışkanlıktan kurtulma mücadelesini “Sigarayı Nasıl Terk Ettim?” adlı öyküde itiraf eder. “*Bu belaya pek küçükken uğradığı(n)ı söyle(yen)*” (İkdam, 1921, nr. 8832, s. 3) Hikmet Sadık Bey, durumdan ötürü ailesini sorumlu tutar. Zira anne ve babasından evin aşçısı ve uşağına kadar herkes sigara içmekte, kendisi de ister istemez o “*kara duman*” ile iç içe yaşamaktadır. Ayriyeten anne ve babasının sigara içtikleri halde sigaranın zararlarından bahsetmeleri, ona pek inandırıcı bir ihtar gibi görünmez. Üstelik okuldaki arkadaşlarının da sigara içiyor olmaları, bu yasak nesneye karşı duyduğu merakı artırır. Babasından çaldığı sigara ile başlayan bu tiryakilik tam yirmi beş yıl sürer. “*Kara duman*”ın etkisiyle sıkıntılarını yatıştırmaya çalışan Hikmet Sadık Bey, onun zararlarını vücudunda hissetmeye başlayınca doktoruna başvurur. Doktoru ona bu “*meret*”i derhal bırakmasını, hatta dumanından dahi uzak durmasını söyler. Hikmet Sadık Bey, kendisi için imkânsız gibi görünen bu telkine boyun eğse de doktorun yanından ayrılır ayrılmaz bir kahvehaneye girerek birbiri ardınca sigara içer. Boğazında yanma, ağzında “*nikotin pası*” hissedince sigaradan iğrenir ve ev halkı önünde sigaraya tövbe eder. O günü iyi bir işe azmetmenin iç rahatlığıyla geçirse de zafiyetini dışa vuracak olan belirtiler günbegün artar ve bu belirtiler kendisini son derece öfkeli ve geçimsiz bir insana dönüştürür. Fiziksel anlamda her ne kadar iyileşme gösterse de psikolojik anlamda bir çıkmazda olduğunu fark eder. Ölümü sorgular, karamsarlığı artar, direnci azalır. Evde yaptığı önemsiz bir tartışmanın ardından huzursuz olan eşi, dolaptan bir sigara çıkararak içmesini ister. Bir anlık hevesle sigarayı içen Hikmet Sadık Bey, iki nefesten sonra pişman olur, iradesizliğine kızarak sigarayı atar ve o günden sonra bir daha ağzına almaz. Dokuz ay devam eden “*sersemlik ve fersahlıklar*” nihayet bulunca kahraman mutlak sağlığına ve huzuruna kavuşur. İtiraflarının sonunda sigarayı bırakmak niyetinde olanlara nasihatte bulunan Hikmet Sadık Bey, pişmanlıklarının ve tecrübelerinin yanı sıra sağlıklı ve huzurlu yaşayabilmenin önemini de ifadeleştirir;

*“Bu yavaş yavaş zehirlenmeden kurtulmak isteyenler gün, saat belli etmeksizin hemen ellerinden sigaraları atmalıdırlar. Çünkü her an dudaklarınızla kutladığınız*

*bu duman zannınızdan bin kat güçlü, hain, sinsi ve tehlikelidir. Nezaketten anlamaz. Onun hemen bütün istiskal ve azminiz ile evinizden, cebinizden, ciğerlerinizden, aklınızdan, düşüncenizden, kalbinizden dışarı kovuvermelisiniz.” (Sigarayı Nasıl Terk Ettim?”, İkdam, 1921, nr. 8839, s. 3)*

Söz konusu öyküde sigaranın zararlarını tecrübe etmiş bir kahramanın fikirlerinden hareketle vücuda getiren yazar, bu sahte dert ortağının hiçbir çözüm getirmediğini, aksine nice sıkıntılara ve hastalıklara sebep olduğunu somut bir biçimde dile getirmek istemiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. ÖYKÜLERDE YAPI

#### 2.1. ÖYKÜLERDE ORTAK YAPI

Türk edebiyatındaki yeri ve önemini daha çok romanları ve romancılığı ile kazanan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın öyküleri de bir o kadar dikkate değerdir. Zira *“romanlarıyla ünlenmesine karşın, hayli kabarık sayıda”* öykü yazar Gürpınar'ın söz konusu öykülerinde *“romanlarının özelliklerine rastlanır.”* (İleri 2008: 8) Öykücülüğe 29 Kasım 1884 tarihli Ceride-i Havadis gazetesinde yayınlanan *“İstanbul'da Bir Frenk”* adlı öyküsüyle başlayan (Gökman 1966: 202) ve yaşamının son dönemlerine kadar yazmış olduğu öyküleriyle de bu türdeki devamlılığını kanıtlayan yazar, romanlarının temel çıkış noktalarını oluşturan birtakım tema ve konuları öykülerinde de işler. Hatta türün imkânları gereğince okuyucuya aktarmak istediklerini daha derli toplu ve özlü bir biçimde dile getirir. Cevdet Kudret, Gürpınar öykülerindeki yapısal nitelikleri ifade ederken;

*“Küçük hikâyede ayrıntıların yoğunlaştırılması gerektiği için, ikinci derecede vakalara yer verilmemiş ve vaka dışı açıklamalara girilmemiştir. Bu yüzden ki, onun küçük hikâyeleri romanlarına göre daha derli toplu ve teknik bakımından daha başarılıdır.”* (Kudret 2004: 335)

der. Yapısal açıdan ‘roman-öykü’ karşılaştırması yapan ve bu noktada Cevdet Kudret'le hemfikir olan Selim İleri, Gürpınar'ın öykülerinde farklılık yarattığını söyler;

*“Hüseyin Rahmi'nin dünya görüşü bir yana, ustalıklı öykülerinde bir öykü ortamı kurduğunu, türettiğini, yaşattığını söyleyebiliriz. Bu soy öyküleri, romanlarına oranla daha derli topludur.”* (İleri 2008: 9)

Öykülerdeki yapısal özelliğe ana hatlarıyla değinen bu ifadeler, aynı zamanda türün özgün bir biçimde kurgulandığını ve yorumlandığını belirtir. Öte yandan Gürpınar romanlarında sıklıkla karşımıza çıkan ve anlatıcının *“vakaya üçüncü şahıs olarak karışması”* gibi teknik bir hata (Akyüz 1995: 142-143) olarak belirtilen yapı bozucu özelliğin öykülerinde daha az görüldüğüne işaret eder. Ahmet Midhat-vari bir

anlayışla romanlarında okuyucusunu eğitmek ve bilgilendirmek isteyen Hüseyin Rahmi, romanlarına nazaran daha derli toplu olan öykülerinde bu tavrından tam anlamıyla sıyrılamaz. Ekseriya ‘öyküye giriş’ ve ‘vakaya hazırlık’ kısımlarında okuyucuyu eğitmek ve bilgilendirmek eğiliminin hat safhada olduğunu görmek mümkündür. Hemen her öykünün ‘sonuç’ kısmında “*bir yaşam deneyi, bir görgü kuralı, bir ibret dersi çıkarmaya eğilimlidir.*” (Mutluay 2008: 32) Öykülerindeki yapısal ve anlamsal bütünlüğü var eden söz konusu eğilim, vaka örgüsünü belirleyen, çatışmaları da tetikleyen bir işleve sahiptir. Bu sayede yazar, zihnindekileri sebep-sonuç ilişkisi ekseninde temellendirmeyi, okuyucusunu bu ilişki aracılığıyla bilgilendirmeyi amaçlar. Diğer bir deyişle ele aldığı insanı ve yaşamını, toplumu değiştirmek/geliştirmek adına ürettiği birtakım fikirlerin beyanı doğrultusunda kurgular. “*Romanlarında gördüğümüz ‘kendini yazma, anılarını aktarma’ özelliği öykülerinde de görülür.*” (Sevinçli 1990: 69) Anılarından yola çıkarak vücut verdiği bu öykülerinde ekseriyetle sosyal yaşamı ele alır ve söz konusu yaşama ilişkin aksaklıkları kimi zaman tenkide kimi zaman da hicve kaçan bir yaklaşımla okuyucunun karşısına çıkarır. Buradaki yaklaşımın da okuyucunun algı yetisini geliştirme ve düşün dünyasını genişletme eğiliminden kaynaklandığını söylemek yerinde olacaktır.

Görülüyor ki, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın öykücülüğü -daha ön planda tutulan- romancılığından farklı bir anlayış üzerine kurulu değildir. Ekseriya romanlarındaki konu ve temalar üzerine inşa edilen öyküleri de toplumu ve onun sorunlarını geniş bir yelpazede irdelemektedir. Farklılık, içerikte değil biçimdedir. Aslında bu farklılığın roman türü ile öykü türünün yazara sunduğu imkânlarla belirlendiğini söyleyebiliriz. Şüphesiz ki öykü, yazmak için bol sayfalara ihtiyaç duyan Gürpınar’ı sınırlar/kısıtlar. Bu durum ise, işlenecek konuların daha derli toplu bir biçimde ifade kazanmasına zemin hazırlar.

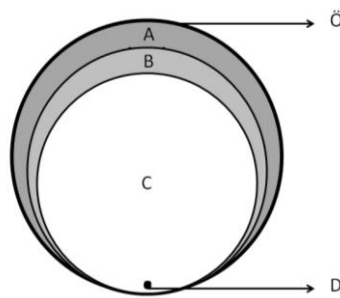
1884-1889 yılları arasında yazılan 14 öykü ile 1908 ve sonrasında yazılan 103 öyküde tema ve/veya konuları bakımından birtakım farklılıklar görülse de, yapısalıkları itibariyle benzer öykü yazma tekniğinin ürünüdürler. Gürpınar öykülerinin klâsik bir vaka düzeni üzerine kurulduğunu ve sıkı bir nedensellik ilkesiyle oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Belli bir konu, belli bir olay dâhilinde



sunulur; kahramanlar bu olayı belli bir zaman diliminde ve mekân üzerinde yaşarlar. Öykülerin vaka örgüsü, ekseriyetle, -Maupassant tekniğine uygun olarak- ‘giriş-gelişme-sonuç’ şeklinde vücut bulur. Öykünün giriş, vakanın da hazırlık kısımlarında yapılan açıklama ve yorumlar yerini vakaya teslim ederek akışın hızı kesilmez, hatta öyküler söz konusu vakanın sonuçlanmasıyla noktalanır. Kimi zaman ise öykülerin son kısımları yazarın okuyucuya aktarmak istediği çıkarım ya da öğütlerle sonlandırılır. Başından sonuna dek vakanın hâkim olduğu öykülerin sayısı oldukça azdır. Öyle ki, Ömer Seyfettin, Refik Halit ve Yakup Kadri ile edebiyatımıza yerleşen ve klâsik bir düzen dâhilinde şekillenen Maupassant tarzı öykü anlayışına, Hüseyin Rahmi’nin öykülerinde de rastlanır. Hüseyin Rahmi’nin öyküleri ile diğer dönem öyküleri arasında teknik açıdan benzerlik/ler görülse de diğer unsurlar göz önüne alındığında birtakım farklılıklar kendisini belli eder. *“Farklılık teknikte değil, konuda ve malzemede aranmalıdır. Ayrıca meddahların anlatma tarzından gelen unsurlar, mahallî hayata, mahallî olma özelliği kazandıran olay, tema, sahne ve insan görünüşleri bu metinleri Maupassant-vari diğer öykülerden ayırmaktadır.”* (Aktaş 2007: 228) Öykülerin hazırlanış ve sunuluşlarını şematize ederek şöyle açıklayabiliriz.

**Ö:** Öykü, **A:** Öyküye hazırlık kısmı, **B:** Vakaya hazırlık kısmı

**C:** Vaka, **D:** Sonuç kısmı



**Ö=A+B+C+D:** Hüseyin Rahmi’nin toplam 117 öyküsünden 21 tanesi bu yapı tarzının ürünüdür. Bu tarz bir öykü formatında yazar vakaya katman katman yaklaşır. ‘Ö’ ile sembolize ettiğimiz öykünün ‘A’ kısmı, açıklama/hazırlık safhasıdır. Bu kısımda yazar, vermiş olduğu bilgiler veya yapmış olduğu açıklamalarla öykünün yazılış amacını sezdirir. Söz konusu bilgi ve açıklamalar yerini ‘B’ kısmına bırakır. Burada, vakanın hazırlığı yapılır. Bazen şahısların tanıtımına, bazen mekânın

konumuna/özelliklerine, bazen zamanın dilimine, bazen de vakanın mahiyetine yer verilen ‘B’ kısmı, okuyucuyu vakaya hazırlama amacının bir parçasıdır. ‘C’ kısmında, vaka okuyucuya ya yazar anlatıcı, ya hâkim bakış açılı anlatıcı, ya da ben anlatıcı tarafından aktarılır. Diyalog içeren vakalar, yazar veya hâkim bakış açılı anlatıcının sahnelemeleriyle vücut bulur. ‘D’ kısmı, vakanın bitişini imleyen cümlelere sahne olur. Bazen yazar anlatıcı veya anlatıcı (hâkim ya da ben) öykünün ana fikrini veya matrisini sonuç kısmında söze/yoruma dönüştürür.

“Kılıbık” adlı öykü, bu tarz bir yapı anlayışının ürünüdür. ‘A’ kısmı, öyküye hazırlık amaçlı cümleler ihtiva eder ve yine burada ‘kılıbık’ tabiri hakkında okuyucuya bilgiler verilir;

*“Bu acayip sıfatın karılarından korkan, onların sözleriyle oturup kalkan, emirleri altında yaşayan kocalara verilmiş tuhaf bir unvan olduğu malumdur. Zaten karı kocalığın esası galibiyet, mağlubiyetten başka bir şey değildir. Kadın ve erkekte hangisi ötekini yıldırabilirse tagallüp düdüğünü çalar. Biçare mağluba artık silah teslimi meskenetinden gayri yapacak şey kalmaz.”* (“Kılıbık”, TİÇ., s. 73)

Yaklaşık bir buçuk sayfa süren ‘öyküye hazırlık kısmı’, yerini ‘B’ye, yani ‘vakaya hazırlık kısmı’na bırakır. Burada öykünün kılıbık kahramanı Şehri Beyin tanıtımı yapılır;

*“Şehri Beyin ismi ahbabı arasında kılıbığa çıkmıştır. Bir paşa konağında damattır. Kendisi vechen güzel, tahsili güzel, nazik ve kibar yapılı bir gençtir. Hayatı zevcesinin tanzim etmiş olduğu kanunî izdivacın ağır pençesi altında ezilerek geçer. (...) Şehri Beyin bu zavallılığına vakıf olan ihvanı onunla daima alay, bazen de zevcesi hanımı kuşkulandıracak muzipliklerde bulunurlar.*

*Hele bir defa, en aziz arkadaşlarından Selim, Sadık, Nuri beyler bu bedbaht kocayı ailesine karşı müthiş bir vaziyete düşürerek densiz hanımın (engizisyon) mahkemesinde günlerce inletmek istemişler.”* (“Kılıbık”, TİÇ., s. 74-75)

Bu bilgiler ışığında kahramanlarını tanıtan ve okuyucuyu vakaya hazırlayan yazar, “Vaka şöyle cereyan etmişti: Bir gece bu üç refik Şehri’yi ziyarete giderler.” (TİÇ., s. 75) şeklinde vakaya giriş yapar. Böylelikle ‘C’ kısmı başlamış olur. Eşler arası çatışmanın yanı sıra kocasına hâkim olmak isteyen ve kocasını aşırı derecede kıskanan bir kadının cezalandırılması üzerine kurgulanan vaka, böylesi bir çatışmaya

ve mahkûmiyete maruz kalan erkeklerin de ses'i olmuştur. Nitekim sonuç kısmında yazar, -kahramanı Nuri aracılığıyla- bu ses'i ifadeleştiren bir söylemle noktalar öyküsünü;

*“Dizginlerini karılarına kaptırmış zavallı zevçler böyle senin gibi birer defa şahlanırlarsa kocalık şerefine ereler. Şehri, bütün böylelerine müessir bir ders verdik. Senden ibret alsınlar.”* (“Kılıbık”, TİÇ., s. 87)

“Hatt-ı İstiva” adlı öykü de, böylesi bir yapı anlayışıyla kurgulanır. Öykü, yazarın gazetede çıkan yazısında “Hatt-ı İstiva” kelimesinin yanlış yazımından ötürü aldığı eleştirileri aktarmasıyla başlar. Sonrasında bu kelimenin aklındaki gülünç bir hatırayı canlandırdığına dikkat çeker;

*“Korkmayınız. Coğrafya dersi vermeyeceğim. Küre-i arzın üzerinde kaç dağ, nehir, memleket vesaire varmış... Bu karışık günlerimizde böyle sınıf dersleriyle canınızı sıkacak değilim. Geçenki makalemde mürettip efendilerin cilvelerine uğradım. (Hatt-ı İstiva) terkindeki (istiva)yı (isdiva) şeklinde dizmişler. Nasılsa tashihte de dikkat edilememiş. Terkip o bozuk imla ile gazete sütunlarına geçmiş. Bereket versin ki coğrafya istilahnca kelime mütarif. Harita ile meşgul olan çocuklar bile tekrar-ı rüyetle bunun imlasını bilirler.*

*Bu yanlışlık vaktiyle mektepte geçen tuhaf bir (Hatt-ı İstiva) vakasını tahatturuma vesile oldu. Bu (Hatt-ı İstiva) meselesi sınıfta bizi hayli güldürmüştü. Ve birkaçımıza da dayak yedirmişti.”* (“Hatt-ı İstiva”, KV., s. 96)

Buraya kadar olan kısım, ‘açıklama/öyküye hazırlık kısmı’dır. Yazar, “Hatt-ı İstiva” kelimesinin yanlış yazılmasıyla okul yıllarında bu kelimenin yanlış anlaşılması sonucunda türlü komikliklere sebep olan ve birkaç kişinin falakaya yatırılmasına yol açan olay arasında ilişki kurar. Bu ilişki ile olayı zihninde tazeleyen yazar, olaya sebebiyet veren sınıf arkadaşlarını ve öğretmenini tanıtmaya başlar;

*“Sınıfta, sol tarafımda Mehmet Ali, Kadayıfçı Rıfat, Hasan Cevat isminde üç şakird bir sıraya oturuyoruz. Mehmet Ali zeki, çalışkan bir çocuk... Kadayıfçı Rıfat, haylazın haylazı... Neden Kadayıfçı? Babası mı bu sanatta? Kendisi mi bu tathıyı çok sever. Bu ciheti de bilmiyorum. Fakat Kadayıfçı Rıfat çok maskaradır. Gülmeden bizi kırar geçirir. Tekerlek tekerlek siyah gözleri, mini mini burnu, çıkakça çenesiyle, hayat ölçüsünde insandan bir derece aşağı olan o tuhaf hayvana pek*

*benzer. Kara gözlerini fıldır fıldır çevirir. (...) Hasan Cevat orta zekâda bir çocuktur. Alayı, azizliği sever.*

*Müzakere esnasında bazen pencereden caddeye bakarız. Akşam sabah sırmalar içinde atlı bir liva geçer. Biz onun parıl parıl elbisesine, haşasına imreniriz. Onu ne zaman görsek ‘atlı liva geçiyor’ telaşıyla birbirimize haber vererek pencerelere koşarız.” (“Hatt-ı İstiva”, KV., s. 97)*

Bu kısım, ‘asıl vakaya hazırlık kısmı’dır. Burada verilen birtakım bilgiler eşliğinde kahramanlar tanıtılmış ve gerekli zemin oluşturulmuştur. Artık ‘asıl vaka’ya geçilir;

*“Bir gün coğrafya dersindeyiz. Hocamız barut gibi sert bir adam... Rifat sıranın altında bir maskaralık yaptı. Hepimiz gülmek için dudaklarımızı ısırıyoruz. Fakat bizim suratlarımızda bir şeyler dalgalandı. Hoca farkına vardı. Fesadın başı Rifat’tan koptuğunu da anlayarak birdenbire...” (“Hatt-ı İstiva”, KV., s. 97-98)*

Vaka okuyucuya sunulduktan sonra öykü yazarın temas etmek istediği bir problemle noktalanır: Falaka. O dönem eğitim sistemindeki bu problem, vakanın bitişi esnasında gündeme taşınır ve vaka sonlandırılır;

*“Hoca – Ahmet Ağa getirin falakayı. Yatırın habisi.*

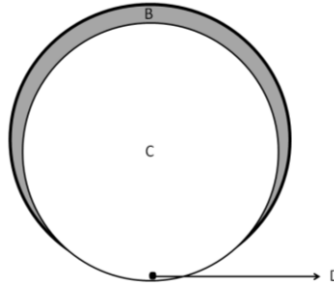
*Rifat, gırtlığının muktedir olabildiği şemâteyi birden kopararak:*

*-Yanıldım... Hoca endi. Yanlış söyledim. Ayırmaz. Vallahi ayırmaz. Kılıç değildir. O başka bir şeydir ama aklımdan çıkmış. Gelecek derse su gibi ezber ederim.” (“Hatt-ı İstiva”, KV., s. 104)*

Vakanın bitişini imleyen bu cümleler, yazarın öykü dâhilinde vermek istediği mesajın en etkin kısmıdır. Bazı öykülerde bu kısım, öykünün ana fikrinin/matrisinin söze döküldüğü veya yorumlandığı bir nokta vazifesi görür. Ö=A+B+C+D şeklindeki yapı anlayışına göre vücuda getirilen, Birinci Dünya Savaşının yol açtığı maddi ve manevi yitimlerin konu edildiği “İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra” adlı öykünün ‘A’ kısmında, İstanbul’un Birinci Dünya Savaşında çektiği sıkıntıların portresi çizilir. ‘B’, anlatılacak hatıranın hazırlığına sahne olur ve bu kısımda karakterler tanıtılır. ‘C’, söz konusu hatıranın sunumundan ibarettir. Yazar, öyküsünü âdeta savaşın zorba ve yıkıcı gücünü acımasızca kullanan ve içindeki yok

etme isteğini her daim zinde tutan insanoğlunu eleştirmek için yazmıştır. Bu bağlamda ‘D’, yani sonuç kısmı, öykünün ana fikrinin söze döküldüğü bir ‘an’dır;

*“İnsanlar kanunsuzluğu ne kadar seviyorlar. Zaten pek zorlukla ahkâmına münkat oldukları bu baskı üzerlerinden kalkınca beşerin hayvanî vahşetleri derhal sırtıyor. Harp milletlerin birbirlerine karşı canavarlıklarını göstermek için bir fırsat... Harp bu dahiye bazı filozofların temennileri üzere bir gün dünyadan kalkacak mı? Hayır... Hayır hiçbir vakitte... Bu, beşerin vücudunda vakit vakit teraküm eden bazı marazi zehirler gibi bütün milletlerin bünyelerinde biriken bir ufunettir. Vakit gelince mutlak deşilecektir. Ceyyit havalarda saklanan elektrikli müthiş fırtınalar gibi en medenî, en şefkatli görünen insanların tıynetlerinde mündemiçtir.”*  
 (“İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra”, KV., s. 100-101)



**Ö=B+C+D:** Tipik bir ‘giriş-gelişme-sonuç’ üçlemesinin hâkim olduğu bu tarz bir yapı anlayışı, Hüseyin Rahmi’nin öykülerinde en öne çıkan kurgu tekniğidir ve 47 öyküsünde görülür. Vakaya hazırlık kısmıyla öyküsünü başlatan ve burada gerek işlenecek konu, gerek kahraman/lar, gerek mekân, gerekse zaman hakkında birtakım bilgiler veren yazar, sonrasında vakaya geçiş yapar. Vakanın okuyucuya sunumunun ardından ya vakanın bitişini imleyen, ya da ana fikrini ortaya koyan sonuç cümleleriyle öyküsünü noktalar.

“Yankesiciler”, ‘vakaya hazırlık+vaka+sonuç’ kısımlarından müteşekkil bir öyküdür. Yazar, ‘vakaya hazırlık kısmı’nda, öyküde işlenecek konu ve öykünün kahramanları hakkında birtakım bilgiler verir;

*“Nâhiller çoğaldı. Her sanatın usulü, nizamı, bozuldu. Her ne olursa olsun bir kaideye bu kanuna rabt edilmeyen kesplerde bet bereket olmaz. Her şeyin bir cihet-i hukukiyesi, riayeti zaruri prensipleri vardır.*  
*Mişon, Mısdık, Niko, Vartan bu dört gözü açık yankesici Galata’da rıhtım, tünel taraflarında çalışıyorlardı. (...)*

*Mütarekeden sonra kazançlar mecralarını tebdil etti. Maişetler değişti. Zaruret arttı. Açlık çoğaldı. Herkesin gözü açıldı. Yankesicilere evvelki suhuletle maş kaptırmıyorlardı. Her hırsız, dolandırıcı vesair çapulcu güruhunun envai her tarafı sardı. Bir dalgın adamın arkasından dördü, beşi birden dolaşıyordu.*

*Mişon (Alyanse) mektebinde bulunmuştu. Ticaret-i kavaidinin esasına vakıftı. Mısdık cahildi. Hacı Kadın mahalle mektebine bir müddet devam etmişse de bir türlü heceyi sökmemiş, vaktini dersten kaçarak cami havlılarında ceviz, birdirbir oynamakla geçirmişti. (...)*

*Niko, hezâr fendi. Pangaltı mektebinden mükâfat bile almıştı. Birkaç lisan karıştırdı. Yakışıklı ve gençti. (...)*

*Vartan çalışkan fakat kabaca idi. Hemen her işte elinin izini bırakırdı. Sulu Manastır mektebinde, hocanın gümüşlü bastonunu çalarken yakalanarak kovulmuş ve bu matrûdiyeti yankesiciliğe sülûkuna sebep olmuştu.” (“Yankesiciler”, KV., s. 105-106-107)*

Öykünün konusuna ve kahramanlarına ilişkin verilen bu bilgiler, okuyucuyu vakaya hazırlama fonksiyonuna sahiptirler. Yazar bu bilgiler sayesinde, hem vakaya ait tabii bir zemin hazırlamış, hem de okuyucuyu uyarmış olur ve söz konusu bilgilendirmenin akabinde “*Yahudi bir gün Türk, Urum, Ermeni refiklerini bir kenara çekti.*” (KV., s. 107) cümlesiyle vakaya giriş yapar. Dört yankesicinin önce birbirlerini aldatmalarından kaynaklanan tartışma sonucunda aralarını bulması için Avrupalı yankesiciye gitmeleri, ancak Avrupalı tarafından birbirlerine düşürülmelerinin anlatıldığı vakada kurmaca dünyadan reel dünyaya yapılan bir gönderme mevcuttur. Dört yankesicinin Avrupalı tarafından birbirlerine düşürülmeleri ve kaybetmeleri, Birinci Dünya Savaşında Osmanlı Devletinin birtakım oyunlarla/kurgularla ve devleti oluşturan unsurların (Türk, Yahudi, Rum ve Ermeni) birbirlerine karşı kışkırtılmalarıyla Avrupalılara karşı kaybedişini anımsatır. Öykünün yazılış amacını ve nüvesini oluşturan bu çatışma, vakanın sonuna doğru soyutluğundan kurtularak somutlaşır. Yazar, öyküsünün son cümlelerini, somutlaşan bu çatışmayı âdeta açığa çıkartmak için kurgular ve zihnindekileri kahramanı Mişon’a söyler;

*“Ah ah biz ne budalayız... Ne vakit aramızda bir (kaşkariko) var... Ne için gidelim Avrupalıya ki bize bir akıl öğretsin. Nah öğretti... Kıçımıza böyle koskoca bir delik*

*açtı. Bundan sonra elime geçerse bir mal daha içeride saklayacağım... Ey ne dersin Mısdık Ağa akıllandın mı?”* (“Yankesiciler”, KV., s. 112)

Mişon’un tüm bunları Mısdık’a söylemesi, vakanın sonuç kısmında verilen mesajı oldukça manidar kılar. Yazarın bilinçli olarak yaptığı bu göndermeler, kurmaca ile reel dünya arasında oluşturulan toplumsal kaygının daha geniş bir boyutta yorumlanmasını sağlar.

“Ölü Diri Getirir”in ‘vakaya hazırlık kısmı’nda, öykünün zamanına, mekânına ve kahramanlarına ait bilgiler verilir;

*“Bir yaz sabahı, hava güzel, güneşin aksiyle birer yeşil atlas parçası parıltısını alan yaprakları rüzgâr hışır hışır okşuyor. Gün bayramın ilki, mevki mezarlık... Kaymakam üniformalı, vakur, boylu poslu dalyan gibi fakat mahzun bakışlı kırklık bir zabıt, sekiz dokuz yaşlarında bir kızcağzın elinden tutmuş, mezarların, çaluların, cesim enginar fidanları gibi fıskırmış deve dikenlerinin, baldıranların arasında ağır ağır yürüyorlar.”* (“Ölü Diri Getirir”, NAM., s. 50)

Görüldüğü üzere yazar, önce zamana ve mekâna, sonra da kahramanlara ait birtakım bilgiler verdikten sonra “*ağır ağır yürüyorlar*” söz grubuyla vakaya kesin bir giriş yapar. Vakanın akışında savaşın yıkıma uğrattığı iki aileyi dikkatlere sunan, öksüz ve yetim bıraktığı çocukları aynı zaman ve mekân diliminde buluşturan yazar, onlara duyduğu hassasiyeti, elim yazgılarından hareketle dışa vurur. Vaka, savaş sırasında annesini kaybeden küçük Nuriye ile babasını kaybeden Ali Muzaffer’in mezarlıktaki tanışmasına ve akabinde acılarını paylaşmalarına sahne olur. Bu tanışma eşlerini savaşta kaybeden Nuriye’nin babası Hıfzı Bey ile Ali Muzaffer’in annesi Ulviye Hanımın karşılaşmalarına ve duygusal yakınlaşmalarına sebep olur. Hıfzı Bey, Ulviye Hanıma evlenme teklif eder. Öykünün adını anlamlandıran ve gerçeğe kavuşturan vaka seyri, yerini tamamlayıcı bir sona devreder. Yazar, her şeyi bilme imtiyazıyla kurguladığı öyküsünü, yine aynı imtiyazın sunduğu imkânlarla noktalar; “*Kadın hazin bir sükûtle başını önüne eğdi. Bu, bir kabul ifadesi demektir.*” (“Ölü Diri Getirir”, NAM., s. 58)

Yazar, “Tövbeler Tövbesi” adlı öykünün ‘vakaya hazırlık kısmı’nda “*meddahın, bizi olayın içine çeken ‘çağrı dilini’*” (Sevinçli 1990: 70) kullanarak mekâna/eve giden yolu ayrıntılı bir biçimde okuyucuya tanıtır;

*“Poyraz Ağa meydancığını yürü. Turşucuyu geç. Beş on adım git. Sağa yılan gibi dar bir sokak kıvrılır. Bu güngörmez loş kıvrımların içine gir. Dön, dolaş. İğril, büğrül. Yol o kadar daralır ki adımını biraz sağa, sola çarpık atsan omzun duvara dokunur. Böyle iki taraftan birbirine sürtüne sürtüne gidersin. Nihayet yandan tünel gibi bir delik görünür: Şeftali çıkmazı. Hasibe Hanımın evceğizi bu çıkmazın ta dibindedir. Ben ne kadar söylesem sergüzeşt sahibinin kendisi gibi tatlı hikâye edemem. Evine gidelim de başından geçeni kendi anlatsın. Bak dünyada neler oluyor.”* (“Tövbeler Tövbesi”, İHS., s. 82)

Vakaya hazırlık kısmının bir bölümünü oluşturan ve *“biçem olarak üçüncü kişi geniş zaman buyruk kipinin”* (Sevinçli 1990: 71) kullanıldığı bu paragraf, yerini kahramanın tanıtılmasıyla devam eden üç paragrafa bırakır. Yazar, ana hatlarıyla bildiği vakayı ve kahramanı tanıtır, kahramanın tavır ve hareketlerini etkili bir gözlem gücüyle yansıtır. Yukarıda alıntıladığımız paragrafta geçen *“Evine gidelim de başından geçeni kendi anlatsın”* cümlesi, yazarın vakayı kahramanı Hasibe Hanıma anlattırma gayesini de açıkça sezdirmektedir. Nitekim vakaya hazırlık kısmında aktardığı mekâna, vakaya ve kahramana ait bilgilerle okuyucunun dikkatini çeken yazar, anlatımı birinci derecedeki kahramanına devreder. Vaka, yazarın herhangi bir müdahalesine uğramadan Hasibe Hanım tarafından aktarılır. Yazar, vakayı Hasibe Hanıma anlattırmaya devam eder, ancak öykünün sonuna doğru kahramanını gözlemler, tavır ve hareketlerini de okuyucuya sahneler. Sonuç kısmı ise, yazar ve kahraman anlatıcının cümlelerinden ibarettir;

*“Sonra heyecanını teskin için durdu... Durdu... Nihayet baygın bir bakış ve ezgin bir telâffuzla:*

*-İrzımı zor kurtardım, şükür rabbime! dedi.”* (“Tövbeler Tövbesi”, İHS., s. 91)

‘Vakaya hazırlık kısmı’nın bazı öykülerde oldukça uzun tutulduğunu görürüz. Bu tarz bir yaklaşımla yazar, vakaya güçlü bir altyapı oluşturarak öyküsüne dair akıllardaki tüm soru işaretlerini silmeyi amaçlar. Böylesi bir tavrın yansıması olan “İhtiyar Muharrir” adlı öykünün ‘vakaya hazırlık kısmı’ yaklaşık üç buçuk sayfalık bir hacme sahiptir. Bu kısımda yazar, öyküye adını veren kahramanı Umran Âli’yi; gazeteci/yazar kimliği, yaşı itibarıyla etkisini yitiren “kalem”i, genç yazarlarla olan ilişkisi/çatışması, günbegün yiten sağlığı ve kaybolan ünü ile tanıtır. Genel hükümler



ve ifadeler taşıyan vakaya hazırlık safhası, geniş zamana ait anlatım tekniğiyle sunulur;

*“Oldukça göze çarpan bir sername altında ekseriya kıvrak bir cümle ile başlar. Lâkin öbür satırlar yağsız, tuzsuz, zor yutulur, yavan, gayri mugaddi bir çorbadır. İhtiyarın kalemi ilk hamlede sarf ettiği kuvvetle yorgun düşer. Satırlarda onun bitap nefeslerini, dik bir yokuşu tırmanmaya uğraşan bir halsizin sarsıntılarını, baygınlıklarını hissedersiniz.”* (“İhtiyat Muharrir”, NAM., s. 29)

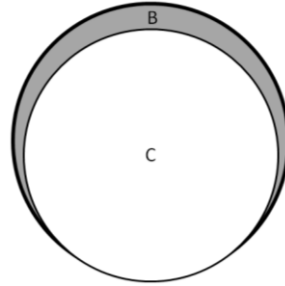
*“İhtiyar muharrir şaşkınca, ince bir tebensümle mahcubiyetini örtmeye uğraşarak bir tarafa büzülüp oturur. Melül bakışlarla dinler, dinler bir iki parlak sözle zekâsını ispat için fırsat bekler. Nihayet hafif çıkrık gıcirtısı gibi cılız bir sesle atılır. Lâkırdı ağzında yarım kalır. Kimse ehemmiyet vermez. Susar.”* (“İhtiyar Muharrir”, NAM., s. 32)

Yukarıda yapmış olduğumuz alıntı, üç buçuk sayfalık vakaya hazırlık safhasının ilk ve son paragraflarıdır. Bu an’a değin geniş zamana ait anlatım tekniğiyle genel bilgiler veren ve okuyucunun dikkatini kahramanın gerek karakteri, gerek yaşadıkları, gerekse çevresi ile olan ilişkilerine çeken yazar, vakayı nakletmek için hazırdır. Nitekim vakaya hazırlık kısmındaki geniş zamanlı anlatım vakaya geçişte yerini görülen geçmiş zamanlı anlatıma bırakır; *“Bir gün odaya onun gibi emektarlardan yaşlı bir mürettip girdi.”* (NAM., s. 32) Vakada, kırk beş yıldır ekmeğini kalemiyle kazanan ihtiyar muharririn vefasızlığa uğrayışı, yoksulluğa düşüşü, yazın alanından ve hayattan silinişi anlatılır. Hem öykünün ana fikrini daha belirgin kılmayı, hem de tarihsel bir hakikate dikkat çekmeyi amaçlayan yazar, sonuç paragrafıyla bu amaçlarını söze döker;

*“Parmakları nasırlanmış kırk beş yıllık bu kalem mücahidinin son durağına bir küçük nişane dikilmedi. Kabri düzlendi belirsiz oldu. Nefi’yi boğan, Şinasi’nin mezarını kaybeden insanlar onu mu düşüneceklerdi.”* (“İhtiyar Muharrir”, NAM., s. 41)

“Fırkacı”nın ‘vakaya hazırlık kısmı’nda da geniş açıklamalara yer verilir ve vakaya geçilerek öykü kahramanı Afif Necati ve onun nezdinde birçok gazeteci/siyasetçi (!) kişiliğin karakteristik özellikleri dikkatlere sunulur. Yazar sonuç kısmında, vaka akışı boyunca geliştirdiği eleştiri mekanizmasını öykünün ana fikriyle bütünleyen bir paragraf ortaya koyar;

*“Bizde gittikçe adetleri çoğalarak cüretleri artan ayak politikacılarına, Afif Necatilere birer balıkhane nezareti bulunmadıkça kabineler hafif mizaçların şiddetli tenkitlerinden kurtulamazlar.”* (“Fırkacı”, KV., s. 126)



**Ö=B+C:** Hüseyin Rahmi'nin kurgu tekniklerinden birisi de ‘vakaya hazırlık kısmı+vaka’dır ve 8 öyküsünde görülür. Özellikle ‘sonuç’/’D’ kısmının görülmediği bu tip bir kurguda yazar, vakayı herhangi bir düşünce ile noktalamadan ya da öykünün ana fikrini/matrisini paylaşmadan sonlandırır. Sonlandırma işlemi, ekseriya vakanın akışını sağlayan diyaloglarla olur.

Bu tarz bir yapı anlayışının ürünü olan “Meyhanede Hanımlar”, öykünün başkahramanı Bahriye Hanımın tanıtıldığı bir paragrafla başlar;

*“Sol gözü biraz şehla fakat tatlı. Saçlar siyah astragan kıvrıcıklığında. Kirpikler ince bir teyelden sökülmüş ibrişim gibi büküm, büküm... Beden beyaz, uzun, narin, asabi... Kocasını zeklendiği vakit dilini çıkarmak âdetidir. Şehri Bey bu harekete idmanlıdır. Hazin bir tebessümle mukabele eder. Fakat kaynana köpürür, kendinden geçer.”* (“Meyhanede Hanımlar”, MH., s. 5)

‘Vakaya hazırlık kısmı’ ile yapılan açıklamalar, başkahraman Bahriye'nin *“edepsiz, kocası ve kaynanasıyla geçimsiz bir kadın olduğu(nu)”* (Toker 1990: 155) sezdirir. Zira bu hazırlık kısmı/açıklamalar, okuyucunun zihninde bir ön bilgi niteliği taşıyarak hem vaka akışını sağlayacak hem de başkahramanın diğer kahramanlarla kuracağı ilişkileri açığa çıkartacak diyaloglara uygun bir altyapı oluşturur. Yazar, vermiş olduğu bu bilgilerin ardından vakaya;

*“Kızgın bir yaz günü fırınlanmış nefesi ara sıra (B) karyesini yalarken ikindiye doğru karı koca biraz serinlik bulmak için bahçenin sulanmış gölge bir köşesine çekildiler.”* (“Meyhanede Hanımlar”, MH., s. 5)

cümlesiyle başlar. Bu tarz kurguya sahip öykülerde yazar, tahkiye tekniğini kullanarak aktarılabacak diyaloglara zemin hazırlar ve söz konusu diyaloglara “gösterme/sahneleme” (Çetişli 2004: 96) tekniği tarzı anlatımın dışında hemen hemen hiç müdahale etmez. Böylelikle vaka akışı, diyalogların ve/veya monologların aktarımıyla sağlanır.

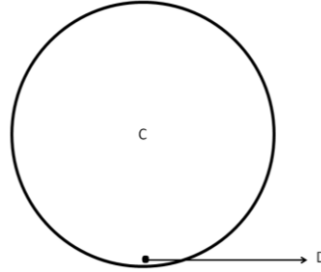
Ö=B+C tarzı yapı anlayışıyla vücuda getirilen “Namusla Açlık Meselesi”, tahkiye, sahneleme/gösterme ve diyalog tarzı anlatım tekniklerinin senteziyle ifade kazanır. Vakaya hazırlık safhasında aktarılabacak konu, kahramanlar ve bu kahramanların yaşam koşulları hakkında bilgiler veren, açıklamalar yapan yazar, vakaya geçiş yapar. Vaka, tahkiye, gösterme/sahneleme ve diyaloglarla oluşturulur.

Hüseyin Rahmi'nin öykülerinin, romanlarına nazaran daha derli toplu olduğunu belirtmiştik. Öykülerin derli ve toplu olmasını, romanlarında sıklıkla görülen “vaka ile ilgisiz ‘bilgi veriş’ler, ‘romancının vakaya üçüncü şahıs olarak karışması’ ve ‘bazı olayların ana vakaya gereği gibi bağlanamaması’” şeklindeki “teknik hatalardan” (Akyüz 1995: 142-143) azami ölçüde yalıtılmasına bağlayabiliriz. Ancak, istisnai bir durum olmasına rağmen belirtmek gerekir ki, romanlarında sıklıkla görülen böylesi bir teknik hataya “Kocası İçin Deli Divane” adlı öyküsünde rastlarız. ‘Vakaya hazırlık’ ve ‘vaka’ kısımlarından oluşan bu öykü, kocasını aşırı derecede kıskanan bir kadını eleştirme ve hicvetme gayesi taşır. Nitekim hazırlık kısmında kahramanını karakteristik özellikleri ile tanıtan, vakayı ise tahkiye, gösterme/sahneleme ve diyalog gibi anlatım teknikleri ile oluşturan yazar, öyküsünün bitiminde yapı gereği (Ö=B+C) müstakil bir sonuç bölümü ya da paragrafi ile ana düşünceyi aktarmaz. Ancak sözünü ettiğimiz ve öykünün ana fikrini okuyucuya aktaran paragraf, on üç sayfalık metnin (s. 56-68) on birinci sayfasında, vaka akışının kesilmesi suretiyle aktarılır;

*“Bir insan samimi ve hissi sevdiği bir kimseyi muhabbetinin şiddetini vesile tutarak bu kadar rahatsız etmez, edemez. Buna gönlü razı olmaz. Sevdiğini her dakika rahatsız, mustarip edecek surette sevenlerin muhabbetlerinde samimiyetten ziyade hodgâmlık vardır.”* (“Kocası İçin Deli Divane”, KV., s. 66)

Yazarın vaka içerisinde paylaştığı bu cümleler, âdeta öykünün ana fikrini ifadeleştirmektedir. Zira karşı cinse duyulan kıskançlığın ve gösterilen aşırı ilginin

olumsuz sonuçlar doğuracağını her fırsatta söylemeye çalışan Gürpınar'ın bu düşünceleri, okuyucuya verilmek istenen mesajı özetler niteliktedir.



**Ö=C+D:** Yazarın okuyucusunu doğrudan doğruya 'vaka' ile buluşturduğu bu tarz bir yapı anlayışına sahip öyküler, bir paragraftan ya da birkaç cümleden oluşan 'sonuç'/'D' bölümüyle noktalanır. Yazarın 18 öyküsü bu yapı anlayışıyla vücut bulmuştur.

Cahilce ve bilinçsizce yerine getirilen örf ve adetlerin doğurduğu kötü sonuçları dikkatlere sunan "Ecir ve Sabır" adlı öyküde okuyucu, doğrudan doğruya vaka ile buluşturulur;

*"Çocuğun cenazesi evden çıkarılırken validesi Behiye Hanım: 'Ah yavrım Cemalim... Ananı bırakıp da nerelere gidiyorsun?' feryat ve figanıyla avazı çıktığı kadar bağırdı bağırdı."* ("Ecir ve Sabır", GT., s. 135)

Beş yaşındaki çocuğunun ölmesiyle büyük üzüntü yaşayan Behiye Hanımı taziyeye gelen komşuları, gerek konuşmaları gerek tavır ve hareketleriyle acılı annenin üzüntüsünü paylaşmak yerine bilâkis tazeleyip arttırlar. Öyle ki vakanın temel dinamiği, "Evlat acısıyla kıvranan Behiye ve Şekûre Hanımın teessürleri ile ecir ve sabircıların davranışları arasındaki tezat" (Kaplan 2009: 34) ile var olur. Bu bağlamda kadınların cehaletleri, otomatlaşan tepkimeleri, örf ve adetleri şuursuzca uygulamaları ile tutsağı oldukları batıl inançları vakanın seyrini sağlayan ve öykünün mesajını bütünleyen parçalardır. Ayriyeten ecir ve sabır dilemeyi âdeta şuursuzca yapılan bir merasime dönüştüren cahil kadınlar, acılı annenin ölümüne, anneanne Şekûre Hanımın da delirmesine sebebiyet verdiklerinin hâlâ farkında değillerdir. Yazar sonuç kısmında, bu farkında ol(a)mama durumunu, dolayısıyla cahilce ve şuursuzca yapılan hareketleri eleştiren bir tavırla öyküsünü noktalar;

*“Elân taziyecilerin arkası kesilmediğini zavallı Şekûre Hanım tımarhaneden duyarak fartı hiddetle sonradan sahihan çıldırdı. Buna da kimse şaşmadı. Herkes hatuna hak verdi.”* (“Ecir ve Sabır”, GT., s. 146)

‘Vaka+Sonuç’ tarzı bir yapı anlayışıyla kurgulanan “Zarafet ile Tekir” ve “Çocuklara Yasak” adlı öykülerin henüz ilk satırlarında uygulanan gösterme/sahneleme ve diyalog teknikleri, okuyucuyu vaka ile yüzleştirir;

*“Tekir – Mır mır mır...”*

*Zarafet – Haydi oradan utanmaz... Düzenbaz...*

*Tekir – Mırrr...*

*Zarafet – Ayamın altında dolaşma Tekir. Şimdi şeytanları, cinleri hepsini başına taplayaca.”* (“Zarafet ile Tekir”, BG., 1908, nr. 35, s. 1)

*“Hanım – Aşağıda bir gürültü var nedir?”*

*Hizmetçi kadın – küçük bey ağlıyor. Haykırıyor...*

*Hanım – Bu oğlan da ne kadar densiz oldu. Büyüdükçe akıllanacağına büsbütün çılgın oluyor... O, deminden bey babasıyla beraber Şehzadebaşı’na sinema tarafına gitmedi miydi?”* (“Çocuklara Yasak”, ESKB., s. 32)

Görüldüğü üzere doğrudan vakaya giriş yapan ve vaka akışını diyaloglarla sağlayan yazar, bu yapıya sahip öykülerinde tiyatro-vari bir anlatım tarzı kullanır. Gösterme/sahneleme tekniğini kullanarak kahramanların tavır, tepki ve hareketlerini parantez içine sıkıştırılan bilgiler aracılığıyla verir, diyalogların akışını kesmez;

*“Tekir – (Gayet müsterhamane bir sada ile) Mır mırrr...”*

*Zarafet – Aman ne doymaz hayvan bu.”* (“Zarafet ile Tekir”, BG., 1908, nr. 35, s. 1)

*“Bey – (Biraz tebessüm ederek) Hayır...”*

*Hanım – Neye gülüyorsunuz?*

*Bey – Gülmek kabahat mi?*

*Hanım – Fakat manalı bir gülüş...*

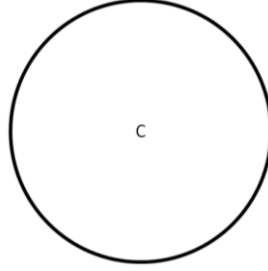
*Bey – Haydi bakalım... Bu gülüşten de bir mana çıkarınız.*

*Hanım – (Tavrını vehleten pek ciddileştirerek) Bu gece sinematografıta size ne gösterdiler Allah aşkına?”* (“Çocuklara Yasak”, ESKB., s. 35)

Vakayı diyaloglar aracılığıyla ve parantez içi bilgilendirmelerin yardımıyla gösteren/sahneleyen yazar, öyküyü, sonuç kısmında paylaştığı cümlelerle âdetâ tiyatro sahnesinin perdesini kapatır gibi noktalar;

*“Zarafet’in hiddetle gözleri dönerek Tekir’in üzerine maşayı fırlatınca biçare hayvan kapı dışarıya nasıl kaçacağını bilemedi.”* (“Zarafet ile Tekir”, BG., 1908, nr. 35, s. 2)

*“Hemen oda kapısından dışarı fırlar. Bey neye uğradığını bilmeyerek alıklaşıp zevcesinin arkasından baka kalır.”* (“Çocuklara Yasak”, ESKB., s. 38)



**Ö=C:** Sadece vakanın anlatıldığı ve birdenbire kesiliverdiği bu tarz öyküler, ekseriya gösterme/sahneleme ve diyalog tekniklerinin sentezi ile ifade kazanır. Bu yapı anlayışıyla vücuda getirilen toplam 17 öyküden 3 tanesi olan “Sokakta”, “Açlıktan Ölmemenin Çaresi” ve “Ahlâk Humması” adlı öykülerin başlangıç ve bitiş cümlelerinden alıntılar yapalım.<sup>5</sup>

“Sokakta”, bir hanımın pencereden eskiciye seslenmesi ile başlar, sonrasında alış-veriş yapması ile devam eder ve komşu hanımın söz konusu bu alış-verişi izlemesi, hanımla sohbet etmesi ile biter;

*“Arkasında küfe Yahudi:*

*-Eskiler, tabaklar, kâseler, billur bardaklar...*

*Pencereden hanım:*

*-Yahudi, Yahudi...*

*(...)*

*Hanım:*

*-Pantolon da Avusturya malı imiş tabakla da verdim gitti...*

*Komşu hanım:*

*-Hay çokbilmiş çıfit hay allem etti kallem etti nihayet seni kandırdı kardeş...”*

*(“Sokakta”, BG., 1908, nr. 34, s. 2)*

<sup>5</sup> “Başlangıç cümleleri. (...) Bitiş cümleleri.”

“Açlıktan Ölmeme Çaresi”, (L) ve (V) beylerin bir sabah karşılaşmaları ile başlar, hırsızlık yapmaları ile devam eder ve yapılan bu hırsızlığın konuşulması ile biter;

*“(L) Bey – Bonjur monşer...*

*(V) Bey – Bonjur şer ami...*

*-Sabahleyin böyle saçlar taralı, potinler yamalı, ahlâk kanunu keşfine çıkmış bir filozof dalgınlığıyla ne tarafa?*

*(...)*

*-İşte birader parasız doymanın sırrına erdik. (...) Haydi birader sana öyle bir ders verdim ki bacaklarında birkaç sokk dolaşacak kuvvet oldukça bundan sonra açlıktan ölmezsin... Çünkü ananece çeşni bizde helâldir...” (“Açlıktan Ölmeme Çaresi”, MH., s. 42-47)*

“Ahlâk Humması”, eşler arası konuşma ile başlar ve devam eder. Yazar, vakayı okuyucuya daha etkin bir biçimde sunabilmek için gösterme/sahneleme ve tahkiye tarzı anlatma tekniklerinden faydalanır. Vakanın bitişi, kadın kahramanın sevgilisine mektup yazması ile sağlanır;

*“-Hanım birbirimizi sevdik de aldık...*

*Hanım derin bir göğüs geçirmesiyle:*

*-Ah... Evet, öyle oldu...*

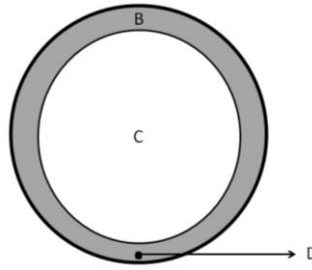
*-Bu ah ve vah neden? Sanki fena mı oldu?*

*(...)*

*‘Fazıl işte buna ahlâk humması derler. Sende de var... Bende de... Kocamda da... Ve bütün âlemde de...*

*Fazılcığım... Al sana yanağımı uzatıyorum, öp... Ah bu hayali buseler. Lezzetini bilenler indinde sahicen daha tatlıdır. Sen de yüzünü bana ver, oh... Kocamın kulakları çınlasın...’ Ebediyen seninki.” (“Ahlâk Humması”, MSS., s. 85-101)*

Bu tarz öykülerde, vakanın bitişi ani olur ve herhangi bir sonuç paragrafı ya da cümlesi aktarılmaz. Yazar, öykünün ana fikrinin/mesajının, okuyucunun algı/düşünce dünyasında şekillenmesini veya tamamlanmasını ister.



**Ö=B+(C)+D:** Bu tarz bir yapı anlayışıyla vücuda getirilen 6 öyküde “*asıl vaka, çerçeve bir vaka içerisine yerleştirilerek anlatılır. Çerçeve vakadaki olaylar, çoğu kez asıl vakanın oluşumunu sağlayan bir nevi hazırlık fonksiyonuna sahip tali bir bölümdür*” (Korkmaz 1997: 82) ve okuyucunun dikkatini çekme eğilimi taşır. ‘Vakaya hazırlık kısmı’/‘B’, hale ait zaman diliminde ifadeleşen bir safhadır ve yazar/anlatıcı vakaya dair gerekli bir altyapı oluşturduktan sonra geçmişte yaşanmış olan vakaya giriş yapar. Vakanın (C) yazar anlatıcı veya ben anlatıcı tarafından aktarılmasından sonra geçmişten hale, çerçeveye dönülür ve öykü, sonuç (D) cümleleri/paragrafi ile noktalanır. Söz konusu öykü yazma tekniğine en güzel örnek “Katil Pûse”dir. Yazar anlatıcı, çerçeve vakada okuyucuyu asıl vakanın atmosferine hazırlar;

*“Bu küçük sergüzeştin nakli sonunda Nef’i Beyin teessür membalarından kaynakayan birkaç sakit ve sıcak damlaya iştirakten gözlerimi menedememiştim. Vak’anın hüznü hâlâ hatırladıkça kalbimde kaynar. Gözlerimi sulandırır.*

*Bir sonbahardı. Altında oturduğumuz çınar ağacının yaprakları vadeleri eren hastalar gibi tek tük havada çırpınarak toprağa düşerken sergüzeşt sahibi şöyle başlamıştı:” (“Katil Pûse”, K., s. 3)*

Hale ait zaman diliminde aktarılan bu cümleler, geçmişe ait olayların aktarıldığı asıl vakaya ulaşmada köprü vazifesi görür. Bu sayede okuyucunun dikkatini Nef’i Beyin macerasına kanalize eden yazar anlatıcı, söz konusu macerayı, yani asıl vakayı “*sergüzeşt sahibi şöyle başlamıştı*” ibaresinden de anlaşılacağı üzere Nef’i Beyin ağzından naklede;

*“İzdivacımın dördüncü yılı idi. Karım güzeldi. İzdivacımızın ilk zamanlarında pek sevişirdik.” (“Katil Pûse”, KP., s. 3)*



Nitekim Nef'i Bey, karısı ile olan ilişkisini, onu evin hizmetçisi Saffet ile aldatışını, bu aldatış sırasında hastalığının Saffet'e bulaşarak ölümüne sebep oluşunu ve ölüme sebebiyet verişin yıllarca dinmeyen pişmanlığını asıl vaka içerisinde anlatır. Yirmi sene evvel yaşanmış olan asıl vakanın aktarılmasının ardından hale ait zaman dilimine dönüş yapan yazar anlatıcı, öykünün birinci dereceden kahramanı ve asıl vakanın anlatıcısı Nef'i Bey ile birlikte öyküyü bir sonuca vardırır. Çift bakış açısının kullanıldığı bu 'sonuç'/'D' kısmı, çerçeve vaka ile asıl vakayı birbirine bağlamanın yanı sıra, öyküyü var eden bu iki unsuru ana fikre kavuşturan bir niteliğe de sahiptir;

*“Muhatabım gençliğinin bu müellim (...) dakikalarını tekrar yaşayarak nemli gözlerle mazinin hal içinde canlanan safhalarına bir müddet daldı. Saffet'in soğumuş dudaklarından aldığı son puselerin zevki melâliyle titremeler geçirdikten sonra devam etti:*

*-Azizim bugünkü zevcem hâlâ o kadındır. Vak'a üzerinden yirmi sene geçti. Dalalar sahil kayalarını nasıl temizlerlerse, güneş arzın bütün ufunetlerini nasıl emerse günle de bizim karı koca kalplerimizin adavetlerini öyle sildi. Şimdi birbirimize düşkün, müşfik, sadık yaşıyoruz. Eğer gençlik havailiğiyle bazı anlar için zevciyet vefakârlığından inhiraf rencidesiyle bozuşmuş zevç ve zevceler varsa bizden ibret alarak barışsınlar, unutsunlar, geçinsinler. Yılların geçişi ve tesellisi en bereli sinelere şifa ve tahammül veriyor.”* (“Katil Püse”, KP., s. 27)

“Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor” adlı öykü de aynı yapı anlayışıyla ancak farklı bir metotla kaleme alınmıştır. Çift bakış açısının yerine tek bakış açılı anlatımın hâkim olduğu bu öykü, yazar anlatıcı tarafından aktarılır. Halden geçmişe, yani çerçeve vakadan asıl vakaya dönüş, yaklaşık yirmi yıllık zaman dilimini kapsayan bir yolculukla mümkündür. Yazar;

*“Yirmi sene kadar oluyor. Bir gün akşam yemeğinden sonra idi. Aksaray'daki evimde, ihtiyar bir zatın beni görmek istediğini söylediler. ‘Buyursunlar’ dedim.”* (“Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor”, İHS., s. 66)

diyerek çerçeve vakayı naklettikten sonra *“Odadan içeri altmış beşle yetmiş arasında, kır sakallı, gözlüklü, ufak tefek fakat sinine nispetle hareketleri çevik bir adam girdi.”* (İHS., s. 66) cümlesiyle hatıra karakterli asıl vakayı anlatmaya başlar. Yazar anlatıcı, yaşı altmış beşle yetmiş arasındaki bu ihtiyar zata dünyanın yuvarlak

olduğu gerçeğini bir türlü inandıramamıştır. Hatırada, yani asıl vakada bu olay anlatılır ve tekrardan hale, çerçeve vakaya dönülür;

*“Yaşı büyük aklı küçük bu efendiyle bahiste devamı artık abes gördüm. Onun sinine hürmeten merdiven başına kadar teşyi ederken içimden:*

*-Aramızda bu iz'an malûliyetiyle musap bir sen olaydın şekerle beslenmeğe seza görünürdün. Ne yapayım ki muhitimizde bu akılda iltiyam kabul etmez çok kimse var...*

*Dedim...*” (“Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor”, İHS., 72)

Alıntı metnin sonunda geçen “*Dedim*” ifadesi, asıl vakadan çerçeve vakaya, diğer bir deyişle geçmişten hale geçişi sağlar ve öykü noktalanmış olur. Yazar anlatıcının hatıra karakterli “Döşekten Bir Sada” adlı öyküsünde de aynı kurgu tekniği kullanılmıştır. Çerçeve vaka hale, asıl vaka geçmişe aittir.

Şematize ederek açıklamaya çalıştığımız bu altı farklı yapı anlayışı ve kurgu tekniği, yazarın edebi gayesine hizmet eder niteliktedir. Zira her eserinde olduğu gibi öykülerinde de okuyucusunu eğitmeyi ve ‘yüksek felsefe’ye çekmeyi amaçlayan yazar, öyküye hazırlık, vakaya hazırlık ve sonuç bölümlerinde söz konusu amaçlarını gerçekleştirme eğilimine girer. Vaka kısmında ise bu eğitme ve ‘yüksek felsefe’ye çekme amacı, kahramanlar aracılığıyla, yani dolaylı yollardan vuku bulur. Hüseyin Rahmi, 14 öyküsünü doğrudan doğruya hatıralarından yola çıkarak kurmaca (fiktif) âleme/dünyaya taşımıştır. “İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra”, “İlk Orucum”, “Hattı-ı İstiva”, “Ada Vapurunda”, “Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor”, “Kedim Nasıl Öldü?”, “Pis Bir Vaka”, “Üç Misal”/“Tehlike Karşısında Keçi Fil Oluyor”, “Döşekten Bir Sada”, “Dağların Şenliği”, “Kırço”, “Nasıl Öldürdüler?”, “Annem”, “Eti Senin Kemiği Benim” adlı öyküler, böylesi bir anlayışın ürünüdür. Rauf Mutluay, Hüseyin Rahmi’nin “*gözlemlediği birçok olayı öykü yapma düzencesine katlanmadan dümdüz anı yazıları biçiminde sun(duğunu)*” (Mutluay 2008: 32) söylese de, yazar, okuyucusuna vermek istediği mesajı belli bir yapı anlayışı ve kurgu düzeni içerisinde kaleme almıştır.

## 2.2. ÖYKÜLERDE ŞAHİS KADROSU

### 2.2.1. Sosyal Durumları Bakımından Şahıs Kadrosu

#### 2.2.1.1. Cinsiyetlerine ve Yaşlarına Göre Kahramanlar

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın öykülerine cinsiyet açısından yaklaşıldığında erkek kahramanların kadın kahramanlardan fazla olduğu görülür. Yüzdelerle ifade etmek gerekirse erkek kahramanlar %57'lik, kadın kahramanlar %43'lük bir paya sahiptir. Bunda dönemin şartları ve yaşam koşullarının önemi yadsınamayacak kadar büyüktür. Zira muhafazakâr bir toplum içerisinde yaşayan bireyler, cinsiyet konumları ile değerlendirilmek zorundadırlar. Bu bakımdan konu/tema seçimleri, şahıs kadrosunu belirlemede önemli bir faktördür. Sözgelimi “Sahtekârlık ve Dolandırıcılık”, “Basın-Yayın ve Yazın Alanındaki Çarpıklıklar”, “Siyasi ve Bürokratik Çözüm”, “Eğitim Problemi” ve “Sosyal Adaletsizlik” gibi konu/tema'ların işlendiği öykülerde erkeklerin sayıca üstünlüğü ve kadınların azlığı söz konusuysen, “Batıl İnanç” ve “Gelin/Güvey-Kaynana Çatışması” gibi konu/tema'ların işlendiği öykülerde ise kadın sayısının fazlalığı dikkati çeker. “Acıma”, “Sevgi/sizlik”, “Yozlaşma”, “Cehalet ve Bilgisizlik”, “Kadın Erkek İlişkileri” ve “Yokluk, Yoksulluk ve Açlık” gibi konu/tema'ların işlendiği öykülerde ise kadın ve erkek sayılarında dikkat arz edecek oranda farklılıklar yoktur. Görüldüğü gibi 13 konu/tema'nın 5'inde erkeklerin, 2'sinde kadınların çoğunluğu dikkati çekerken, 6'sında da sayıca dengeli bir durum söz konusudur.

Mesela “Sahtekârlık ve Dolandırıcılık” teması altında söz konusu ettiğimiz “Yankesiciler”, “Bakkal Bodosaki'den Hüseyin Rahmi Beye Mektup”, “Açlıktan Ölmemenin Çaresi”, “Varda İspanyol Geliyor!”, “Yankesiciler Kulübü”, “Nasıl Dolandırıcı Oldum?”, “Bir Hafiyenin İtirafı”, “Sahte Doktor”, “Galip ve Mağlup Vaziyet” ve “Kim İki Bin Dolar Kazanmak İster?”; “Siyasi ve Bürokratik Çarpıklık”ta ele aldığımız “Fırkacı” ve “Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”; “Basın-Yayın ve Yazın Alanındaki Çarpıklıklar”ın birinci dereceden işlendiği “Döşekten Bir Seda”, “Yeni Diyojen”, “Yeni Bir Gazetenin Çukur Düşünceleri”, “Zavallı Şair” ve “Balık Pazarı Bakkal Bodos'tan Mektup” adlı öykülerde başkahramanlar hep erkektir ve kadın kahramanlara rastlanmaz. “Tımarhane

Şairlerin, Filozofların Mabedidir!” ve “Kiralık Vücut” adlı öykülerdeki kadın kahramanlar ise ikinci, hatta üçüncü derecede önem arz ederler. Aynı durumu “Sosyal Adaletsizlik” (“Kedi Yüzünden” adlı öykü hariç) ve “Eğitim Problemi” başlıkları altında ele alınan öyküler için de söylemek mümkündür. Söz konusu başlıklar altında değindiğimiz öykülerdeki kadınlar ikinci veya üçüncü derecede önem arz eden kahramanlardır.

“Batıl İnanç” (“Balta ile Doğuran Böyle Doğurur!”, “Ecir ve Sabır”, “Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur mu?”, “Asansör”, “İki Loğusa”, “Horoza Ses Talimi”, “Ada Vapurunda”, “Tosun”, “Büyük Ana”) ve “Gelin/Güvey-Kaynana Çatışması” (“Kayınpeder Kayınvalide Kendi Odalarında”, “Yanık Dolma”, “Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur Mu?”, “Meyhanede Hanımlar”, “Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, “Er Kişi Niyetine”) altında değerlendirdiğimiz öykülerde kadın sayısı erkek sayısına oranla oldukça fazladır.

Buraya kadar değindiğimiz konu/temaların dışında kalan öykülerde kadın ile erkek sayısının dengeli olduğu söylemiştik. Mesela “Cehalet ve Bilgisizlik”te işlediğimiz “Sirkeci Lokantalarında İftar”, “Taharet Meraklısı”, “İki Hödüğün Seyahati”, “Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor” ve “İki Külhani Arasında” adlı öykülerin şahıs kadrosunu tamamıyla erkek kahramanlar; “Kadınlar Mebusu” ve “Kumru ile Büyük Hanımın Mükâlemesi” ise tamamen kadın kahramanlar oluşturmaktadır. “Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, “Lakırdı Beynimizde”, “Kocası İçin Deli Divane”, “Boykotajın Telakki-i Diğeri”, “Sokakta” ve “Tövbeler Tövbesi” adlı öykülerde ise yine kadın kahramanlar çoğunluktadır. Nitekim bu örnekleri çoğaltmak ve söz konusu konu/temalarda işlenen öykülerdeki kadın-erkek sayılarında nispi oranda yakınlık olduğunu somutlaştırmak mümkündür.

Öykülerin şahıs kadrosundaki cinsiyet unsurunu belirleyen bir diğer faktör de yazarın yaşadığı, dolayısıyla öykülere konu olan ‘devir’in gelenek anlayışı ve bunun bir yansıması olan yaşam koşullarıdır. Bu bakımdan daha çok ev dışı mekânlarda geçen öykülerde erkek kahramanlar, ev/konak/köşk gibi mekânlarda geçen öykülerde ise kadın kahramanlar çoğunluktadır.

Şahıs kadrosundaki cinsiyet faktörünü yaş gruplarına göre ve ‘çoktan aza doğru sıralayarak’ kategorize etmek gerekirse erkeklerde, orta yaşlılar (30-55), gençler (18-30), çocuklar ve yaşlılar (55-...); kadınlarda ise orta yaşlılar (30-55), gençler (18-30), yaşlılar (55-...) ve çocuklar şeklindedir.

Hüseyin Rahmi’nin öykülerinde çocuklar “Zavallı Halime”, “Eşkîya Oyunu”, “İlk Orucum”, “Annemin Ölümü”, “Eti Senin Kemiği Benim” ve “Hatt-ı İstiva” adlı öykülerin dışında başkahraman olarak yer almazlar. İlk öyküye de adını veren sekiz yaşındaki Halime; “Eşkîya Oyunu”nda yer alan Azmi (14), Talat (12), Nedim (12), Şevket, Nihat ve Ulviye; ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci öykülerin çocuk kahramanları (Hüseyin Rahmi) başkahraman’dır. “Zavallı Cambaz”da cambazın oğlu, “Ölü Diri Getirir”de Ali Muzaffer ile Nuriye ve “Büyük Ana”da torun Lütfullah adlı çocuklar “norm karakter” fonksiyonunda sunulurlar ve acıma temine derinlik kazandırırılar. “Hâli Zamanı Olmayan Bir Adam”daki Anastas da norm karakter fonksiyonuna sahiptir ve öyküde yanlış davranışlar sergileyen bir baba portresinin daha keskin hatlarla çizilmesini sağlar. “Büyük Bir Nedamet” adlı öyküde on iki-on üç yaşlarındaki iki külhani ile “Nasıl Öldürdüler?”de çayırda başıboş dolaşan eşeği öldüren, “Pis Bir Vaka”da ise vapurun yolcu koltuklarına zarar veren Rum çocuklar olumsuzluklarıyla dikkati çeken tiplerdir ve “kart karakter” rolündedirler. “Çocuklara Yasak”, “Samatya Tramvayında Topa Yirmi Kala”, “Sonbahar Göçleri”, “Mırnav Mırnav”, “Türkan Hanımdan Mektup,”, “Gugular”, “Yanık Dolma”, “Bugün Ne Yiyeceğiz?”, “Kadınlar Vaizi”, “Asansör”, “Misafir”, “Namusla Açlık Meselesi” ve “Evde Tensikat” adlı öykülerdeki çocuklar ise “*dekoratif unsur durumunda*”dırlar. (Aktaş 2003: 142)

### 2.2.1.2. Ekonomik Durumlarına Göre Kahramanlar

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın öykülerindeki şahıslar ekonomik statülerine göre değerlendirme altına alındığında; yoksullar, orta halliler ve zenginler olmak üzere üç grupta toplanırlar.

Fakirler, öykülerdeki şahıs kadrosunun büyük bir bölümünü teşkil ederler. Kimi zaman açlık sınırında gezen, kimi zaman da kıt kanaat geçinen bu kahramanlar,

toplumdaki sefaleti ve/veya ahlâki yıkımı göstermek isteyen yazarın en çok tercih ettiği kimselerdir.

“Bir Acın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”, “Açlıktan Ölmemenin Çaresi”, “İmrenilecek Bir Ölüm”, “Gönül Ticareti”, “Benim Babam Kimdir?”, “Galip ve Mağlup Vaziyet”, “Bir Hafiyenin İtirafatı”, “Namusla Açlık Meselesi”, “Zavallı Halime”, “Mırnav Mırnav” ve “Türkan Hanımdan Mektup” adlı öykülerin şahıs kadrosu, açlık sınırında gezen, sefalet çeken ve toplumdaki ahlâki çözülüşü simgeleyen ya da ifadeleştiren kahramanlardan oluşur.

“Bir Acın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”ın başkahramanı yirmi sekiz yaşındaki Tahir, hayatın pahalılığını tecrübe ederek ihtiyaçla ahlâkın bir arada barınmadığına, hatta ahlâkî normların ihtiyaçlar karşısında pasivize olduğuna kanaat getirmiştir. Bu bakımdan “yaşamak için diploma değil, vücutça kuvvet, biraz da utanmamak lazım” diye düşünür. Yüksekokul mezunu bir genç olmasına rağmen iş bulamaz, yoksulluk ve açlık çeker. Bürokrasinin çarpık ve ‘arkasız, tavsiyesiz’ iş görmeyen yapısı, onun iş, dolayısıyla aş yollarını tıkar. O, çarpık düzene ve adaletsizliğe isyan etmekten öte tepki gösteremeyenlerin sesi’dir.

“Açlıktan Ölmemenin Çaresi” adlı öykünün L Bey ve V Bey, açlık sınırında gezen, açlıktan ölmemek için de birtakım ahlâk dışı çare ve çözümlerle yaşama tutunmaya çalışan kahramanlardır. Yoksulluk ve açlık, kahramanların “*küçük mikyasta*” bir dolandırıcılık metodu keşfetmesine ve tatbik etmesine neden olur; “*Parasız karın doyurmak.*” (MH., s. 42) Nitekim bakkallara girerek “*ananece çeşni bizde helâldir*” (MH., s. 47) düşüncesinden hareketle çeşitli yiyeceklerden tadarlar ve para vermeden çıkarlar.

“İmrenilecek Bir Ölüm” adlı öykünün geçim kaynakları kuruyan ve elindekileri de tüketen başkahramanı Nasih Beyin yegâne korkusu açlıktan ölmektir. Zira Nasih Bey, “*benizleri kükürt sarısı kesilmiş, gözlerinin karaları kaymış, salyaları akarak açlıktan ölüm kıvrınmaları içinde (...) can verenleri (...) gör(dükçe)*” (KP., s. 47-48) korkusu katbekat artmıştır. Cebinde parası olmadığı halde zengin bir lokantaya doğru yol alır ve doktorların saptadıkları kalp rahatsızlığının oluşması için tıka basa yemek yer, sonunda ölür. O, yoksulluk ve açlık

içinde ölmek için “*beleşten karın doyur(muştur)*” ancak “*Buna mukabil de hayatı(n)ı diyet ver(miştir).*” (KP., s. 58)

Namuslu bir ailenin savaş yıllarında oluşan sıkıntılar sonucunda sefaletle sürüklenişini anlatan “*Namusla Açlık Meselesi*”, yoksulluk ve açlıkla mücadele eden bireylerin yüksek geçim standartlarına ulaşabilme uğruna ahlâki değerleri ötelediklerine sahne oluruz. Savaş sırasında Sem’i Beyin emekliye, oğlu ve damadının da askere alınmasıyla “*birdenbire aile(nin) maişet değirmeninin suyu kesil(ir).*” (NAM., s. 3) Sem’i Efendinin emekli maaşı geçime yetmeyince aile önce evin eşyaları, sonra da eşyasız kalan ev satılır. Artan kiralar da aileyi küçük bir kulübede yaşamaya mahkûm eder. Bir gün ortadan kaybolan evin gelini Düriye Hanımın bulgurcuya metres olduğu haberi duyulur. O günden sonra para sıkıntısı çekmeyen aile Düriye’den gelen yardımlarla “*iyice bir haneye*” taşınır. Birkaç gün sonra evin kızı Rasiha da kaybolur. Tüm bu yaşananlar üzerine felç geçiren Sem’i Efendiye hanımının söyledikleri, yoksulluk ve açlığın birey ahlâkı üzerinde oluşturduğu tahribatı ifade etmeye yetecektir;

*“Efendi ahir zaman oldu... Ahir zaman... Şimdi günah işlemeden kimsenin karnı doymuyor... Gazetecisi, bakkalı, çakalı, tüccarı, bulgurcusu hep öyle yapmadılar mı? Neler vaat ettiler bak sonra bizi ne hâle getirdiler... Onlar alyon oldular biz dilenci. Herkes nesi para ederse onu satıyor. Damadımız oğlumuz kalmadı. Sen kazanamazsın ben çalışamam... Kızlarımız para getirmezlerse açlıktan ölüürüz... (...) Bu namusla açlık mes’elesi... Çokları bizim gibi oldular... Keyfine bak...”*  
(“*Namusla Açlık Meselesi*”, NAM., s. 12)

Karısı tarafından aldatılan Nihat’ın itirafları etrafında ifade bulan “*Gönül Ticareti*”, toplumun ahlâk yargılarındaki değişimi ekonomik endişeler ekseninde ele alan, sorgulayan bir öyküdür. Karısı Bahriye, zengin bir paşa ile girdiği ilişkide bedenini “*pahalıya sattı(ğını)*” (GT., s. 11), dolayısıyla ihaneti zevk için değil, ticaret için ettiğini belirtir. Zira bu yasak ilişki, aileyi maddi darlıktan kurtarmak amaçlıdır. O, iffetini satmayı, değişen dünyaya ayak uydurabilmek için bir yenilik, hayatı müreffeh koşullarda idame ettirebilmek için bir gereksinim olarak niteler;

*“İşte gördün ya, pahalıya sattım. Bugünkü ekonomik cinayetlerin arasında bu benimki çok zararsız bir gönül ticareti sayılır... Ben bunu vicdanımdan fetva alarak*

*yaptım. Nadim değilim. O adam öldü. Bu vakadan vücudumda bir eksiklik yok. Ben gene senin karınım. Nihat zamana göre yenilenmelisin. Eski havsalaya bugünün idraki sığmaz.”* (“Gönül Ticareti”, GT., s. 11)

“Benim Babam Kimdir?” adlı öyküdeki başkahramanın (Mes’ut 41) annesi, oğlunu henüz kundaktayken terk etmek zorunda olduğunu itiraf eder. Zira açlık ve yoksullukla baş edemediğini, dünyaya nikâhsız çocuk getirmenin de bedelini ödeyemediğini belirtir. Toplum ise, kendilerini suçtan yalıtacak herhangi bir olumlu gönderme sunmaz. Bu yüzden yoksulluk ve açlıkla savaşıp hayatta kalabilmenin yegâne çareleri suç işlemek, vicdani ve ahlâki değerleri ötelemektir;

*“Hakkımızda cezadan başka bir şey düşünmeyen sosyeteğe hayırlı olmaya niçin çalışalım. Nemiz para ederse onu satarız. Bulunca çalarız... Açlıktan ölecek değiliz ya...”* (“Benim Babam Kimdir?”, GT., s. 41)

“Galip ve Mağlup Vaziyet” ve “Bir Hafiyenin İtirafatı” adlı öykülerin yoksulluk çeken başkahramanları, insanların zaaflarından faydalanmasını bilen, onları aldatan, dolandıran ve bu sayede hayatlarını idame ettiren kimselerdir.

İncelemiş olduğumuz öykülerde görülen yokluk, yoksulluk ve açlık, bireyden topluma doğru ivme kazanan manevi yıkımların miladını oluşturur. Ahlakî ve vicdani tüm değerlerinden yalıtılmış olan toplum, bünyesinde, bireyini kazanacak ve sağaltacak hiçbir olumlu iletiyi barındırmaz. Dolayısıyla birey/ler, yaşama tutunmak için ahlâk ve kanun dışı her türü yolu mubah görür/ler, onar/lar. Bu yüzdendir ki *“Hüseyin Rahmi, sosyal sefalet meselesini, bir sınıf meselesi olmaktan çok, bir ahlâk meselesi olarak ele almıştır.”* (Kaplan 2006: 403)

Türkân Hanım tarafından kaleme alınan “Mırnav Mırnav” ve “Türkân Hanım”dan Mektup adlı öykülerde savaş sırası/sonrası yokluk, yoksulluk ve açlıktan gelen çaresizlikler dikkatlere sunulur;

*“Her şeyin adı üstünde fakat asılları değişti. Mesela ekmek yerine o kara tuğlayı yiyoruz. Başka şeyler de bütün öyle... Ah efendim isimleri söylenmez şeyler yiyoruz. Mutfak defterimizden yağ, et, pirinç, şeker gibi şeyler büsbütün kalktı. Akşam sabah sade suya bulgur çorbası... Bitecek diye korkumuzdan bulguru parmaklarımızın ucunda şöyle beş on tane mücevher gibi el ölçeği ile pişiriyoruz. Çoluk çocuk*



*hepimiz kuruduk kuruduk takozlara döndük. Hırtlanbo olduk.”* (“Mırnav Mırnav”, ESKB., s. 59-60)

*“Çocuklarla başa çıkamıyorum. Hepsi aç... Torunumun bir tanesi geçen akşam eline bir dilim ekmek geçirmişti. Kandilin yağına batırdı, batırdı yedi. Sesimizi çıkaramadık. Çünkü oğlanın yağlı ekmek gördüğü yok ki... Utanmasam kandil yağına ekmeğe katık etmek nasıl oluyor? Ben bile deneyeceğim. Benden böyle bir ders görürlerse sonra çocuklarla başa çıkamam diye korkuyorum.”* (“Türkan Hanımdan Mektup”, ESKB., s. 66)

“Zavallı Halime” adlı öyküdeki Halime ve annesi, açlıkla ve sefaletle yüzleşen kişilerdir. Gündelikçi olarak evlere temizliğe giden anne hastalanınca, evin geçim yükü sekiz yaşındaki Halime’nin omuzlarına biner. Veresiye yoğurt istediği için bakkal onu azarlar, kovar, bu sahneye şahitlik eden bir adam (!) ise küçük kıza ağırlığınca su bidonları taşıması karşılığında birkaç kuruş verebileceğini söyler. Halime, parasız kaldığı bir zamanda tekrardan su taşıyabileceğini söyleyince, adam onu alaycı bir üslûpla başından savar. Çaresizlik içinde eve dönerken bir köpeğin toprağa peynir gömdüğünü görür ve bir süre sonra peyniri oradan çıkartıp hasta annesine götürmek için yeltenir. Bakkal, Halime’nin elindeki peyniri dükkândan çalmış olabileceğini düşünür ve kızı pataklar, halkı da galeyana getirir. Halk, bu hırsızlığın hesabını kızın annesinden sormak ister. Ancak eve varıldığında hasta annenin öldüğü anlaşılır. Öykü, yoksulluk ve açlığın yanı sıra toplumun acımasızlığı, aymazlığı ve duyarsızlığı ile yüzleşmek zorunda kalan küçük bir kızın dramına sahne olur. Bu bakımdan Halime, acıma temini motive eden bir karakter olarak önem arz eder.

“Baba Kornil’in Mühim Sırrı” (Baba Kornil) ve “Zavallı Cambaz” (Jopal) adlı öykülerin başkahramanları, yoksullukla yüzleşen ancak meslekî onur ve mücadeleleri adına kimsenin merhametine/yardıma sığınmayan, gururlu tiplerdir.

“Bugün Ne Yiyeceğiz?”de yoksulluk ve açlıkla yüzleşen bir ailenin sıkıntılarını ve bu sıkıntıların bireyler arası ilişkilerde oluşturduğu çözümlere tanıklık ederiz. “Allah Gönlüne Göre Versin”de, *“Ah, sabahleyin aç karnıma ben bu bayağı hikmetleri hiç dinlemem ama şu vereceğin bir liranın hatırı var...”* (MSŞ., s. 63) diyen Derviş Efendi ile karşılaşırız. Onu böyle davranmaya mecbur kılan ve

zengin Sabih Efendinin nutkunu dinlemeye boyun eğdiren sebep, kendisinin ve ailesinin aç olmasıdır. “Gugular”ın yoksulluk çeken kahramanı Yusuf Ağa ve ailesi, teyzelerinden gelecek mirasın hayaliyle yaşarlar ve riyakârca hareket ederler. Yazar, bu yoksul ama samimiyetsiz aileyi, alaycı bir dille hicveder, komik durumlara düşürür.

“Şehirde Bir Şekavet”te, geliri geçimine yetmeyen, bu sebeple de borç harç tamir ettirdiği evini kiraya verip kendisi kulübede oturan Ali Baba ve ailesinin eşkıyalarca gasp edilmesine tanıklık ederiz. Kendilerinden kira isteyen Ali Baba’yı döven ve kirayı verdiklerine dair belge imzalatan Kanlı Sadık, bir de eşkıya nutku çeker. Bu öykü, güçlü haksızların, bürokrasi ve asayiş yapılanmasındaki çarpık düzenden faydalanarak yoksul, masum ve haklı insanları mağdur etmesi üzerine inşa edilmiştir.

“Asansör” adlı öykü, ekonomik özgürlüğünü kazanamamış bir kadının (Dilpesend) yaşam boyu çektiği sıkıntıları dramatize eder. “İhtiyar Muharrir”de, geçimini kalemiyle sağlayan bir yazarın yazın hayatından silinişi, yavaş yavaş unutulmuş ve sefaletle sürükleniş konu edilir. “Kıpti Düğünü” adlı öykü, yoksulluk içerisinde yaşayan ama mutlu olmasını bilen insanların yaşamlarından bir kesit sunar.

Ekonomik durumlarına göre değerlendirme altına aldığımız bir diğer grubu orta halliler oluşturur. Orta halliler, ekseriya evlerde ikamet ederler. Bu grubun yer aldığı öykülerde yazar, -“Evde Tensikat” dışında- maddi sıkıntı ve çatışmalara yer vermez, daha çok yaşanması olağan vakalara ve bireyler arasında görülen rutin tartışmalara yoğunlaşır.

“Evde Tensikat” adlı öykü, Ramazan arifesinde maaşında kesinti yapılan Rüstem Efendinin, en gerekli ev ihtiyaçlarının tespiti konusunda hanımından yardım istemesi üzerine çıkan tartışmayı dikkatlere sunar. Zira hanımının ihtiyaç adı altında söylediği *“şeylerin lüzumu ikinci, üçüncü hatta dördüncü derecede bile”* (MH., s. 72) gereklilik arz etmez. Hanımının yanı sıra kızının *“Babam bana çarşaf almayacak mı? Bluzumun harçlarını değiştirmeyecek mi? (...) (Oğlunun) ‘Efendibabam bana ramazana bisiklet vaat ettiydi. Şimdi hiç lakırdısını ağza almıyor’”* (MH., s. 76) şeklindeki yakınışları Rüstem Efendiyi çileden çıkarır. Burada yaşanan tartışma,

“Bugün Ne Yiyeceğiz?” adlı öyküdeki gibi yaşamsal bir endişeden ziyade, bireylerin birbirlerini anlayamamasından kaynaklanır. Zira Rüstem Efendi ve ailesi, Nasuhi Efendi ve ailesinin yaşamış olduğu maddi sıkıntılardan oldukça uzaktır. Rüstem Efendinin ailesi, o ay ellerine geçecek maaşla tuhafiye, züccaciye, mobilya ve dışı masraflarından söz açabiliyorken, Nasuhi Efendinin ailesi daha ‘bugün ne yiyeceğiz?’ endişesinden kurtulamamıştır.

“Samatya Tramvayında Topa Yirmi Kala”ya iftara yetişmeye çalışan insanların rutin telaşı; “Sokakta”ya eskiciyle pazarlık yapan bir kadının tavırları; “Kayınpeder Kayınvalide Kendi Odalarında”ya kayınpeder-kayınvalide ile oğul-gelin arasında yaşanan, ancak kaynağını gelin-kaynana sürtüşmesinden alan tartışmalar; “Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur mu?”ya yine gelin-kaynana tartışmasıyla alevlenen aile içi hesaplaşmalar; “Kedi Yüzünden”e komşu kadınlar arasında kedi/ler yüzünden büyüyen atışmalar; “Misafir”e bir türlü gitmek bilmeyen, arsız misafirlerle, samimiyetten yoksun ev sahibelerinin çarpık ilişkileri; “Balta ile Doğuran Böyle Doğurur”a gelininin hamile kalması için her yolu deneyen bir kaynananın eylemleri; “Kadının Erkeğe Galebesi”e kocalarına hükmetmeye çalışan kadınların fikri atılımları konu olur. Bu insanlar, açlık ve yoksulluk gibi yaşamsal sıkıntılarının/var olma-yok olma mücadelesinin içerisinde değil, günübirlik endişelerin ve rutin tartışmaların odağında yer alırlar.

Öykülerdeki ekonomik sınıfın üçüncü kolunu zenginler oluşturur. Belli bir hayat standardına ulaşmış ve refah içinde hayatlarını idame ettiren bu bireyler konaklarda, köşklere, yalılarda yaşarlar ve meskenlerinde ekseriya hizmetçiler, uşaklar, kâhyalar çalışır. Yazar, bu gurubu temsil eden kahramanları daha çok duygusal yönelim ve davranışlarıyla ön plana çıkarır.

Hüseyin Rahmi’nin öykülerinde önemle üzerinde durduğu eş aldatma vakalarının -“Gönül Ticareti” ve kahramanın ekonomik statüsünü belirleyen hiçbir ibarenin geçmediği “Hangisi Daha Zevkli?” adlı öyküler hariç- tümü zengin ailelerin bünyesinde yaşanır. Eşlerini aldatan kahramanlardan Nef’i Bey (“Katil Pûse”), “Zengin avam manasıyla mes’ut bir aile(de)” (KP., s. 4), Hüsnü Bey ise (“Melek Sanmıştım Şeytani”) “geçim sıkınıyı(sı) (olmayan), müreffeh yaş(ayan)” (MŞŞ., s. 6) bir ailede damattır. “Bir Muamma”nın kendisine ait hususi bir kazancı olmayan

başkahramanı Kâmi Bey, eşi Nebile Hanımın anne ve babasından kalan servetinden geçinir. Eşinin bankadaki parasını çekerek gönül eğlendiren kahraman; *“Sokakta daha bir güzelini görünce insanın canı evdeki bacının yanına gitmek istemiyor.”* diyerek kendisini ihanete sürükleyen itkiyi ifade eder. “Rafia Hanımın Köftesi” adlı öykünün zengin, güzel ve alımlı başkahramanı Rafia da kocası tarafından aldatılmaktadır. “Aferin Hayrullah” adlı öykünün eşini hizmetçiyle aldatan başkahramanı Vahdet Bey ile yine eşini evin hizmetçisiyle aldatma eğilimi içerisine giren “Er Kişi Niyetine”nin *“Erenköy’de bir (...) köşk(te)”* (GT., s. 83) oturan başkahramanı Şevket de geçim sıkıntıları olmayan, aksine yaşamlarını müreffeh koşullarda idame ettiren tiplerdir. “Çocuğumun Babası” adlı öykünün *“Çamlıca sırtında kübik pencereleri ile Marmara’ya bakan köşk(te)”* (GT., s. 45) oturan kahramanı Şükran, kocasını Arif Şehla isimli bir erkekle aldatmıştır. Ekonomik düzlemde hiçbir çatışmaları olmayan ve belli bir refah seviyesinde hayatlarını sürdüren bu bireyleri aldatmaya iten neden; evliliğin baskısından ve sınırlayıcılığından kaçış arzusudur. Zira ekonomik sıkıntılardan ve günübirlik endişelerden yalıtık olmanın yanı sıra imkânlar silsilesi içerisinde bir yaşam sürdürmek ve arzu edilen her şeye ulaşabilmek, bir noktadan sonra ‘rutin’i var eder. Rutin, bireyde problem yitiminden kaynaklanan bir bunalım süreci başlatır ve birey, bu sürecin açmazından kurtulmak için duygusal değişim ve yönelimlerine kulak verir. Bu değişim ve yönelim evresi, eş baskısı (kıskançlık, bencillik, sinirceli sevgi gereksinimi) ile motive olunca, bireyi ihanete götüren süreç daha hızlı işle(til)miş olur.

“Kılıbık”ın *“Bir paşa konağında”* (TİÇ., s. 74) ikamet eden kahramanı Semiha, “Erkeğe Galebe Reçetesi”nin parasını güzelliği için harcayan kahramanı Yekta Hanım ve “Kocası İçin Deli Divane”nin babadan kalan yüklü bir mirasa sahip kahramanı Zihniye Hanım, ekonomik güçlerinden ziyade kocalarına aşırı derecede düşkün, kıskanç olmalarıyla ön plana çıkarlar ve bu duyguların yarattığı davranışlarla nitelik kazanırlar.

“Nasıl Dolandırıcı Oldum?” ile “Allah Gönlüne Göre Versin”, âdeta zengini cezalandırmak için yazılmış öykülerdir.

“Nasıl Dolandırıcı Oldum?”un başkahramanı Safter Bey, “hiçbir iş görmeden başkalarının hesabına yaşamak sefası” ile dolandırıcılığı meslek haline getirdiğini, “birkaç yüz bin liralık akareti olanlar(a), ufak bir borsa oyunu ve eziyetsiz bir ticari muamele ile milyonlar kazananlar(a)” (KP., s. 29) musallat olduğunu belirtir. Zira o, tüm zenginleri kendisine benzetir ve servetlerini birçoklarının haklarını çalarak edindiklerini düşünür;

*“Piyasada nam almış en büyük sermayedarların hep böyle küçükten, pek ehemmiyetsiz bir para ile başlamış olduklarını iddialarına delil gösterirler. Sermayeye nispetle her kazancın bir haddi, bir meşru vicdani derecesi vardır, herkes namusludur. Fakat bire on, on beş kazanç arkasından gezer. Bu derece fahiş bir istifade için kaç kişi aldatmak ve ne kadarının canlarını yakmak lazım geleceğini düşünmez. Ne kadar kazansa doymaz. Ve kendi kazandıkça halk ne kadar soyulsa acımaz. Böylelerini yüze beş yüz temettü göstererek avlarım.”* (“Nasıl Dolandırıcı Oldum?”, KP., s. 32)

Safter Beyin “kendi kazandıkça halk ne kadar soyulsa acıma(yanları)” ‘avlaması’, şüphesiz kendi çıkarları ve kazançları uğruna halkın yoksul kalışına aldırmayan bencil zenginlere karşı geliştirdiği bir intikam biçimidir. Nitekim Galata birahanelerinin birinde “Ya bu üç bin lirayı elli bin yapacağım yahut batıracağım.” (KP., s. 33) diyen birisini dolandırışından bahseder. Berna Moran, Hüseyin Rahmi’nin dolandırıcı kahramanları için; “Unutmayalım ki bu adamlar, zenginlere, vurgunculara musallattırlar, fakirlere değil. Romadaki işlevlerinden biri, ezilenlerin zararına servet edinip bolluk içinde yaşayan, acımasız, sözde namuslu zenginleri cezalandırmaktır. Hüseyin Rahmi yasaların yapamadığını bu küçük hırsızlara yaptırırken intikam almanın keyfini duyar âdeta.” (Moran 1975: 8) der. Romanlarına yönelik yapılan bu tespitin, öyküleri için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz.

“Allah Gönlüne Göre Versin”de karşılaştığımız Sabih Bey, “boğaza nazır münferit güzel (bir) köşkün sahibidir. Müreffeh yaşar.” (MŞŞ., 61) Fakire tepeden bakan tavırlarıyla tanıtılan kahraman, kendisinden bir lira borç istemeye gelen Derviş Efendiye türlü zorluklar çıkarır. Vakanın akışında dört eşkıya tarafından üç bin lira fidye vermesi, aksi takdirde öldürüleceği yönünde tehdit alır. Yaşananlar üzerine Derviş Efendinin;

*“Deminden sen bana acıyarak o tek lirayı vere idin zekât yerine geçer Allah da sana merhamet ederdi. (...) Lâkin bazen Allah’ın cilvesi o kadar anında zuhur eder ki. Allah gönlüne göre versin.”* (“Allah Gönlüne Göre Versin”, MSS., s. 69)

şeklindeki sözleri, zenginin fakire tepeden bakan tavrına, fakir tarafından verilmiş bir ceza gibidir. İnsanın hak ettiğini yaşayacağını telkin eden *“Allah gönlüne göre versin”* ibaresi, aslında zenginin duyarsız ve merhametsizliğine çekilmiş alaycı bir protesto niteliği taşır.

### 2.2.1.3. Mesleklerine Göre Kahramanlar

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın öykülerindeki şahıs kadrosu mesleki anlamda değerlendirildiğinde ilk olarak memurlar dikkat çeker. Bunlar devlet dairelerinde ve vapurda çalışan memurlar, imam/hoca, asker, komiser, polis, bekçi, postacı ve hizmetli olarak karşımıza çıkarlar. Söz konusu ettiğimiz memurların hepsi erkektir.

“Kocası İçin Deli Divane” adlı öyküde başkahraman Zihniye Hanımın kocası Sünuhi Efendi, gayet aşağı bir maaşla resmi dairede memurdur. Hem terfi alabilmek hem de karısının ısrarlarıyla *“siciline kendini erbab-ı teliften kayd ettirmek için ‘Vazife-i İnsaniye’ unvanıyla gayet yavan saçma sapan otuz kırk yapraklık eser yaz(ar).”* (KV., s. 58) Ancak bu eser, belli bir bilgi ve birikimden yoksun bir kalemden çıktığını inkar etmez ve okuyanlara ‘of, puf’ çektirir. “Benim Babam Kimdir?”in başkahramanı Mes’ut 41, *“resmî, ehemmiyetli bir idarenin ikinci şefi”* (GT., s. 37) pozisyonunda çalışmaktadır. “Misafir” adlı öykünün misafir kahramanı Halil Efendi *“Anadolu Kavakı’nda ufak bir memurdu(r).”* (MSS., s. 72) “Evde Tensikat”ın memur olan başkahramanı Rüstem Efendi, *“kat’i lüzum üzerine (...) maaş(t) dört binden iki bin beş yüze”* (MH., s. 71) indirilmiş olarak tanıtılır. “Pis Bir Vaka”nın vapurdaki memuru meslek ahlâkı bakımından yozlaşmış, dejenere bir tiptir. “İki Hödüğün Seyahati”nde karşımıza çıkan vapur memuru ise, fon karakter fonksiyonuna sahiptir.

Hüseyin Rahmi’nin öykülerindeki din adamlarının tümü menfi özellikleriyle öne çıkarlar. “Kadınlar Vaizi”nde Şeyh Küçük Efendi, “İnsan Çekiştiren Eski Vaizler”de Hacı Mehmed, “Lakırdı Beynimizde”de imam, “Kocası İçin Deli Divane”de Laz Hoca ve “Asansör”de İshak Efendi yazarın eleştirel tutumla

yaklaştığı kahramanlardır. Özellikle Şeyh Küçük Efendi ve Hacı Mehmed, cemaate verdikleri vaazda dedikodu yapmanın sakıncalarından bahsederler, ancak kürsüde dedikodu yapıp ‘insan çekiştirirler’, dolayısıyla kendi söylemleriyle çelişirler. “Lakırdı Beynimizde”nin imamı şahsi menfaatlerini ön planda tutan ve meslekî ahlâk anlayışını öteleyen bir tiptir. Para ile yaş küçültme ve miras hakkını başkasına devretme gibi uygunsuz icraatlarıyla dile düşmüştür. “Kocası İçin Deli Divane”nin Laz Hocası ise baĝnazlığı ve cahilliği ile dikkat çeker. “Asansör” adlı öykünün mutaassıp kahramanı İshak Efendi de menfi bir dikkatle okuyucuya sunulur. Söylemleri ile icraatları çelişen İshak Efendi, son derece cimri ama fırsatçıdır. Evde fazlaca yemek pişmesine müsaade etmez. Karısına, *“doyuncaya kadar yemek günah(tır)”* (MSŞ., s. 109) nutku çeker. Ancak kendisi;

*“evin iaşesini böyle yarı yarıya imarete rabt ettikten sonra kendi ahabtan ahababa, davetten davete dolaşır. Cenaze, hatim hâcegân ziyafetlerini hiç kaçırmaz. Beyazıt’taki Türk aşçısında terbiyeli düğün çorbasına, et kızartmasına, yassı kadayıfına müdavimdir. Verdiği nasihatlerin hımye ve kanaat cihetlerini nefesine hiç tatbik etmez. Onun için evdeki karı zayıfladıkça onun ensesi kalınlaşır, kallavileşir.”*  
(“Asansör”, MSŞ., s. 109-110)

Görüldüğü üzere *“nasihatlerin hımye ve kanaat cihetlerini nefesine tatbik et(meyen)”* İshak Efendi son derece hoşgörüsüz ve bencil bir tiptir. Dinin gereklerini kendine göre yorumlaması ve yorumladığı ölçüde uygulaması, onu hem batıl inanışların girdabına sürükler, hem de kendi menfaatleri ve rahatı doğrultusunda davranmaya sevk eder. Tüm bu vasıflarından ötürü İshak Efendi, çıkarıcı, baĝnaz ve cahil din adamı modelinin tipik bir örneğidir.

Menfi din adamı tipi ile “Tövbeler Tövbesi”nde de karşılaşırız. Öykünün başkahramanı Hasibe Hanım, anlayamadığı birtakım devlet işlerini imama yaptırdığını söyler ve onu;

*“pek cingöz, pek beceriklidir. Elinden uçanla kaçan kurtulmaz. İaşe memuruyla uyustu. Tamam üç ayda ev sahibi oldu. İş becerenin kılıç kuşananın demişler... Aleyhinde daha birçok şeyler söylüyorlar ama nemelazım, günahı üstünde kalsın. O yaşta imam olmuş. Genç herif... Bir kere erkeklik damarı oynadı mı... Elbette her*

*fenalığı yapacak... Ha bakınız kötülüğü varsa iyiliği de vardır. Güler yüzlü, şakacı adamdır.*” (“Tövbeler Tövbesi”, İHS., 85)

diye tanıtır. Bu ifadeler de açıkça gösteriyor ki imam, sosyal statüsünü ve meslekî olanaklarını şahsi menfaati için kullanan menfi bir tiptir. Özellikle *“İaşe memuruyla uyuş(up) (...) üç ayda ev sahibi ol(ması)”*, onun şahsi menfaatlerini ön planda tuttuğunu ve işlerini kanunsuz yollardan yürüttüğünü somut bir biçimde göstermektedir. Meslekî ve fikri anlamda olumsuz bir karakteri simgeleyen imam, aynı zamanda toplumdaki ahlâkî dejenerasyonun analizini yapan bir niteliğe sahiptir; *“Hakkın var Hasibe Hanım, şimdi koca karılardan başka her şey para ediyor.”* (İHS., s. 85) Toplumun ahlâkî çözülüşünü yine ahlâkî bakımdan yozlaşmış bir tipten dinlemek oldukça ilginç olsa da, bu durumu yazarın tavrından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Zira yazar, zihnindeki müspet fikirleri bazen menfi tiplere söyler ve bu sayede fikirlerine daha dikkat çekici bir nitelik kazandırmış olur.

“Eti Senin Kemiği Benim” ve “Hatt-ı İstiva” adlı öykülerdeki hocalar/öğretmenler, dönemin eğitim sisteminin vahametini gözler önüne seren menfi tiplerdir. Bunlar *“koca sarığının altından buruşuk, ekşi bir suratla daima öfkeli bakan gözlerini (çocukların) üzeri(n)de dolaştır(ırlar)”* (“Eti Senin Kemiği Benim”, ESKB., s. 3) ve çocuklara *“hayvan oğlu hayvan”, “melun”, “ulan yezit”* (“Hatt-ı İstiva”, KV., s. 99-100) vb. gibi ifadelerle hitap ederler. Dolayısıyla çocuklar için bir eğitmen, bir öğretmen değil, âdeta bir korku ve kaygı unsurudur.

Öykülerde görülen diğer bir meslek grubu da askerlerdir. “Bir Sehv-i Rüyet” adlı öykünün asabi başkahramanı Mösyö Premon malulen emekliye ayrılmış bir Fransız subayıdır. O bir alanda malulen emekliye ayrılmış olmayı gururuna yediremez ve her fırsatta eski gücünü ve asker duruşunu ispatlamak için fırsat kollar. “Ölü Diri Getirir”in başkahramanı Hıfzı Bey, *“Kaymakam üniformalı, vakur, boylu poslu dalyan gibi fakat mahzun bakışlı kırklık bir zabıt(tir).”* (NAM., s. 50) Dört senelik savaşın ardından İstanbul’a döndüğünde karısını *“hanesinde değil kabristan servilerinin matemli gölgeleri altında müebbet uykuda bulmuştu(r).”* (NAM., s. 51) Bu nedenledir ki vakur, dalyan gibi görünüşünden ziyade mahzun bakışlarıyla dikkati çeker. “Sadakat” adlı öykünün başkahramanı Mösyö de Lusay’ın genç ve yakışıklı yeğeni Spirbiyen de deniz subayıdır. Onun meslekî yönü ile ilgili bildiğimiz



tek şey, gemide bir askerle girdiği düello sonucunda yaralanarak hastaneye kaldırıldığı ve hava tebdili için izne gönderildiğidir. Söz konusu ettiğimiz asker kahramanları, meslekî tavır ve yönelimleriyle değil, vaka içerisindeki duygusal atılım ve aksiyonlarıyla tanırız.

“Meyhanede Hanımlar”, “İki Hödüğün Seyahati”, “Tövbeler Tövbesi”, “İmrenilecek Bir Ölüm” ve “Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur mu?” adlı öykülerde komiser ve polisler, “Kanlı Eldiven”de postacıya, “Kocası İçin Deli Divane”de ise bekçiye rastlarız. Ancak onlar, vaka içerisinde fazlaca derinliğe ve öneme sahip olmadıkları için ‘fon karakter’ niteliği taşırlar.

“Gugular”ın çıkarıcı ve mirasyedi kahramanı Yusuf Ağa, resmi dairelerin birinde iki yüz kuruş maaşla hademelik yapmaktadır. Annesinin bıraktığı mirası tüketen Yusuf Ağa’nın gözü zengin teyzesi Lâtife Hanımın mallarındadır. “Nasıl Öldürdüler?” adlı öyküde eşeğin ölüsünü taşıyan iki belediye görevlisine (çöpçü) rastlarız. Bir hayvanın ölümünün ardından en ufak bir üzüntü duymayan, bilakis onun için “gebermiş” tabirini kullanan bu iki çöpçü, insanoğlunun ‘duyarsızlığını’ simgeler.

Öykülerdeki şahıs kadrosunun bir bölümünü teşkil eden esnaflar; arabacı, lokantacı, bakkal ve seyyar satıcı olarak karşımıza çıkarlar. “Kırço” adlı öykünün arabacı kahramanı Ali Ağa “*poturlu, kırmızı yüzlü, sarı bıyıklı, orta yaşlı bir muhacir(dir).*” (GT., 93) Atı Kırço’nun sayesinde ekmeğini kazanan, ancak “*Yediği yem gözüne dizine dursun.*” (GT., 93) gibi söylemlerle onun emeğini yadsıyan Ali Ağa, insanlığın vefasız, riyakâr ve merhametsiz kanadını temsil eder. Hayvanı saatlerce koşturur, yorgunluktan yere yığıldığında “*kaldırmak için pat pat karnına tekmeler indir(erek)*” (GT., s. 97) zorla ayağa kaldırır. O, emeğini âdeta sömürdüğü Kırço’yu öldükten sonra denize fırlatacak kadar kişilik yoksunu bir tiptir. “Samatya Tramvayında Topa Yirmi Kala” adlı öykünün arabacısı, iftara yetişmeye çalışan yolcuları beklettiği için tüm tepkileri üzerine çeker. Vaka akışında önemli bir fonksiyona sahip değildir. Halkın davranışlarını ve öfkesini okuyucuya sezdirmek isteyen yazarın öyküde rol verdiği ancak derinlik kazandırmadığı bir kahramandır. “Kıpti Düğünü” adlı öyküdeki çiçeği burnunda damadının arabacı olduğunu vakanın sonlarına doğru öğreniriz. “Yeni Diyojen” adlı öyküde de arabacıya rastlarız. Ancak

o, kişilik yönü ve davranışlarıyla tanıtılmaz. Dolayısıyla öykünün dekoratif unsur durumundaki kahramanıdır.

“İmrenilecek Bir Ölüm” adlı öyküde, savaş zamanı milletin açlığına aldırmayarak camekânlarda türlü türlü yemek sergileyen “*insafsız*” zengin lokantacıardan birisine rastlarız. Hüseyin Rahmi’nin öykülerindeki zenginlerin tipik bir özelliği, servetlerini adaletsizce ve haksızca elde etmiş olmalarıdır. Nitekim söz konusu lokantacı da, böyle bir tiptir. Açlıktan ölmek korkusuyla tıka basa yemek yiyerek intihar eden ve hesabı canıyla ödeyen öykünün başkahramanı Nasih Bey, yazdığı mektupta ihtiyar lokantacı için;

*“Onun şimdiye kadar cemettiği servetin guguklarını hep birden ortaya dökeyim mi? Oğullarına tedarik ettiği sermayelerin, kızlarına verdiği cihazların, Beyoğlu’ndaki apartmanların nasıl kazanıldıklarını anlatayım mı?”* (“İmrenilecek Bir Ölüm”, KP., s. 58)

dediğinde lokantacının;

*“Artık yetişir okumayınız. Yedikleri bu adama benden yana katbekat helâl ve hoş olsun... Böyle bir zata haram etmeğe nasıl dil varır ki...”* (“İmrenilecek Bir Ölüm”, KP., s. 58)

demesi, servetinin kaynaklarını (!) deşifre etmek için yeterli olacaktır. İhtiyar lokantacı, bir bakıma savaş döneminin haksız kazanççıları ve vurguncularını temsil eder. “Sirkeci Lokantaları’nda İftar” adlı öykü, adından da anlaşıldığı üzere bir lokantada geçer, ancak vaka akışında lokantacıyı tanıtan herhangi bir ifadeye rastlanmaz.

“Bakkal Bodosaki’den Hüseyin Rahmi Beye Mektup”, “Açlıktan Ölmemenin Çaresi” ve “Balık Pazarı Bakkal Bodos’tan Mektup” adlı öykülerin başkahramanı Bodosaki, fırsatçı ve varlıklı bir bakkaldır. Hüseyin Rahmi’ye yazdığı mektupta dükkânına gelerek yiyeceklerden tadan ve para ödemedi çıkıp giden müşterilerden yakınıdır. Ancak o zararını, tasarladığı birtakım hilelerle müşterilerden çıkarttığını da söylemekten çekinmez. Onun fiziki özelliklerine “Açlıktan Ölmemenin Çaresi” adlı öyküde rastlarız; *“Sırtındaki gömlek her türlü yağ ve saire bulaşmasıyla*

(*empermeabl*) yani su sızdırmaz bir muşamba haline gelmiş, koca karınlı, içi dışı yağlı Bodosaki iki üç müşteriyle meşgul.” (MH., s. 44)

“Zavallı Halime” adlı öyküdeki bakkal, merhametsiz ve duyarsızdır. Annesi hasta, çaresiz bir kız olan Halime kendisinden veresiye yoğurt istediğinde onu azarlar ve dükkânından kovar. O, kendisinden yardım isteyen sekiz yaşındaki bir kıza imkânı olduğu hâlde yardım eli uzatmayacak kadar duyarsız ve kişilik yoksunu bir kimsedir.

“Sokakta” adlı öykünün ikinci dereceden öneme sahip kahramanı Yahudi, kurnaz ve fırsatçı bir seyyar satıcıdır. Pasif bir tepki eşliğinde Avusturya mallarını boykot eden kadınların zaaflarından faydalanır ve pahada yüksek mallar karşılığında birkaç ucuz eşyayı takas eder. O, tipik bir Yahudi’dir ve pazarlıktan kârlı çıkmasını çok iyi bilir. “Sonbahar Göçleri” ve “Ada Vapurunda” adlı öykülerdeki seyyar satıcılar ise ‘fon karakter’ niteliği taşırlar ve fazlaca tanıtılmazlar.

Fırkacı, gazeteci, yazar, şair, anketçi, doktor, eczacı, cambaz, değirmenci, ressam ve garsonluk gibi meslekleri ‘serbest meslek’ adı altında değerlendireceğiz.

“Fırkacı” adlı öykünün başkahramanı Afif Necati, “*fırkacılığı külah kapmak için bir dalavere meydanı olmaktan başka türlü telakki edeme(yen)*” (KV., s. 117), fırkacılığının yanı sıra gazeteciliğiyle de ön plana çıkan bilgisiz, deneyimsiz ve pragmatik bir tiptir. Fırkacılığı ve gazeteciliği bakan olmak için bir basamak olarak görür. Gazeteye yazdığı makaleler “*o kadar ruhsuz, tatsız, yavan idi ki yarım sütunluk mütalaadan sonra karinin beynine bir uyuşukluk, çene kemiklerine esnemedden çatırtı*” (KV., s. 123) getirecek mahiyettedir. Yazar, Afif Necati’den hareketle dönemin gazeteci/lik anlayışına karşı eleştirel bir tavır takınır ve bu sayede haberci/lik perspektifinden yoksun kimseleri alaycı bir dille hicveder. Bu bağlamda Afif Necati/ler, “*dahili, harici siyasi vukufu*” olmayan fırkacı ve gazetecilerin simgesel değeridir.

“Kiralık Vücut”ta da meslekî ahlâk anlayışından uzak olan Atıf Hilmi ile Rıza Salim adlı gazetecilerle karşılaşırız. Bunlar, yazdıklarını birbirlerinde kopya eden, taklitçi, fikir hırsız gazetecilerdir. Gazetecilerin doğru yazmadıklarını, “*Biraz da haklı düşünelim... Yalan yazmayan gazeteci var mıdır?*” (GSY-2, s. 92) şeklindeki

söylemleriyle ifadeleştiren ikili, bu sayede hem kritik hem de otokritik yapar. Onlar, dönemin gazetecilik anlayışındaki fikri ve ahlâki dejenerasyonu sembolize etmekle beraber, söz konusu dejenerasyonu eleştiren bir tavırla da hareket ederler;

*“İmzana şöyle böyle bir otorite cakası verebilersen ciddi gazetelerde birinin köşesine fikir ağını kurarsın. Tanrının günü ölçüne uydurarak bir türlü cevher yumurtlarsın. Hiçbir yerden diplomana olmasa da artık her fen ve bilgiden söz etmeye mezunsun. Bu gazete köşesi oraya kurulan için Süleyman’ın tahtı gibidir. Kurtlara, kuşlara hükmeder. Günün hiçbir kirlili meselesi yoktur ki bu kalemlerin darbeleriyle delik deşik olmasın.”* (“Kiralık Vücut”, GSY-2, s. 94)

Alıntı metinden de anlaşıldığı gibi, gazetecilerin *“fikir ağını kapma”* düşüncesi, herhangi bir diplomaya ve belli bir birikime sahip olmadan *“her fen ve bilgiden söz etmeye”* muktedir olması, aslında dumura uğramış bir gazeteci bilincinin karakteristik söylemi ve rutin eylemidir.

“Yeni Bir Gazetenin Çukur Düşünceleri” adlı öykünün başkahramanı Necdet Bey, çıkartacağı gazetenin içeriğinden, maksadından ve *“neşrinden evvel revacını temin etmeye çalış(ır).”* (BG., 1908, nr. 31, s. 2) Bu sebepten ötürü de kahvehanede kendisini dinleyenlere sürekli vereceği ilanlardan ve reklamlardan söz eder. Bu bakımdan o, kendisinde gazetece çıkartacak birikim ve perspektifin olmadığını düşünen kahvehane sakinlerinin nazarında alay konusu olur.

“İhtiyar Muharrir” adlı öykünün başkahramanı Umran Âli, kırk beş yıllık yazardır. Ekmeğini kalemiyle kazanan bu ihtiyar, eski fikri atılım ve edebi gücünden uzaktır. Bu yüzden, gazetelere yazdığı makaleler bekletilir, türlü bahanelerle yayınlanmaz. Günbegün unutulmuş Umran Âli’nin yazın hayatından silinişi de gecikmez, sefaletle terk edilir. Onun yazılarından bir zamanlar para kazanmış matbaacılar, ihtiyar muharririn hasta ve fakir haline duyarsız kalırlar. Hüseyin Rahmi, bu öyküden ve emektar bir yazarın unutulması trajijinden hareketle tarihsel değerlerin yitirilmesi problemine göndermede bulunur; *“Nef’i’yi boğan, Şinasi’nin mezarını kaybeden insanlar onu mu düşüneceklerdi.”* (NAM., s. 41)

“Zavallı Şair” adlı öykü, edebi bilgi ve birikimden yoksun bir şair olan Ahmet Beyin hicvi üzerine kurulmuştur. *“Hiçbir kitapçının kabul etmeyeceğine şüphe*

*edilmeyecek*” şiiirleriyle övünen şairin hayali, çıkardığı şiiir kitabının hâsılatıyla Avrupa seyahatine çıkmaktır. Bu hayal, şairin dünya görüşünün ve sanatkâr ufkunun ne ölçüde sınırlı olduğunu göstermektedir. Vaka akışında karlı bir havada sendeleyip düşen ve şiiirleri her bir tarafa saçılan şair, yazarın gözünde aklen ve bedenen “*mariz*”dir. Ve bu “*vakitsiz yağan kar, bu vakitsiz yetişen şairin tek mil heves ve ahvalini bir lahzada berhava etmişti(r).*” (BG., 1908, nr. 29, s. 3)

“Tımarhane Şairlerin, Filozofların Mabedidir”de deliliğiyle iftihar eden Şemseddin Kutbi ve anketçi Vedat ile karşılaşırız. Âdeta Erasmus-vari bir deliliği benimsemiş ve “İnsanlar akla ne kadar bağlanırlarsa, mutluluktan o kadar uzaklaşırlar.” (Hançerlioğlu 2011: 175) ifadesini kendisine prensip edinmiş bir yazar olan Şemseddin Kutbi, şairlerin aklı değil içgüdüsel olması gerektiğini savunur; “*şuurumuzu kovarak biz asıl kendimizi, tabii benliğimizi bulabiliriz.*” (GT., s. 78) O, sadece edebi görüş ve öneriler sunmaz, dünya siyasetini, hatta yaratıcının sistemini eleştirir. Deliliğine sığınarak savurduğu eleştirel söylemler, bir anlamda yazarın söylemek istedikleriyle aynileşir. Bu bakımdan Şemseddin Kutbi, “yazarın sözünü emanet ettiği şahıs”tır. (Aktaş 2003: 140) Epey “*malzeme*” topladığını düşünen Vedat ise söyleşiyi gazetede yayınlattır. Ancak o, deli filozofun “*şuur altı kaynağından duyup kaydettiklerini kendi zekâsı ile süsle(yerek)*” (GT., s. 79) okuyucularına sunmuştur;

*“Anketçilerin bir adetleri de budur. Akıllı deli söyledikleri kimselerin sözlerine yaraşık alsın, almasın kendi kalemleri ile de yamalar vurmak.”* (“Tımarhane Şairlerin, Filozofların Mabedidir”, GT., s. 79)

“Nergis Hanımla Fehmi Bey” adlı öykü başkahramanı Doktor Saffet Beyin hatıra defterinden nakledilir. Vakanın aktarımına önem veren yazar, Saffet Beyi ve meslek’i yönüne fazlaca değinmez. Öyküde yer alan bir başka kahraman da eczacıdır ve ‘fon karakter’ olarak kullanıldığından fazlaca dikkati çekmez. “Uçurumun Kenarında” adlı öykünün asabiye doktoru Bay Sadi, kendisine gelen bunalımlı bayanı muayenehanesinde ağırlar ve derdini dinler. Vaka akışında asabiye doktorunun gerek şahsi gerekse meslekî yönüne ilişkin bir bilgiye rastlamayız. O, dönemde yaşanan kadın bunalımını tespit etmek ve yorumlamaktan öte bir fonksiyonellik arz etmez. “Büyük Günah” adlı öykünün şahıs kadrosunda yer alan

doktor ise ‘fon karakter’ niteliği taşır, dolayısıyla yazar tarafından birkaç cümle ile zikredilir.

“Baba Kornil’in Mühim Sırrı” adlı öykünün başkahramanı Baba Kornil, yel değirmencisidir. Buhar makinelerinin yaygınlaşarak su ve yel değirmenlerinin yerini almasıyla kimse kendisine buğday öğütmeye gelmez. Maddi ve manevi anlamda sıkıntılı günler yaşar. Her ne kadar buharla çalışan değirmenlerin sağlığa zararlı olduğunu söylese de, köylü kendisine sırt çevirir. O ise, değirmenini işletmeye devam eder. Ancak çok sonra anlaşılır ki, değirmeni boşa dönmektedir. Baba Kornil’in bu tavrı, hem gelenek bilincini hem de mesleğinin/sanatının itibarını korumaya yönelik içsel bir protestodur.

“Zavallı Cambaz”ın başkahramanı Jopal, ailesinin geçimini sağlayabilmek için tehlikeli gösterilere çıkar. O, patronunun yardımına ve merhametine sığınmayacak kadar onurlu, ölümü göze alabilecek kadar cesur bir cambazdır. Ailesinin kendisini izlemeye geldiği bir gösteri sırasında ateş çemberinin içinden geçerken ağır yaralanır ve ölür.

“Ne Boş Hayal İmiş”te uzaktan uzağa hayran olduğu Madam Koralin’in resmini tablolaştıran kambur bir ressamla karşılaşırız. Adını bile bilmediğimiz bu ressam, vaka içerisinde, sevgisini tüm samimiliği ile yaşayan ve yansıtan bir karakter olarak dikkat çeker, önem kazanır.

Garsonlar, Hüseyin Rahmi’nin öykülerindeki bir diğer meslek grubunu oluştururlar. “Sirkeci Lokantalarında İftar”, “Meyhanede Hanımlar” ve “İki Hödüğün Seyahati” adlı öyküdeki garsonların tümü, dekoratif unsur durumundaki kahramanlardır.

Uşaklık veya kâhyalık, erkek kahramanların icra ettiği bir diğer meslek grubunu teşkil eder. “Arsızlık Eden Cezasını Bulur”da Jozef, “Aferin Hayrullah”ta Hayrullah, “Melek Sanmıştım Şeytanı”nda Aziz Köklü, “Çocuğumun Babası”nda emektar Hasan Ağa, “Er Kişi Niyetine”de ihtiyar adam, “Erkeğe Galebe Reçetesi”nde Hasan uşak, “Allah Gönlüne Göre Versin”deki Nedim ise kâhyadır. Uşaklar, “Aferin Hayrullah” ve “Melek Sanmıştım Şeytanı” adlı öykülerin dışında ‘fon karakter’ konumundadırlar. Zira eşlerini konak içerisindeki hizmetçilerle aldatan

Vahdet Bey (“Aferin Hayrullah”) ve Hüsni Bey (“Melek Sanmıştım Őeytanı”), hamileliğin vuku bulması durumunda suçu uşakların kabullenmesini isterler. Ne var ki her iki uřak da sűrpriz bir biçimde hizmetçilerle birlikte olduklarını itiraf ederler. Dolayısıyla uşaklar, konak içerisindeki aile birliğinin bozulmasını engellerler.

Hüseyin Rahmi’nin “Yankesiciler Kulübü”, “Bir Hafiyenin İtirafatı”, “Galip ve Mağlup Vaziyet”, “Nasıl Dolandırıcı Oldum?” ve “Yankesiciler” adlı öykülerindeki şahısların söylemleri ve eylemlerinden hareketle değerlendirme altına alacağımız bir meslek grubu da dolandırıcılıktır. Bu öykülerdeki kahramanlar, dolandırıcılıktan elde ettikleri paralarla hayatlarını idame ettiren ve yaptıkları işi bir meslek/sanat olarak gören tiplerdir. “Yankesiciler Kulübü”nün yankesici kahramanları, özel bir dairede toplanıp yeni anayasa ile birlikte “*sanatlarını*” nasıl idame ettireceklerinin mütalaasını ederler. Hatta toplantıya başkanlık eden kahraman eski bir avukattır, ancak avukatlıktan para kazanamadığı için yankesicilerin arasına katılmıştır. “Bir Hafiyenin İtirafatı”nın eski hafiyeye-yeni dolandırıcı kahramanı da, insanların zaaflarından yararlanarak geçimini sağlar;

*“Mademki bugün bu oyundan pek kârlı çıkıyorum artık cihet-i felsefesini düşünmeye ne lüzum var? Muvaffakiyetle neticelenen bir işin esbabı aranılmaz... Şimdi Tokatlayan’a gider, güzel bir yemek yer, oradaki insanlara yan gözle bakarak bir güler, doğru nezdine koşarım.”* (“Bir Hafiyenin İtirafatı”, BG., 1908, nr. 29, s. 1)

“Galip ve Mağlup Vaziyet” adlı öykünün parasızlıktan yakınan iki kahramanı Hasan ve Ahmet, insanların zaaflarından yararlanarak kolay para kazanmanın çarelerini ararlar. O güne kadar her türlü kanunsuz yöntemle ceplerini dolduran ikilinin tatbik etmediği bir yöntem vardır ki, o da sokak ortasında adam dolandırmaktır. Bunun nasıl yapılacağını arkadaşına izah etmeye çalışan Ahmet, Hasan’ın cebindeki cüzdanı çarpar. “Nasıl Dolandırıcı Oldum?”un başkahramanı Safter Bey, -öyküye de adını veren- dolandırıcı olma sürecini “*Ben dolandırıcılığa ufak tefek istikrazlardan başladım.*” (KP., s. 29) şeklinde itiraf ederken, mesleğini icra edebilmek amacıyla özellikle bayram arifelerini ve maaş günlerini seçtiğini belirtir. Onun meselesi, kolay yoldan para kazanmak isteyen, kendi çıkarları ve kazançları uğruna halkın yoksul kalışına göz yuman ve/veya aldırmayan bencil

tiplerledir. Safter Bey, “Böylelerini yüze beş yüz temettü göstererek avlarım.” (KP., s. 32) der.

“Yankesiciler” adlı öykünün dört kahramanı Mişon, Mısdık, Niko ve Vartan da geçimlerini yankesicilikle/dolandırıcılıkla sağlamaktadırlar. Mişon ile Mısdık arasında geçen tartışma, geçim aracı olan yankesiciliğin/dolandırıcılığın bir meslek olarak onandığını ifade eder niteliktedir;

*“Ticaret ayıp değil... Ben çarparım, o çarptırmasın. Dünyanın alış verişi böyledir. Herkes birbirinden çarpar. Kimin gözü daha açıksa o kazanır. Muharebe, ticaret, piyasa, komisyonculuk, iratçılık hepsi böyledir.*

(...)

*Mısdık ağır bir tavırla söze atılarak:*

*-Ulan Mişon, bizimki yankesicilik... Haram bir iş ama nasılsa işte bir defa alıştık. Buna (ticaret)tir demeğe sıkılmıyor musun?*

*Mişon ince bir istihza ile:*

*-Mısdık Ağa sen sus... Böyle şeylere aklın ermez. Cahil bir adamsın... Beni dinle, akıl öğren, na kafa, Türk oğlu Türk... Bu böyle gitmez artık... Şimdi dünya değişti. Çok katakulli var... Yutturamazsan yuttururlar.” (“Yankesiciler”, KV., s. 107-108)*

Herhangi bir meslek grubuna dâhil edemediğimiz ya da mesleği belirtilmeyen şahıslar için burada kısa bir değerlendirme yapmayı uygun bulduk. “Horoza Ses Talimi” adlı öykünün kahramanları, kaldıkları köşkün bekçiliğini yaparlar, bunun karşılığında köşkte otururlar. Ev sahibinin eve gelen kiracı adaylarını gezdirmeleri için görevlendirdiği bu aile, türlü hile ve sahtekârlıklarla kiracı adaylarını kaçirtmanın ve köşkte uzun süre kalmanın hesabını yapar. “Namusla Açlık Meselesi”nin başkahramanı Sem’i Efendi, ailesini “tekaüt (emekli) maaşı” (NAM., s. 3) ile geçindirir ancak onun hangi meslekten emekli olduğu hakkında herhangi bir bilgiye rastlanmaz.

Hüseyin Rahmi’nin öykülerinde kadınlar, meslekî yönleriyle öne çıkmazlar ve birkaç istisnai meslek dışında evlerde/konaklarda/köşklere/yalılarda dadılık, hizmetçilik ve kalfalık gibi meslekleri icra ederler. “Menekşe Kalfanın Müdafaaanamesi”ndeki Menekşe ile “Büyük Günah”taki Ebrukeman ve Feryal kalfadır. “Aferin Hayrullah”ta Karanfil; “Katil Pûse”de Saffet, Nedime, Dilnüvaz;



“Melek Sanmıştım Şeytanı”nda Servinaz; “Zarafet ile Tekir”de Zarafet hizmetçidir. Karanfil, Saffet ve Servinaz’ın hizmetçi olmalarının dışındaki ortak özellikleri evin/konağın erkeğini baştan çıkararak ve ihanete sürükleyen bir fonksiyon icra etmeleridir. “Asansör”ün başkahramanı Dilpesend ile “Eşkıya Oyunu”nda cimriliği ile ön plana çıkan Hayriye Bacı emektar hizmetçilerdir. “Misafir”deki Zarafet ile “İlk Orucum”daki Nezahat adlı kahramanlar ise evin dadıdır. “Bir Muamma”daki Servinaz, “Kadının Erkeğe Galebesi”ndeki Ayşe Kadın, “Kedim Nasıl Öldü?”deki Emine, “Çocuğumun Babası”nda “*Beyaz önlüklü, zarif boneli (...) kız*” (GT., s. 45), “Kayınpeder Kayınvalide Kendi Odalarında”, “Kılıbık” ve “Çocuklara Yasak”taki adları belirtilmeyen kadınlar da hizmetçilerdir. Bunlar vaka içerisinde bir/kaç cümle tanıtılırlar, dolayısıyla öykülerde ‘fon karakter’ olarak kullanılırlar.

“Zavallı Halime” adlı öyküde Halime’nin annesi gündelikçidir. Evlere temizliğe gider ve ekmeğini bu sayede kazanır. “Tövbeler Tövbesi” adlı öyküde bir grup hayat kadınına rastlarız. Yazar, bu düşkün kadınları kendilerinden yaşça büyük bir kadına (Hasibe Hanım) karşı sergiledikleri alaycı yaklaşımlarıyla tanıtır ve bu davranışları itibarıyla onların saygısız ve kişilik yoksunu olduklarını sezdirir. “Tünelden İlk Çıkış” adlı öyküde de rastladığımız hayat kadınları, tamamen dekoratif unsur durumundaki kahramanlardır.

#### 2.2.1.4. Milliyetlerine Göre Kahramanlar

Hüseyin Rahmi’nin 1884-1889 yılları arasında yazdığı 14 öyküden 9 tanesinin şahıs kadrosunu, 1 tanesinin de başkahramanını yabancılar oluşturmaktadır. 1908’den sonra yazdığı öykülerde ise daha çok İstanbul’da yaşayan azınlıklara yer verilir.

Hüseyin Rahmi’nin 1884’te yazdığı, ilk öyküsü “İstanbul’da Bir Frenk”in Frenk kahramanı Mösyö Teophile, Avrupalı bir turistir. İstanbul’u gezme, gözlemlediklerinin yanı sıra toplumun gelenek ve göreneklerini kaleme alma düşüncesinde olan Teophile, gezisi sırasında anlamlarını çok da iyi bilmediği birkaç Türkçe kelimeyi de yanlış yerde ve zamanda kullanarak yanlış anlaşılır, gülünç durumlara düşer.

“Hâli Zamanı Olmayan Bir Adam”, “Zavallı Cambaz” ve “Bir Sehv-i Rüyet” adlı öykülerin şahıs kadrosunu Fransız aileler oluşturur. “Hâli Zamanı Olmayan Bir Adam” olarak nitelenen Mösyö Flanoviel, eşi ve oğlu Anastas Paris’te yaşarlar. Bir babanın yanlış davranışları ile annenin ilgisizliği sonucunda çocukta oluşan problemlerle tavrı konu edinen öykü, didaktik bir metindir ve kahramanlar da bu didaktik tavrın araç-değerleridir. “Zavallı Cambaz”da ailesinin geçimini sağlayabilmek için tehlikeli gösterilere çıkan ve her defasında ölümü göze alan Fransız bir cambazın trajik öyküsü anlatılır. Cambaz Jopal, ailesinin kendisini izlemeye geldiği gösteri esnasında ölür. “Bir Sehv-i Rüyet”te emekli bir Fransız subayı olan Mösyö Premon, ailesi ile birlikte dikkatlere sunulur. Geçirdiği bir rahatsızlıktan ötürü erken emekli olan Premon, öfkeli yapısı ve fevri davranışlarıyla ön planda tutulur ve öykü, bir bakıma bu davranışların doğuracağı sonuçlar üzerine inşa edilir.

“Arsızlık Eden Cezasını Bulur” adlı öykü Paris’te geçer ve kahramanlar Fransız’dır. Öyküde, sürekli reddedildiği halde kadınları rahatsız eden, Paris şikâretlerinden Mösyö Koper’in genç ve güzel bir bayan tarafından cezalandırılması anlatılır.

Şahıs kadrosu yabancılardan oluşan “Sadakat”, “Ne Boş Hayal İmiş” ve “Bir Zeki Rehnüma” adlı öykülerdeki kahramanların da Fransız oldukları ihtimali yüksektir. “Sadakat”te Mösyö de Lusay, Madam Marsil ve genç subay Spirbiyen’in, “Ne Boş Hayal İmiş”te ise Madam Koralin’in adlarının önündeki ‘mösyö’ ve ‘madam’ ibareleri, ihtimalin yüksek olmasını sağlayan önemli bir faktördür. Fransız olduğunu düşündüğümüz “Bir Zeki Rehnüma”nın başkahramanı Mösyö Halevi, seyahat halinde olan birisidir ve vaka İsviçre’de geçer. “Kim İki Bin Dolar Kazanmak İster”in başkahramanı Mösyö Mak Hev’dir ve diğer kahramanlar Amerikalıdır. “Baba Kornil’in Mühim Sırrı” adlı öykünün başkahramanı Baba Kornil, kızı ve köylülerin hangi millete mensup oldukları hakkında herhangi bir bilgiye rastlanmaz. Bilinen şey, vakanın yurt dışındaki bir köyde geçtiği ve kahramanların yabancı olduklarıdır.

1908'ten sonra yazılan ve 'sosyal tenkit' üzerine kurulan öykülerinde İstanbul'daki azınlıkların dünyalarına yer veren yazar, onları başkahraman, norm ve kart karakter olarak tayin ettiği gibi ekseriya fon karakter olarak dikkatlere sunar.

“Sokakta” adlı öykünün Yahudi kahramanı satıcı, kurnaz bir tiptir. Kurnazlığını eskilerin değiş-tokuşunda kullanan Yahudi, Avusturya mallarına tepkili olan Türk halkının zaafından yararlanır ve daha kaliteli malları daha ucuz mallar karşılığında değiştirir.

“Nasıl Öldürdüler?”, “Ada Vapurunda” ve “Pis Bir Vaka” adlı öykülerde yer alan Rumlar, karşı güç grubuna ait değerlerin tipik temsilcileridir. Adı geçen ilk öyküdeki dört Rum çocuğu, yıllarca emeği sömürüldükten sonra çayıra salınan yorgun ve ihtiyar bir eşeğe zulmederler ve onu öldürürler. Yazar, bu dört Rum çocuğundan hareketle “*Çocuk denilen insan fidanında merhametin pek kıt olduğunu veya hiç olmadığını o zaman anladım.*” (“Nasıl Öldürdüler?”, İHS., s. 48) der ve tüm insanlığa olan tepkisini ifadeleştirir. “Ada Vapurunda” ve “Pis Bir Vaka” adlı öykülerin Rum kadınları vapur yolcularını rahatsız edip, huzur bozarlar. İnsani değerleri öteleyen bu kadınlar, başkalarının yaşam alanlarına müdahale etmekten âdeta zevk alırlar.

“İki Hödüğün Seyahati” adlı öyküde İrfan ve Mahir’e Heybeliada’da rehberlik eden ve paralarını çarpmaya çalışan Rum Tellal Yanko ile karşılaşırız. “Yankesiciler” adlı öykünün yankesici kahramanları ise Yahudi (Mişon), Rum (Niko) ve Ermeni’dir (Vartan). Aslında onlar, Osmanlı Devletinin parçalanma sürecini alegorik bir benzeşme ile dikkatlere sunarak fonksiyonellik kazanırlar. Zira azınlığın temsilcisi bu üç yankesici, aralarında çatışır. Onları birbirine düşüren ise Avrupalı yankesicidir.

“Menekşe Kalfanın Müdafaanamesi”ndeki Menekşe Kalfa ile “Sonbahar Göçleri”ndeki Beşir Arap, “Aferin Hayrullah”taki Karanfil “*henüz on sekizini pek tecavüz etmeyen (bir) Afrikalı dilber(dir).*” (KV., s. 32)

“İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra”daki yabancılar, kart karakter fonksiyonunda karşımıza çıkarlar ve İstanbul’un işgali sırasında düşman askerinin zulmünü en açık bir biçimde gözler önüne sererler. Fransız zabıt Mülazım Kare’nin

yönetimindeki bu topluluk Kiki ve Gobo adındaki siyahî erlerden ve Rus askerlerden oluşur;

*“Bir Mülazım Kare var. Adanın hükümdarı. Bütün davalar onun iki dudağı arasından çıkacak tek sözle fasıl olunuyor. Bu kararların icra memurları zenci neferler... Hayvanlardan daha vahşi mahlûklar. Aldıkları emirleri canavarcasına icra ederler.”* (“İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra”, KP., s. 97)

“Bakkal Bodosaki’dan Hüseyin Rahmi Beye Mektup” ve “Balık Pazarı Bakkal Bodos’tan Mektup” adlı öykülerin başkahramanı ve “Açlıktan Ölmemenin Çaresi” adlı öyküde de fon karakter olarak dikkati çeken Bodosaki de yabancı asıllıdır.

“Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütahassıs”ın yaşı altmışı geçkin filozof kahramanı Bernardo, ‘milliyetçe karışık’ oluşu ile dikkati çeker. Kendisine ‘hangi millettensin?’ diye sorulduğunda;

*“Niçin soruyorsun? Aramızda milliyet araya araya işte böyle olduk ya... Hepimiz bir Allah’ın mahlûku, bir iklimin evladı, Hazreti Âdem’in ahfadıyız. Bende senin gibi bir insanım işte vesselam.”* (“Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütahassıs”, KP., s. 38)

cevabını verir. Milliyetsizliğini, anne ve babasının kabahati/günahı olarak gören Bernardo, aslında geçmişi/kökü silinerek yozlaşan insanların sembolik bir görüntüsüdür.

## **2.2.2. Tipleri Bakımından Şahıs Kadrosu**

### **2.2.2.1.Tipleri Bakımından Erkek Kahramanlar**

#### **2.2.2.1.1. Küçük İnsan Tipi**

Hayata dair büyük beklentileri, ihtirasları, kıskançlıkları, duygusal bunalım ve çatışmaları olmayan, “*çıkarlar(i) uğruna çarpışmak endişesi taşıma(yan)*” (Korkmaz 1997: 201), ekseriya mutsuz, yoksul veya günübürlük endişelerle meşgul insanlardan müteşekkil bu topluluğu, “küçük insan tipi” adı altında değerlendirmeyi uygun bulduk.

“Bir Oburun Mücadele-i Nefsiyesi”ndeki “S” Efendi, “Sonbahar Göçleri”ndeki Tosun ve Beşir, “Sirkeci Lokantaları’nda İftar”daki müşteriler, “Samatya Tramvayında Topa Yirmi Kala”daki yolcular, “Bugün Ne Yiyeceğiz?”deki Nasuhi Bey, “Evde Tensikat”taki Rüstem Efendi, “Allah Gönlüne Göre Versin”deki Derviş Efendi, “Kıpti Düğünü”ndeki damat, “Sigarayı Nasıl Terk Ettim?”deki Hikmet Sadık Bey, “Taharet Meraklısı”ndaki Mustafa Ağa, “İki Hödüğün Seyahati”ndeki İrfan ile Mahir, “İki Loğusa”daki Zihni Bey küçük insan tipine örnek kimselerdir.

“Bir Oburun Mücadele-i Nefsiyesi” adlı öyküde boğazına düşkünlüğüyle tanıtılan “S” Efendi, bu zaafı nedeniyle eş, dost ve yakınları tarafından alay konusu olmuş bir tiptir. Nefsine söz geçiremeyişi, onun belirgin özelliğidir. Dolayısıyla o, büyük arzuları, ihtirasları ya da duygusal atılımlarıyla değil, söz konusu özelliğiyle dikkati çeker. “Sonbahar Göçleri”nin iki kahramanı Tosun ve Beşir, bir konağa mensup uşaklardır ve göç esnasında yaşadıkları komik maceralarla tanıtılırlar. “Sirkeci Lokantalarında İftar” ve “Samatya Tramvayında Topa Yirmi Kala” adlı öykülerdeki topluluklar, iftar telaşını yaşayan, birbirleri ile günlük ya da sosyal meseleleri tartışan küçük insanlardır. Aile reisi olarak öne çıkan Nasuhi Bey (“Bugün Ne Yiyeceğiz?”) ve Rüstem Efendi (“Evde Tensikat”), aile ortamında yapılan ekonomik tartışmalar ekseninde tanıtılırlar. Her iki kahraman da yapılan tartışmalar neticesinde yılan ve çözümü evden kaçmakta bulan tiplerdir. Ancak Nasuhi Efendinin kaçıışı fırsatçılığından, Rüstem Efendinin ise tahammülsüzlüğünden kaynaklanmaktadır. “Allah Gönlüne Göre Versin”in Derviş Efendisi, ailesini açlıktan kurtarmak için gururunu öteleyerek mağrur-zengin Sabih Efendiden borç istemeye giden bir fakirdir. “Kıpti Düğünü” adlı öykünün çiçeği burnunda damadı, yokluklar ve maddi sıkıntılar içinde gerçekleşen düğününde en ufak bir üzüntü duymaz, aksine o tatlı telaş müddetince mutlu olmasını bilir.

“Sigarayı Nasıl Terk Ettim?”in başkahramanı Hikmet Sadık Bey, öyküye adını veren itirafında, yirmi beş yıllık tiryakiliğinden nasıl kurtulduğunu anlatır. “Taharet Meraklısı” adlı öyküde Rumelili bir berberin babası olan Mustafa Ağa, temizliğe düşkünlüğünün yanı sıra cehaleti ile tanıdıklarına alay konusu olmuş bir zattır. “İki Hödüğün Seyahati”ndeki İrfan ile Mahir, ceplerindeki bir miktar para ile

Büyükada'ya gitmeye heveslenen, ancak cahillikleri ve saflıklarıyla gülünç durumlara düşen tiplerdir. “İki Loğusa” adlı öykünün duyarlı, vefakâr ve sevgi dolu kahramanı Zihni Bey, karısının hamileliği esnasında yaşadığı korkuyu duyumsar ve ona manevî anlamda destek olur. O, yaşayışı ve davranışları itibarıyla küçük insan normlarına sahip olmanın yanı sıra ideal koca örneğinin tipik bir temsilcisidir. “Ölü Diri Getirir”in başkahramanı Hıfzı Bey, Birinci Dünya Savaşında kaybettiği eşinin kabrini küçük kızı ile birlikte ziyarete gelen, duygulu ve sevecen bir küçük insan tipidir. Eşini kaybetmiş olmanın hüznünü her kabristan ziyaretinde daha derinden duyumsayan Hıfzı Beyin, öksüz kızı ile olan durumu, küçük insanın dramını çarpıcı bir biçimde yansıtmaktadır.

“Baba Kornil’in Mühim Sırrı”, “Zavallı Cambaz”, “İhtiyar Muharrir”, “Bir Acın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”, “Şehirde Bir Şekavet”, “Namusla Açlık Meselesi”, “İmrenilecek Bir Ölüm” ve “Tosun” adlı öyküler, küçük insanın dramına sahne olmaları bakımından önem arz ederler.

Baba Kornil (“Baba Kornil’in Mühim Sırrı”), Jopal (“Zavallı Cambaz”) ve Umran Âli (“İhtiyar Muharrir”), meslekî onur ve itibarlarını korumak adına mücadele eden, çalışkan, duyarlı, sevecen ve sıradan insanlardır. Karşıt gücü temsil eden kesim, bu küçük ve sıradan insanların onurlu mücadelesine duyarsızdır. Toplum ve onun acımasız şartları, bu insanları haklı mücadelelerinden alıkoymak ve tüketir.

Bürokrasideki çarpık yapılanmanın mağdur ettiği küçük insan tipine “Bir Acın Ruznamesinden Birkaç Yaprak” ve “Şehirde Bir Şekavet” adlı öykülerde rastlarız. Adı geçen ilk öykünün başkahramanı Tahir, yüksekokul bitirmiş olmasına rağmen işsiz ve açtır, “*kovukta*” yaşar. Arkası, tavsiyesi olmadığı için birçok iş kapısından geri çevrilmiştir. Artık o, “*yaşamak için diploma değil, vücutça kuvvet, biraz da utanmamak*”, iş sahibi olabilmek için de ‘dalkavuklaşmak’ gerektiğini düşünür. Zira bu düşünce, özgür irade ile alınmış bir karar değil, sosyal koşulların dayatmasıyla oluşmuştur. Haksız nüfuzlularca mağdur edilen Tahir, söndürülmüş bir bilinç ve umutları çalınarak tüketilmiş bir küçük insan örneğidir. “Şehirde Bir Şekavet” adlı öyküde, halkın güvenliğini sağlamakla yükümlü devlet organlarının, haksız nüfuzlularca pasivize edilmesi ve küçük insanın mağduriyeti söz konusu edilir. Ali Baba, borç harç tamir ettirdiği evini kiraya vererek geçim kaynağı

sağlamak ister ve ailesiyle birlikte bahçedeki kulübeye taşınır. Ancak Ali Baba'nın kiraya vermeyi düşündüğü ev, “*üç defa idama mahkûm ol(up)*” da kaçmayı başaran, son cezasından genel af ile kurtulan Kanlı Sadık adındaki eşkıya tarafından gasp edilir. Kira bedeli talep eden Ali Baba, eşkıya tarafından dövülür. Etraftan yardım dileyen oğluna komşunun;

*“Sakın karakola şikâyete gitme... Bir kulübeye sığınmış birkaç candan ibaret zayıf bir ailesiniz. Kanlı Sadık bir kere garaza bağlarsa bir gecenin içinde hepinizi birden yok eder...”* (“Şehirde Bir Şekavet”, MSS., s. 60)

diyerek öğüt vermesi, aslında küçük insana verilen değeri ve onun haksız mağduriyeti karşısındaki duyarsızlığı net bir biçimde ifade etmektedir.

Sem'i Efendi (“Namusla Açlık Meselesi”) ve Nasih Bey (“İmrenilecek Bir Ölüm”), Birinci Dünya Savaşı sırası/sonrası'nda yaşanan kıtlıkların ve sosyal adaletsizliğin mağdur ettiği/tükettiği küçük insan tipleridir. Sem'i Efendi sürecin ağır bedelini felç olarak, Nasih Efendi canı ile ödemiştir. “Tosun”un felçli, bakıma muhtaç kahramanı Raşit Efendi, kendisine bakmaktan usanan karısı tarafından bedbaht edilir. Karısının hakaretlerine ve beddualarına maruz kalan adamın ölümü gecikmez.

Görüldüğü üzere Hüseyin Rahmi'nin öykülerindeki küçük insan tipleri, günlük endişelerini yaşayan topluluklar ile duyarsızlık, vefasızlık, adaletsizlik vs. gibi karşıt değerlerin temsilcileri tarafından mağdur, mutsuz ve bedbaht edilen kimselerden oluşmaktadır.

#### **2.2.2.1.2. Bağnaz/Mutaassıp Tipler**

Dinin iletilerini doğru bir şekilde anla(ya)mayan, dolayısıyla yaşam değerlerine ve çevrelerine yansıtamayan bu tipler, düşünce yapıları itibariyle daima müspet fikirlerin karşısında yer alırlar. Cahil ve hoşgörüsüz oluşları, bağnaz/mutaassıp tiplerin temel vasıflarındandır.

“Kadınlar Vaizi”ndeki öfkeli Şeyh Küçük Efendi ile “İnsan Çekiştiren Eski Vaiziler”deki “*sert, bedbin (...) öfkeli dindar*” (ESKB., s. 50) Hacı Mehmed, cemaate verdikleri vaazlarla ün salmış imamlardır. Vaazlarında, gıybet etmenin

“*insan eti çiğnemek*” ile eşdeğer olduğunu belirten iki imam, bir süre sonra cemaatin, daha sonra da cemaat yakınlarının dedikodusunu yapmaya başlarlar. Söylem ile eylem arasındaki ‘tezatlık’ ve olması gereken ile olan arasındaki ‘uzaklık’, bu noktada simetrik bir benzeşim arz eder. Dolayısıyla Şeyh Küçük Efendi ve Hacı Mehmed, vaazlarındaki nasihatleriyle çelişen, olması gerekler’le çatışan tiplerdir. Ayriyeten Hacı Mehmed, sert ve ani çıkışlar eşliğinde;

*“Yarın ruzu cezada gıybetçilerin, tiyatroçunun dillerini zebaniler kızgın maşalarla enselerine çekecekler. (...) Frenkçe konuşanlar yarın ahrette dillerinden kızgın çengelle asılacaklar.”* (“İnsan Çekiştiren Eski Vaizler”, ESKB., s. 51-52)

diyerek vaazını daha etkili bir korku mekanizmasına dönüştürmeye çalışır. Nitekim;

*“ağızından püskürdüğü cehennem ateşinin cemaat üzerindeki haşyet gördükçe uhrevi tehdidinde daha ziyade koşup köpürerek devam ed(er).”* (“İnsan Çekiştiren Eski Vaizler”, ESKB., s. 53)

Aslında tüm bu tavır, söylem ve çıkışlar, onun cahil, hoşgörüsüz ve bağınaz bir tip olduğunu gözler önüne serer.

“Kocası İçin Deli Divane”deki Laz Hoca da hoşgörüsüz, öfkeli ve cahil oluşuyla dikkati çeken bir tiptir. Kendisine fikir danışmaya gelen Zihniye Hanımın derdini dinlerken, bir taraftan da körü körüne inandığı ve bağlandığı düşüncelerini aktarır;

*“Neuzibillâh... Bilmiyor musun kadın? Bu dünya bir öküzün boynuzunda... Öküz balığın üzerinde durur. Balık bir süt deryasında yüzer. Kaçanki bir avratla bir er kişi harama uçkur çözer... Süt deryasına cehennemden bir alev eser. Balık kızar öküz sallanır titrer dünya temelinden oynar.”* (“Kocası İçin Deli Divane”, KV., s.62)

Bilinir ki hoca, bu düşünceler dışında paylaşıp, mütalaa edilecek müspet bir fikri asla dinlemeyecek, önemsemeyecektir. Zaten bu düşünce yapısına sahip olanları tipik bir bağınaz/mutaassıp yapan da, doğru ya da yanlış bir başka fikri dinlemeye tenezzül bile etmiyor ve önemsemiyor olmalarıdır. Bu tipler, belirledikleri ve körü körüne bağlandıkları fikir sınırları içine faklı bir görüş ve farklı bir yorum asla dâhil etmezler. Okudukları kitaplardan öte ilim, dinledikleri/inandıkları hocalarından başka âlim yoktur. Mesela “Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor” adlı öykünün ihtiyar



kahramanı, dünyanın yuvarlak olduğu gerçeğine katiyen inanmaz, hatta bu ispatı saçma bulur. Yazar konuya ilişkin müspet fikirleri her ne kadar açıklayıcı örneklerle ve sabırlı bir üslupla savunsa da, ihtiyarın tartışma esnasındaki suçlayıcı tavırları ve bildiklerini körü körüne savunması, onun hoşgörüsüz ve bağınaz oluşunu açıkça gösterir. Düşüncelerini savunurken referans gösterdiği kitapların “*sekiz on asırlık*” olduğunu söyleyen yazara;

*“Olsun... On asırlık olsun... Eskimekle hakikat değişir mi? Ben buraya senden ders almağa gelmedim. Ders vermeğe, fi sebilillâh hakkı söylemeye geldim...”* (“Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor”, İHS., s. 71)

diye cevap verir. Bu ifadeler, ondaki hoşgörüsüzlüğün ve bağınazlığın yanı sıra cehaleti de barizleştirir. Gerek Laz Hoca, gerekse ihtiyar, kitap okuyan kişiler olarak sunulsa da, ‘okumuş-cahil tip’ gerçeğini simgelemeleriyle ön plana çıkarlar.

“Asansör” adlı öykünün İshak Efendi adlı kahramanı da menfi düşünce, tavır ve hareketleriyle dikkati çeken bağınaz/mutaassıp bir tiptir. Bağınazlığı, çıkarıcılığından ileri gelen bu adam, evliliğinin daha ilk gününde karısına “*zevce nin zevce itaati hakkında nutuk*” çeker. Bu nutka göre;

*“Zevce aç kalsa, dayak yese, ne türlü sıkıntı çekse of demeyecek, her muameleye tahammül gösterecekti. Bir kadının ehlini memnun etmesinin yarın ahrette ecri büyük, dilkir eylesinin günah ve azabı pek elimdi. Kocalarının şefaatlerine nail olmayan kadınlar ilânihaye yanacaklardı.”* (“Asansör”, MSS., s. 108-109)

Karısı Dilpesend’in bilincini âdeta bir korku perdesi gibi örten bu söylemler, içinde, onu kontrolü altında tutup her istediğini yaptırma gibi niyetler barındırır. İshak Efendi, kendi düşünce ve direktifleri dışında gerçekleşecek hiçbir eylemi de kabul etmez. Âdeta ev hapsi yaşayan karısının “*Biraz müsaade etseniz de sokağa çıksam*” şeklindeki talebini “*Yok... Olamaz kadın kısmına sokak haramdır.*” (MSS., s. 110) diyerek reddeder. Karısının evde sıkılmasının ve içindeki “*tahammül olunmaz ağırlığı(n)*” sebebini “*İçine şeytan girdi.*” (MSS., s. 111) diye açıklar, aksi bir iddiayı ve öneriyi asla kabul etmez.

Hüseyin Rahmi’nin öykülerindeki bağınaz/mutaassıp tipler, cahil ve hoşgörüsüz olmalarıyla ön plana çıkan, karşısındakini dinlemeyen, kestirip atan,

düşünmeyen ve sorgulamayan insanlardır. “*Bir insanın güçlülük eğilimi ve egemenlik hırsını âdeta simgeleyen*” (Adler 2006a: 274) ‘öfke’, onlar için hem bir sığınak, hem de bir silahtır. Zira öfkeyi, hararetle tartışmalar esnasında bir sığınak, düşüncelerini karşı tarafa dayatmak için bir silah olarak kullanırlar. Müspet-menfi çatışmasının daima menfi kanadını temsil eden bu tipler, batıl inançların girdabında savrulan ve savruldukça düşün/bilinç yitimine uğrayan, “*akılda iltiyâm kabul etmez*” (İHS., s. 72) kimselerdir.

### 2.2.2.1.3. Dolandırıcı/Sahtekâr Tipler

Hüseyin Rahmi’nin öykülerinde ahlâki dejenerasyonu ve sosyal adaletsizliği çarpıcı bir biçimde gösterme fonksiyonuna sahip olan dolandırıcı/sahtekâr tipler, dolandırıcılığı ve sahtekârlığı bir ‘sanat’ olarak niteleyip, ‘meslek’ olarak benimsemişlerdir.

“Kim İki Bin Dolar Kazanmak İster”deki Mösyö Mak Hev, düzenlediği ve kazanana iki bin dolar vaat ettiği bir yarışmanın katılımcılarını dolandırır. “Bir Hafiyenin İtirafatı” adlı öykünün eski hafiye-yeni dolandırıcı kahramanı, insanların zaaflarından faydalanarak onları dolandırdığını söyler ve yaptığı bu eylem, onun nazarında “*fikr-i ticaret*”tir. “Sahte Doktor”un firari başkahramanı Kazım, tabip binbaşının evini soyar ve oradan çaldığı askeri elbiseyi giyerek sokaklarda dolaşır. Kendisini gören ve yardım isteyen hastaları -dikkat çekmemek için- muayene etmek zorunda kalır ve onlara birkaç sahte reçete yazar. Ancak sonunda yakayı ele verir. “Galip ve Mağlup Vaziyet”in hırsız kahramanı Hasan, meslektaşı Ahmet’e verdiği fetvada, hırsızlığın “*meşru bir zanaat*” olduğunu iddia eder;

*“Mesela şimdi karşımıza bizden güçlü biri çıkıp da bizi soysa, biz bağırsak, çağırsak, kimseye duyuramayarak, bizden aldığı şeyler o hırsıza mal olur. Çünkü kazanılmış her mal için onu muhafaza edecek adale ve zekâ kuvveti lazımdır. Bu kuvvetler kimde ise mal onun olur.”* (Galip ve Mağlup Vaziyet”, Vakit, 29 Kanunievvel 1928, s. 3)

Hasan, bu fetvadın sonra, en yakın arkadaşı ve meslektaşı Ahmet tarafından, kendi yöntemleriyle aldatılmış ve dolandırılmıştır. “Açlıktan Ölmemenin Çaresi” adlı öykünün “L” ve “V” Bey adlarındaki iki kahramanı, “*gayet küçük mikyasta...*”

yaptıkları hırsızlıkla “*parasız karın doyurmanın sırrına*” (MH., s. 47) ererler. Aslında onlar, adaletsiz düzenden ziyade, kendilerini doyuracak bir yöntem, bir sanat keşfedemeyen açlara kabahat bulurlar ve tepki gösterirler;

*“Bizi yaradan Rezzakîâlem şüphesiz hepimizin kismetini bol bol vermiş, halketmiştir. Fakat onu arayıp bulmalı, binaenaleyh kabahat kimsede değil aç kalanların kendilerindedir.”* (“Açlıktan Ölmemenin Çaresi”, MH., s. 47)

“Yankesiciler Kulübü”nin eski avukat-yeni dolandırıcı başkanı ve hırsız/kalpazan üyeleri, “*Biz bu yeni idare içinde nasıl temin-i maişet edeceğiz*” sorusundan hareketle toplandıkları genel kurulda, haksız güçlülerin sürdürdüğü çarpık düzenin eleştirisini yaparlar. Zira polislerin, jandarmaların eli daima “*leğen, tencere aşırılmış ya da ancak birkaç yüz kuruş çalabilmiş*” küçük hırsızların yakasındadır. Bu bakımdan, sanatlarını idame ettirebilmek ve geçimlerini sağlayabilmek için siyasi ve bürokratik yapılanmanın içine sızmak gerektiği konusunda hemfikir olurlar.

“Yankesiciler” adlı öykünün Mişon, Mısdık, Niko ve Vartan adlı kahramanları, geçimlerini dolandırıcılıkla sağlayan tiplerdir. Birinci Dünya Savaşı ardından çekilen sıkıntılar çoğalmasa ve kazançların azalmasıyla ortak iş yapmaya karar verirler, ancak birbirlerini dâhi aldatıp, dolandırırılar. Birbirlerine düşen bu dört yankesici, aralarındaki adaletin sağlanması için “*üstat*” diye tabir ettikleri Avrupalı yankesiciye başvururlar. Ancak hepsinden usta olan Avrupalı, dördünü de dolandırır. Aslında bu tipler, dünyada sürüp giden düzenin sözcülüğünü yaparlar;

*“Ben çarparım, o çarpturmasın. Dünyanın alış verişi böyledir. Herkes birbirinden çarpar. Kimin gözü daha açıksa o kazanır. (...) Daima biri aldatır, biri aldanır. Biri zengin olur, öbürü fakir düşer.”* (“Yankesiciler”, KV., s. 107)

Avrupalı yankesici tarafından dolandırılmaları, onlara, “*dünyanın alış verişi*”nde aldanan rolünü oynattığı gibi, “*Kimin gözü daha açıksa o kazanır*” sözünü ters açıdan tecrübe ettirir.

“Nasıl Dolandırıcı Oldum?”un başkahramanı ve itirafçısı Safter Bey, ufak tefek borçlarla başladığı dolandırıcılığı geçim kapısı olarak görür ve “*sanat*” olarak niteler;

*“Her sanatın bidayetindeki güçlükler gibi dolandırıcılıkta da ilk sıkıntılara alıştıktan sonra çekilen açlıklara mukabil bir tatlılık başlıyor o da hiçbir iş görmeden başkalarının hesabına yaşamak sefası...”* (“Nasıl Dolandırıcı Oldum?”, KP., s. 29)

O, kolay yoldan para kazanma sevdalısı, vurguncu ve kendi kazançları uğruna halkın yoksul kalışına aldırmayan kimselere musallattır. Haksız, sözde namuslu zenginlere içten içe tepki geliştiren yazarın, aynı zamanda sözünü ve eylemini emanet ettiği bir tiptir Safter Bey. Sosyal adaletsizliğe karşı çekilmiş yalın bir başkaldırı duygusunu simgeler. Berna Moran, Hüseyin Rahmi'nin, *“sol fikirleri(ni) hırsızlar, dolandırıcılar gibi güvenilmez kişilere söylet(tiğini)”* (Moran 1975: 7) belirtir. Bu bağlamda Safter Bey ve onun gibi zenginlere musallat olan diğer dolandırıcı tipler, böylesi bir fonksiyon icra ederler.

“Horoza Ses Talimi”ndeki Vacip Efendi, kır ortasındaki büyükçe bir köşkün bekçiliğini yapmaktadır. Kiracı adaylarına köşkü gezdirmekle yükümlü olan kahraman, kiracı adaylarını kaçtırmak ve orada uzun yıllar oturabilmek niyetindedir. Özellikle kaynanasının tezgâhladığı oyunlarla köşkte bir yıl daha otururlar. “Bakkal Bodosaki'den Hüseyin Rahmi Beye Mektup” adlı öykünün başkahramanı Bodosaki, yiyeceklerden tadıp satın almayan müşterilerin uğrattığı zararları çeşitli hilelerle müşterilerden çıkarmaya çalışan sahtekâr bir esnaf tipidir. “Varda İspanyol Geliyor”un Arif, Mehmet ve Tahir adlarındaki kahramanları, vapur kamarasında rahat rahat içki içebilmek için bir oyun düzenlerler. Kendisine İspanyol nezlesine tutulmuş süsü veren Arif, kamaradaki kalabalığı kaçırır ve içeriye giren üçlü içkilerini içer. Yazar bu üç sahtekâr tipi öne sürerek, halkın ne kadar kolay kandırılabilirdiği gerçeğini sezdirmeye çalışır.

#### **2.2.2.1.4. Dejenere Tipler**

Daima insani değerlerin karşısında yer alan, dolayısıyla karşıt gücü temsil eden bu tipler, tüm olumsuzlukları bünyelerinde barındırırlar.

“Arsızlık Eden Cezasını Bulur”un başkahramanı Mösyö Koper, onulmaz bir çapkındır. Kadınlara yaptığı ilan-ı aşklara karşın gördüğü türlü hakaretler ve aldığı ret cevapları, onu ıslah etmemiştir. Onu cezalandırmak, akıllı bir kadının planı ile vuku bulur. Kadının Koper'e buluşma teklif ettiği yer, hizmetçi alımı yapacak bir

köşktür. Koper, ne olduğunu dâhi anlamadan, köşkten kovulur. Böylelikle ahlâk yoksunu, arsız, dejenere bir tip olan kahraman, yazar tarafından alaycı bir biçimde hicvedilmiştir. “Tünelden İlk Çıkış”taki Safi Bey de çapkınlığı ile tanıtılır. Ancak onun çapkınlığı dilindedir. Yalancı, ikiyüzlü kişiliğiyle öne çıkan ve düşkün bir kadın olan Eftimya’ya duyduğu aşkıyla tanınan Safi Bey, dejenere bir tiptir. “Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur mu?”daki Nuri Efendi;

*“genç karısına şirin görünmek için kasamdan evkafa geçti. Sarığı çıkardı. Sakalı küçülttü. Evvelden domuz derisi var diye lastikli potin giymezken şimdi kıyafetçe her yeniliği irtikâptan çekinmiyordu. Babasının kisvesi mintanın yerine kolalı Frenk gömleği bile giydi. Boyun bağı bağladı.”* (“Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur mu?”, İHS., s. 53)

Nuri Efendinin “genç karısına şirin görünmek için” yaptığı bu hareketler, yeniliği gerçekleştirmekten ve benimsemekten ziyade, geleneklerinden ve öz değerlerinden uzaklaşarak özentili bir yaşam sürdürdüğünü göstermektedir. Bu bakımdan o, kültürüne yabancılaşarak dejenere olmuş bir tiptir.

“Eşkîya Oyunu”nun çocuk kahramanları “*mektepsiz, terbiyesiz ve yaşlarının icabı bütün haşarılıklarının serbestisi içinde yaşarlar.*” (NAM., s. 77) Yozlaşmış bir neslin tipik temsilcileri olan bu çocukların fikri ve ahlâki çözümleri, dinamizmini, toplumun bünyesindeki fikri ve ahlâki çözümlüştür almaktadır;

*“Büsbütün okumaz değillerdir. Basılmış cinai romanların çoğunu dikkatle takip ederler. Hele gazetelerde gördükleri zabıta vakalarını büyük bir merak, helecanlı bir hevesle içleri titreye titreye okurlar. (...) Böyle vakalara kahraman olmak hevesi yüreklerini tatlı tatlı gümbürdetir.”* (“Eşkîya Oyunu”, NAM., s. 77)

Onlar, konağın emektarı Hayriye Bacı’nın yemiş dolu sandığını ele geçirmek için yaşlı kadını rehin almaya cüret edecek kadar ahlâki değerlerini yitirmiş, dejenere tiplerdir.

“Gugular”ın başkahramanı Yusuf Ağa, çıkarıcı ve mirasyedi kişiliğiyle ön plana çıkar. Teyzesinin mirası ile buluşacağı günün hayalini kuran kahramanın teyzesine olan sevgisi de tamamıyla çıkar amaçlıdır. Yazar, ilişkilerinde

samimiyetsiz, kişilik yoksunu Yusuf Ağa'yı bu mirastan mahrum ederek, onu alaycı bir dille hicvetmiş olur.

“Pis Bir Vaka”daki vapur memuru, çocuğunu uluorta işeten Rum karısına ses çıkarmayacak, bu terbiyesizliği alaycı bir ‘sırıtıyla’ sineye çekecek kadar duyarsız, dolayısıyla ahlâki ve mesleki bakımlardan dejenere olmuş bir kimsedir. “Kiralık Vücut”ta birbirlerinin fikirlerini çalmaya çalışan, gazeteci oldukları halde gazeteciliğin bir yalancı mesleği olduğunu savunan iki kahramanı Atif Hilmi ve Rıza Salim; “Fırkacı”da fırkacılığı ve gazeteciliği “*külâh kapmak için bir dalavere meydana olmaktan başka türlü telakki edeme(yen)*” (KV., s. 117) Afif Necati; “Zavallı Şair”de şiiri bir sanat unsuru olmaktan ziyade, bir meta olarak gören şair Ahmet; “Timarhane Şairlerin, Filozofların Mabedidir”de ünlülerle yaptığı söyleşileri “*kendi zekâsı ile süsleyerek okuyucularına*” (GT., s. 79) sunan anketçi Vedat ahlâki ve mesleki dejenerasyona uğramış tiplerdir.

“Kırço”daki arabacı Ali Ağa, atının yorulduğu, koşmaya dermanı kalmayıp yere yığıldığı bir sırada onu yerden “*kaldırmak için pat pat karnına tekmeler indir(ip)*” (GT., s. 97) zorla ayağa kaldırmaya yeltenecek; emeğini âdeta sömürdüğü Kırço’yu öldükten sonra denize fırlatacak kadar merhametsiz bir tiptir. “Nasıl Öldürdüler?”de Dertli isimli eşeğe türlü işkenceler eden dört Rum çocuğu ve eşeğin ölümüne duyarsız kalarak “gebermiş” tabirini kullanan iki çöpçü, insanlığın acımasız yüzünü temsil ederler. “İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra”daki Fransız zabiti Mülazım Kare, hamile bir kadının evini basıp onu sokağa atacak kadar; “Şehirde Bir Şekavet”teki Kanlı Sadık ise kendinden yaşça büyük Ali Baba’yı döverek evini gasp edecek kadar insani vasıflardan yalıtık, kötücül tiplerdir. Ali Ağa, dört Rum çocuğu, iki çöpçü, Mülazım Kare ve Kanlı Sadık’ın ortak özellikleri, “*Vicdan (gibi) insana her koşulda insan olmasını emreden, ahlâki buyurgan(dan)*” (Korkmaz 2008: 70) yoksun birer dejenere tip olmalarıdır.

#### 2.2.2.1.5. Kılıbık Tipler

Hüseyin Rahmi, kılıbıklığı; “*karularından korkan, onların sözleriyle oturup kalkan, emirleri altında yaşayan kocalara verilmiş tuhaf bir unvan*” (TİÇ., s. 73) olarak tanımlar. Tanımdaki vasıfları üzerlerinde hakkıyla taşıyan tiplere,

“Meyhanede Hanımlar” ve -adından da anlaşılacağı üzere- “Kılıbık” adlı öykülerde rastlarız. İki kılıbığın adı da Şehri’dir.

Şehri Bey (“Meyhanede Hanımlar”), karısı Bahriye’nin dil çıkarmalarına “*Hazin bir tebessümle mukabele ede(cek)*” kadar pısırik, karısının ayakkabılıklarını bağladığında “*Aman fena yaptın... Çöz bir daha bağla.*” (MH., 5-6) şeklindeki emrine riayet edip, ses çıkarmayacak kadar pasif bir adamdır. Karısının cüretine ve saygısızlıklarına engel olamaz. Annesine söylenen; “*Koca vücudunla, kalın kafanla salapurya gibi sen söze yanaşma öyle*”, “*baş belâsı*”, “*Yılan karı*” vs. gibi hakaretlere “*Karıcığım (...) Allah aşkına susunuz.*” (MH., s. 7) şeklindeki kuru ve pasif bir uyarıyla tepki gösterir. Arkadaş ortamında yapılan bir sohbet esnasında karısı ile fikren ayrılığa düşüp, bunu dile getirdiğinde;

“*Şehri, benim sözlerime sen böyle sellemehüsselâm itiraz edemezdin. Bu cüreti Ferdi Beyden aldın. Zamanı gelince bunun acısını çıkarırım.*” (“Meyhanede Hanımlar”, MH., s. 26)

cevabı ile karşılaşır ve bu sözleri sineye çeker.

“Kılıbık” adlı öykünün “*Hayatı zevcesinin tanzim etmiş olduğu kanuni izdivacın ağır pençesi altında geç(e)n*” (TİÇ., s. 74) kahramanı Şehri Bey, isteklerini özgürce ifadeleştirebileceği bir söz; öz iradesi ile gerçekleştirebileceği bir eylem hakkına sahip değildir;

“*Şehri Bey evden müsaade ile çıkar. Akşam mutlak ezandan bir saat evvel gelmeğe mecburdur. On dakika geç kalsa uzun istintaklara ve sonra başkalarına söylenmesi kabil olmayan elim cezalara uğrar. (...) Eline çocuk gibi gündelik verilir. Bu cüz’i harçlığın da her akşam on parasına kadar hesap sorulur.*” (“Kılıbık”, TİÇ., s. 75)

Bir gün karısının itham edici söylemlerine muhatap kalan Şehri Bey, karısının oyuna getirildiğini anlar ve durum vaziyetini inkâra kalkışmaz. Suçu kabullenerek evi terk eder ve “*mevhum*” karısının yanına gider. O güne kadar karısının bir dediğini iki etmeyen Şehri’nin tepkisizliği ve aldırmaçlığı, onu karısının gözünde âdeta büyütür. Bu beklenmedik, sessiz ama anlamlı başkaldırı, onu ‘kılıbıklık’tan çıkartarak ‘kazaklık’a yükseltir. Nitekim yokluğuna bir hafta dayanamayan karısı, ayağına kadar gelir ve barışmak için yalvarır. Nihayetinde barışılır ve Şehri Bey,

fikri ve iradi özgürlüğüne kavuşur. Geçirdiği bu değişimle o, “boyutlu” karakter olarak nitelenebilir. Çünkü boyutlu karakterler, “*olayların etkisi ve akışıyla değişebilirler. Bu nedenle bizi şaşırır ve yanıltabilirler.*” (Tekin 2008: 96) “Meyhanede Hanımlar”daki Şehri Bey, böylesi bir değişim gösterememiştir. Dolayısıyla o, tipik bir kılıbıktır.

#### **2.2.2.1.6. Sadakatsiz Tipler**

“Bir Muamma”daki Kâmi Bey evliliğin sınırlayıcılığı; “Melek Sanmıştım Şeytanı”ndaki Hüsnü Bey ile “Katil Pûse”deki Nef’i Bey yine evliliğin sınırlayıcılığı ve eş baskısı (kıskançlık) nedeniyle eşlerini aldatmış, sadakatsiz tiplerdir. Onları sadakatsizliğe iten genel sebep, evlilik kurumunun kişi hayatını tekdüzeleştirme, duygularını sınırlaması ve kısıtlamasıdır. İhanet, dolayısıyla sadakatsizlik, söz konusu kahramanlar için bu tekdüzeleşmişlik, sınırlanmışlık ve kısıtlanmışlık haline çekilmiş duygusal bir protestoyu simgeler.

“Aferin Hayrullah”ın kahramanı Vahdet Bey, karısına duyduğu bir anlık öfkeden dolayı ihanet eder. Karısının kendisine itaat etmediğini ve sözlerine ehemmiyet vermediğini düşünmesi içindeki öfkeyi duygusal bir tepkiye dönüştürür ve ihanet, intikam silahı olarak kullanılır.

“Ahlâk Humması”nın adı verilmeyen erkek kahramanı da karısını aldatan, sadakatsiz bir tiptir. ‘Acaba aldatılıyor muyum?’ kuruntusu ile yaşaması ve bu nedenle karısını sürekli sorgulaması, aslında kendi gizli sadakatsizliği neticesinde oluşmuş hastalıklı bir reflekstir.

#### **2.2.2.1.7. Tutkulu ve Fedakâr Tipler**

Bu tipler, sevgi ve bağlılıklarını içtenlikle yaşayan ve yansıtan kahramanlardan oluşur. Sevgileri ve sevdikleri için büyük fedakârlıklar yapmaya hazırdırlar, yaparlar.

“Ne Boş Hayal İmiş” adlı öyküdeki kambur ressam, uzaktan uzağa sevdiği ve hiç tanımadığı bir kadını hayranlık uyandıracak bir biçimde resmeder. Ona bu cüreti



veren güç, sevgi ve hayranlığını sanatkârane bir biçimde dışa vurmasına vesile olan tutkusudur.

“Sadakat” adlı öykünün zengin ve yaşlı kahramanı Mösyö de Lusay, hayatının geri kalanını genç sevgilisi Madam Marsil’i mutlu etmek için adayan tutkulu ve sevgi dolu bir tiptir. Yaşadığı müddetçe genç sevgilisinin huzuru için birçok fedakârlık yapar. Nitekim birlikte oldukları zaman zarfında kocasına sadık kalan Marsil, onun ölümünün ardından sadakatini korumaya devam eder. Marsil’in bu anlamlı ve süreğen tepkisi, yaşamının geri kalan kısmını karısını mutlu etmeye adanmış Mösyö de Lusay’ın tutkusu ve fedakârlığı ile bütünlük kazanır.

“İki Loğusa”daki Zihni Bey, doğumu yaklaşan karısının korkularını, kaygılarını ve sancılarını paylaşmayı göze alabilecek kadar tutkulu ve fedakâr bir tiptir;

*“Emin ol Nevresciğim... Sana bir saniye ıstırap geçirtmemek için her eleme tahammüle büyük bir sevinçle hazırım. Ah bu hakikati fülen ispat kabil olsa...”* (“İki Loğusa”, NAM., s. 43)

Zihni Beyde görülen *“her eleme tahammüle büyük bir sevinçle hazır”* olma hali, bizi, içtenlikle duyumsanan bir sevginin tükenmez kaynaklarına götürür: Tutku ve fedakârlık.

#### **2.2.2.1.8. Kuruntulu/Vehimli Tipler**

Yaşamın sıradanlıklarını olağanüstücü bir boyutta yaşayan bu tipler, âdeta pireyi deve yaparlar.

“Hâli Zamanı Olmayan Bir Adam” adlı öykünün başkahramanı Mösyö Flenoviel, *“aransa bir eşine daha tesadüf olunamayacak kadar meşgul”* bir tiptir. Bu bakımdan o, zamanla süreğen bir çatışma halindedir ve kendini zamanla yarışamayacak ölçüde kısıtlı/sınırlı hisseder. Düzenli bir işi ve zaman ayırdığı bir meşgalesi olmadığı halde kendisine soru sormaya gelen oğluna veyahut da kendisiyle görüşmek isteyen herhangi bir misafirine sürekli *“meşgulüm”* yanıtını verir. Dolayısıyla onun zaman karşısındaki algısı, bir kuruntudan ibarettir.

“Lekeli Humma Şüphesi”nin “*Asabi, titiz, meraklı, kuruntulu*” (TİÇ., s. 33) başkahramanı Servet Efendinin en büyük korkusu lekeli humma (tifüs) hastalığına yakalanarak ölmektir. Bu hastalığa yakalanmak endişesi, son derece titiz ve vehimli olan kahramana çeşitli ve ilginç önlemler aldirtir;

*“Servet Efendi imkân derecesinde bu sakinmaya itina ediyor, araba, tramvay, vapur, tünel gibi nakliye vasıtalarından çekiniyor. İzdihamlı yerlere girmiyor, bitin vücuda duhulü için birer kapı hükmünde olan yaka, yelek ve paçalara ihtiyaten tülbentler içinde kâfuriler ve naftalinler bağlıyordu.”* (“Lekeli Humma Şüphesi”, TİÇ., s. 34-35)

‘Sakınan göze çöp batır’ misali, zorunlu bir vapur yolculuğu sırasında Servet Bey, bit tarafından ısırıldığını fark eder. Bu fark ediş epizodu ile başlayan ve hastalığın vücudu tamamıyla ele geçireceği -yaklaşık- on altı günlük zaman dilimini kapsayan süreç, kahramanı yaşamla ölüm arası bir boşlukta bırakarak varoluşsal bir kaygı yaşatır;

*“Fakat bir varlık nasıl adem olur? Bu sual meçhuliyetinin verdiği sarsıntı ile gene çarçabuk zihni titriyor, titriyor, titriyordu. Ölümle uzvî faaliyet işkencesinin nihayet bulmasının arzı ettiği kısa anlarda vücuduna biraz kırıklık başına ağrı gelse lekeli humma başladı korku ve ye’siyle ne yapacağını bilemiyor, ölmek kendini çektiği karanlık nevahinin zıddı kaçacak yerler, ufuklar, o dehşetten hali âlemler arıyordu.”* (“Lekeli Humma Şüphesi”, TİÇ., s. 48-49)

Alıntı metinden de anlaşıldığı ve hissedildiği üzere Servet Bey, âdeta “*yanıt yokluğu(nu)*” (Lévinas 2006: 16) simgeleyen ölüm düşüncesi ile agnostik bir ürküntü yaşar. Ancak hastalık için gereken sürenin sorunsuz atlatılması, kahramanı bir anlamda hayata bağlar. ‘Lekeli hummaya yakalandım!’ kuruntusunun yaşattığı bu süreç, “*efendiyi feylesoflaştırmış), (...) fikrini inceltmiş). Hayatın kıymetini öğretmiştir.*” (“TİÇ., s. 51)

#### 2.2.2.1.9. Serseri Tipler

“Ters Konuşma”nın Asım ile Kasım adlarındaki “*İşleri güçleri şuna buna azizlik etmek, insan kızdırmak, gülmek, eğlenmek*” (BG., 1908, nr. 25, s. 1) olan iki kahramanı, serseri tipine en güzel örnektir. Yapacakları uçarılıkların cüretini bilenler,

bu iki serseriden uzak durmaya özen gösterirler. Zira onlar, serserilikleri ile yaptıkları şakalarla, hiç tanımadıkları bir adamı dâhi öfkelenendirme cüreti gösterebilirler. “İki Külhani Arasında”nın Ahmet ve adı bilinmeyen diğer kahramanı, konuşmaları, hal ve hareketleri ile uçarı, serseri birer tip olduklarını sezdirirler;

“-Ulan Ahmet buraya gel...

*Ne var ne?*” (“İki Külani Arasında”, BG., 1908, nr. 34, s. 1)

“Büyük Bir Nedamet” adlı öyküde karşımıza çıkan on dört- on beş yaşlarında iki külhanbeyi, yaptıkları şaka ile sığın bağında su taşıyan yaşlı bir kadını mağdur ederler. İçlerinde birisi yavaşça arabaya yaklaşır ve su fıçısının musluğunu açar. Yaşlı kadının durumu fark etmesi ve ağlamaklı gözlerle iki külhanbeyinin yanından geçip gitmesi, onları mahcup eder ve ikili birbirlerini suçlayıp kavgaya girerler. Kısa süre sonra yüzleri, gözleri kan içinde kalan iki serseri, yerde yatar bir vaziyette iken yaşlı kadın tekrardan doldurduğu fıçısındaki su ile onların kanlı yüzlerini yıkar. Yaptıkları kötülüğe karşı gördükleri bu muamele, iki serseri için ‘büyük bir nedamet’ sebebi olmuştur.

## 2.2.2.2. Tipleri Bakımından Kadınlar

### 2.2.2.2.1. Küçük İnsan Tipi

Hiçbir zaman büyük beklentiler içerisine girmeyen, “*kendi küçük ve mütevazı dünyalarında, hayatın tabii akışı içinde yaşayıp giden*” (Çetişli 1999: 154), duygusal çalkantılar, gel-gitler ve gerilimler yaşamayan, ekseriya yoksul ve çaresiz kadın kahramanları “küçük insan tip(ler)i” adı altında değerlendireceğiz.

“Kumru ile Büyük Hanımın Mükâlemesi”ndeki Büyük Hanım ile “Sokakta”daki adı belirtilmeyen kadın, günlük endişeleri ve yaşantıları dâhilinde tanıtılan, küçük insan tipleridir.

“Mırnav Mırnav” ve “Türkan Hanımdan Mektup” adlı öykülerin ortak kahramanı Türkan Hanım, Birinci Dünya Savaşı sırası ve sonrasında mağdur olan, yoksulluk ve açlık çeken milyonlarca insandan yalnızca bir tanesidir. “Tövbeler Tövbesi” adlı öykünün Hasibe Hanımı, Birinci Dünya Savaşı yıllarının İstanbul’unda

maddi sıkıntılar, bürokratik engeller ve ahlâki yıkımlar ile yüzleşen, ancak tüm bu olumsuzlukları mizahi bir yaklaşımla yorumlayan tipik bir küçük insan örneğidir.

“Büyük Ana”, “Zavallı Halime”, “Asansör” ve “Kanlı Eldiven” adlı öyküler, küçük insan tipinin ferdi dramına sahne olur. Tüm yakınlarını yitiren Büyük Ana, yaşayan ve savaşa giden tek torunu Ali Lütfullah’ın şehit olduğunu duyumsar ve o an ölür. Yoksulluk ve açlıkla mücadele eden sekiz yaşındaki Halime, toplumun acımasızlığı ve duyarsızlığı ile yüzleşir, kimseden yardım göremez. Bakamadığı hasta annesini yitirir. Dilpesend (“Asansör”), daha küçük yaşlarda ‘el, ayak’ öpmeye alış(tırıl)an, ekonomik özgürlüğünü ve sosyal kimliğini kazanamadığı için ömür boyu huzursuz, bedbaht edilen ve mutsuzluk içinde ölen bir hizmetçidir. Rasime (“Kanlı Eldiven”), çok sevdiği nişanlısının şehit olduğu haberini alınca yıkılır ve delirir. O, savaşın cephe gerisinde ağır bedeller ödettiği, mağdur ettiği, tükettiği milyonlarca küçük insanın tipik bir temsilcisidir.

“Balta ile Doğuran Böyle Doğurur”un kaynana baskısı altında ezilen, uysal gelini Şaziye, kocası ile iyi geçinen ancak kaynanasının ‘dirdirlerini’ ağlayarak hazmetmeye çalışan, çaresiz bir tiptir. “Büyük Günah”ın Ebrukeman Kalfası, konağın paşası ile yıllar önce yaşanmış bir yasak ilişkinin mahcubiyetini hâlâ yaşayan, utangaç bir kişiliktir. “Nergis Hanımla Fehmi Bey”deki veremli ihtiyar kadın, evladından, eş ve dostundan göremediği sevgi ve ilgiyi, kedilerine vermeye çalışan yoksul ve sevecen bir insandır.

#### 2.2.2.2.2. Kıskanç Tipler

Olumsuz bir kişilik olarak çizilen bu kadınlar, tavır ve hareketleri ile kocalarını mutsuz eder, yıldırır ve hatta ihanete sürüklerler. Kıskanç tiplerin tümü tek boyutlu (düz) karakterlerden oluşur, yani onlar “*tek bir fikrin veya niteliğin sembolüdür(ler).*” (Stevick 2010: 170) Duygularını her ne kadar kamufle etmeye çalışsalar da bunda başarılı olamazlar. Çünkü bu duygusal atılımlar karşı cinse mağduriyet, mutsuzluk ve sınırlanmışlık/kısıtlanmışlık hali olarak yansır.

“Çocuklara Yasak” adlı öykünün adı bilinmeyen kadın kahramanı, kendisini “*atılğan ve enerjik bir davranışa sürükle(yen) kıskançlık*” (Adler 2006a: 229) duygusuyla hareket eder. Kocasının sinemada müstehcen bir gösteri izlediğini

öğrenince öfke ve kıskançlık nöbetlerine giren kadın, kocasının eve gelişiyle birlikte tartışma başlatır. Söylentilerin gerçek olduğunu anlayan kadın, daha fazla tahammül edemez. Kocasının izahatına izin vermeden odadan kaçar. “Kocası İçin Deli Divane”nin Zihniye Hanımı, kocasına olan düşkünlüğü ile öne çıkan aşırı kıskanç bir tiptir. Kocası Sünuhi Efendi, onun sevgisindeki samimiyeti ölçmek için bir plan yapar. Bu plana göre, hükümet, nüfustaki azalmayı önlemek için evli erkeklerin bir evlilik daha yapmalarını salık vermiş, uymayanların idam edileceğini açıklamıştır. Bunu duyan Zihniye Hanım, kocasının katiyen evlenmemesini ister;

*“-Sakin ha evlenme kocacığım...*

*-İdam mı etsinler...*

*-Etsinler... Şehit olursun... Gelir cennette gene seni bulurum.”* (“Kocası İçin Deli Divane”, KV., s. 68)

Zihniye Hanımın bu sözleri, kaynağını sağlıklı bir sevgiden değil, aşırı bir bencillik ve kıskançlık duygusundan alır. Burada karşılaşılan *“kıskançlık ussal temellere dayalı bir tepki değildir; doyurulması olanaksız bir, tek sevilen olma arzusudur.”* (Horney 1998: 244)

“Erkeğe Galebe Reçetesi”nin kahramanı Yekta Hanım;

*“ziyade asabi, kocasına düşkün ve kıskanç(tır). Fakat mümkün mertebe renk vermemeğe, derdini hazma uğraşı(r). Kadının erkeğe galebesine dair kitaplarda okuduğu; yaşlı, tecrübeli hanımlardan işittiği düsturları toplar, kendi izdivaç hayatına tatbik çabalar.”* (“Erkeğe Galebe Reçetesi”, ESKB., s. 67)

Kıskançlık, Yekta Hanımın eşine üstünlük sağlama eğilimini kamçılayan bir fonksiyona sahiptir ve gizli bir gerilim unsurudur. “Kılıbık”taki Semiha Hanımın kıskançlığı ise, eşine hâkim olma güdüsünden kaynaklanır. Dolayısıyla bu iki hanımdaki kıskançlık duygusu, *“bir kimseyi kendine bağlayıp özgürlüğünü kısıtla(maya), onu kendine bir emir kulu yapmaya yönelik bir eğilim ve çaba kılığında karşımıza çıkar.”* (Adler 2006a: 229)

“Melek Sanmıştım Şeytani”ndaki Bedriye Hanımı ile “Katil Pûse”de Nef’i Beyin adı belirtilmeyen eşi, aşırı kıskançlıkları ile eşlerini bunaltan, öfkeliendiren ve

ihanete sürükleyen tiplerdir. Onların hastalık derecesine varan kıskançlıklarına, eşlerinin itirafları ile daha yakından tanıklık ederiz;

*“(Hüsni Bey) Yalnız zor katlandığım bir işkence var, karımın hadden aşırı kıskançlığı. Bu hissini güya dışarı vurmak istemez. İçten içe hem kendini hem beni yer bitirir. İnsan aldatmak istemese bile bu kıskançlık azabının hıncı ile oç almak sevdasına düşüyor.”* (“Melek Sanmıştım Şeytanı”, MSS., s. 5)

*“(Nef’i Bey) Zevcem kıskançtı. (...) Zevcem bu ahmaklığı beni kızdırıyor ve memnu fiile bütün bütün hırsımı uyandırıyor ben ondan hınçlarımı hariçteki sessizce, sinsice, sadakatsizliklerimle çıkarıyordum.”* (“Katil Püse”, KP., s. 5-6)

Alıntılarda da görüldüğü gibi, kadın kahramanlar, “*kendi kendi(lerini) yiyip bitiren*” (Adler 2006a: 229) bir kıskançlık duygusu yaşarlar. Oldukça kuruntulu olan bu tipler, daima ihtiraslarının ve duygusal gerilimlerinin güdümündedirler. Kendileri ile barışık olmadıkları için karşı cinsle de ortak bir algıda buluşamazlar.

### 2.2.2.2.3. İhtiraslı ve/veya Dejenere Tipler

Yüksek insani değerlerin ve tematik gücün daima karşısında olan bu tipler, ahlâksızlık, riyakârlık, saygısızlık ve kıymet bilmezlik gibi vasıflara sahiptirler.

“Kadını Müdafaa Etmenin Cezası”ndaki Bedia, sırf girdiği iddia yüzünden ihtiyar bir adamın yüzüne tükürecek ve ona türlü hakaretler edecek kadar saygısız, dejenere bir tiptir. “Kedi Yüzünden”deki Müride, Emine ve Kebapçı’nın karısı, kedi yüzünden çıkan tartışmada birbirlerine olmadık hakaretler edip, komşuluk ilişkilerini hiçe sayarlar. “Rafia Hanımın Köftesi” adlı öyküde uğradığı ihanetlere dayanamayan, âdeta intikam hırsıyla yanıp tutuşan Rafia Hanım kocasının erkeklik organını keser ve sevgilisi Şahende’ye gönderir. Ondaki bu hırs ve intikam arzusu, her ne olursa olsun toplum nezdinde hoş karşılanmayacak bir eylemi gerçekleştirmesine sebebiyet vermiştir. Dolayısıyla Rafia Hanım, insani değer ve vasıflardan yalıtık, ihtiraslı ve dejenere bir tiptir.

“Ada Vapurunda” ve “Pis Bir Vaka” adlı öykülerdeki Rum kadınlar, ahlâki bakımdan yozlaşmış, saygısız tiplerdir. Her iki öykünün kahramanı da vapurda rezalet çıkarırlar ve halkı huzursuz ederler. Yukarıda adı geçen ilk öyküdeki Rum kadın, köpeğinin, ikinci öyküdeki Rum kadın ise çocuğunun tuvaletini uluorta

yaptırırlar ve bu durumdan en ufak bir endişe, mahcubiyet hissetmezler. “Namusla Açlık Meselesi”nde yoksulluk ve açlık gibi toplumun acımasız şartlarının ahlâki çözümlüğe uğratıp, yozlaştırdığı Düriye ve Rasiha ile karşılaşırız. Savaşın ardından geçim sıkıntısı çeken ailenin gelini Düriye, bulgurcuya metres olur. Bir süre sonra evin kızı Rasiha da, Düriye gibi “*para kazanmaya gi(der).*” (NAM., s. 12)

“Meyhanede Hanımlar” ve “Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur mu?” adlı öykülerdeki gelinler, kocalarına ve kaynanalarına saygısızlık eden, çok konuşan, ahlâki bakımdan dejenere olmuş tiplerdir. Bahriye Hanım (“Meyhanede Hanımlar”), “sathi kültürünün yanı sıra, edepsiz ve şirret bir kadındır. Kaynanasıyla çatışır, kocasıyla geçinemez.” (Toker 1990: 157) “*Kocasına zeklendiği vakit dilini çıkar(ır), kaynanasına “Koca vücudunla, kalın kafanla salapurya gibi sen söze yanaşma öyle”, “baş belâsı”, “Yılan karı”, “seni pataklayacağım”* (MH., s. 5, 7, 8) vb. sözler savurur ve meyhanede kavga çıkarıp çevresini rahatsız eder. O, tam manasıyla saygısız ve ahlâk yoksunu, yozlaşmış bir tiptir. Bahriye’den bir farkı olmayan Safinaz (“Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur mu?”) da, “*ne kocaya itaat bili(r), ne kaynanaya hürmet... (...) öğlelere kadar yataktan çıkm(az), kaynanasına iş buyuru(r).*” (İHS., s. 52) Sıklıkla komşu evlerinde gezip, ahlâka mugayir davranışlarda bulunur. Her hareketi öfke sebebi ve çatışma unsurudur.

“Gugular”da “*bizi merdiveninden yukarı çıkarmayan cibiliyetsiz sana bana ev bark mı bağışlar*” deyip de sitem ettiği Latife Teyze’nin kendilerine mal bağışlayacağını öğrendiğinde “*dünyada eşi bulunmaz melek haslet bir kadın*” (GT., s. 120, 122) olduğunu söyleyen Afife Hanım; “Misafir”de, önce misafirlerinin arkasından konuşup gitmelerini isteyen sonra evde kalmaları için ricada bulunan büyük hanım, Cezalet ve Zarafet; Tosun’da, türlü hakaretler ve beddualar edip tez zamanda ölmesini istediği felçli kocasının ölümünün ardından “*Beni bırakıp da nerelere gidiyorsun?*” (NAM., s. 28) diye yakınan Hayriye Hanım riyakâr, kişilik yoksunu tiplerdir.

#### 2.2.2.2.4. Sadakatsiz Tipler

Sadakatsiz tipler; toplumsal baskının, yasaların, geleneklerin ve ahlâk anlayışının erkeği onayan-kadını yadsıyan işleyişine karşı çekilmiş kadınsal bir

protestoyu simgelerler. Bu kadınsal protestoyu haklı bulan Gürpınar, sözünü zaman zaman sadakatsiz tiplere emanet eder.

“Ahlâk Humması”nın adı belirtilmemiş kahramanı, eşler arasında görülen sadakatsizliği “*ahlâk humması*” olarak niteler ve bu hummanın/hastalığın “*bütün âlemde*” (MSŞ., s. 101) var olduğunu söyler. Zira kocası tarafından aldatıldığını bilir. Ancak kendisi de kocasını aldatmaktadır. “Gönül Ticareti”ndeki Bahriye, ihaneti zevk için değil, ticaret için ettiğini belirtir. Onun sadakatsizliği, ailesini maddi darlıktan kurtarıp müreffeh koşullara taşımak amaçlıdır;

*“Bugünkü ekonomik cinayetlerin arasında bu benimki çok zararsız bir gönül ticareti sayılır... Ben bunu vicdanımdan fetva alarak yaptım. Nadim değilim. O adam öldü. Bu vakadan vücudumda bir eksiklik yok. Ben gene senin karınım. Nihat zamana göre yenilenmelisin. Eski havsala bugünün idraki sığmaz.”* (“Gönül Ticareti”, GT., s. 11)

İffetini “*pahalıya sat(an)*” Bahriye, vicdanen rahattır. Zira değişen, acımasızlaşan hayat koşullarına direnebilmek “*eski havsala*” ile değil “*günün idraki*” ile mümkündür.

“Çocuğumun Babası”ndaki Şükran’ın sadakatsizliği, evliliğin insana baskı kuran, duygularını ve arzularını kısıtlayan, zorluklar/engeller çıkaran yapısına karşı gelişen bir tepkiyi simgeler. Bu tepki, içinde her ne kadar bir pişmanlık barındırsa da, tutsak ruhun gizli isyanıdır;

*“Şükran’ın evliliği sevişme(ye) engel olacak yerde bilâkis yangını körükledi. Güçlükler aşkı şiddetlendiriyor. Kolaylıklar öldürüyor.”* (“Çocuğumun Babası”, GT., s. 54)

“Zavallı Katil” ve “Uçurumun Kenarında” adlı öykülerin sadakatsiz kahramanları, aile baskısı ile kendilerinden yaşça büyük erkeklerle evlendirilip mutsuz ve bedbaht edilmiş tiplerdir. Onların sadakatsizlikleri, kadın aleyhine sürüp giden haksız düzene karşı yalın bir başkaldırı örneğidir.



### 2.2.2.2.5. Dedikoducu Tipler

Çok konuşmak ve insan çekiştirmek gibi vasıflara sahip bu tipler, ekseriya ev ortamında, nadiren de vapur seyahatlerinde karşımıza çıkarlar.

“Boykotajın Telakki-i Diğeri”ndeki Rabia, Şefika, Nazıma, Huriye, Nadire, Vedia ve diğer misafir hanımlar; Kadınlar Mebusu’ndaki Zehra, Nuriye ve “*Genç, ihtiyar, süslü, babayani, türlü türlü hanımlar*” (MH., s. 65) içinde buldukları sosyal ortamı ve siyasi çalkantıları konuşmak, mütalaa etmek için toplanırlar ancak, sorunlara ilişkin fikir öne sürmek yerine dedikodu yaparlar. “Kayınpeder Kayınvalide Kendi Odalarında” adlı öykünün kaynanası ve gelini, sırf ev işlerinden kaçmak için birbirlerinin dedikodusunu yaparlar. “Kadının Erkeğe Galebesi”nde B Hanımın evinde toplanan C, L ve M Hanımlar, kocalarının dedikodusunu yaparak onlara nasıl üstünlük kuracaklarını planlarlar. “Balta ile Doğuran Böyle Doğurur” adlı öyküde Hasibe Hanımın evinde toplanan “*mahallenin çeneleri kuvvetli, dilleri cüretli dedikoducu kadınları (...) onun bunun ayağına ip takarak sürürler, süründürürler.*” (GT., s. 64) “Melek Sanmıştım Şeytani”nda Hüsnü Beyin kaynanası “*dedikoducu, dırdırcı bir tip(tir).*” (MSS., s. 7) Dedikoducu ve dırdırcı kimliğiyle daima kızını, kocası aleyhinde dolduruşa getirir. “Zarafet ile Tekir”deki Zarafet adlı hizmetçi ile kalfa, konakta yaşananların dedikodusunu yaparlar;

*“Bu hayvan bile lakırdı getirip götürmesini bileydi çoktan bu evin içinde dedikodu yapardı. Her odada başka türlü lakırdı dönüyor. Haremden selamlığa taşacak ne sözler var.”* (“Zarafet ile Tekir”, BG. 1908, nr. 35, s. 1)

“Ada Vapurunda”nın yolcu kadınları, seyahat esnasında bir kadının bayılması üzerine vakanın dedikodusunu yaparlar;

*“Herif yenisini eski karısından gizliyormuş nasılsa şimdi vapurda tanışmışlar. Birisi yirmi bir, yirmi iki yaşında, delikli çorap, tango çarşaf... Sürmeli gözler, çıtır çıtır sözler, incili gerdan, bilezik saat... Fıkır fıkır... Kırım kırım bir içim su... Öteli zavallı kırk beşlik (...) bir kadın...”* (“Ada Vapurunda”, KV., s. 80)

“Kadınlar Vaizi” adlı öyküde gıybet etmenin günah olduğuna dair vaaz dinleyen kadınlar, birbirlerini çekiştirmekten de geri durmazlar;

*“(L Hanım) - Karı elli yaşına geldi, yüzünden pudrası, kaşından boyası, gözünden sürmesi eksilmedi...*

*(M Hanım) - A elbette kendinden yirmi yaş küçük bir delikanlıya vardı... Her gün telli bebek gibi geziyor...*

*(N Hanım) – A duymadınız mı? Şimdi daha ir gencini güzelini bulmuş, bundan boşanıp ona varacakmış...”* (“Kadınlar Vaizi”, KV., s. 11)

Alıntı metinde geçen konuşmalar cereyan ederken, bir kaynana da gelininin dedikodusunu yapmaktadır. En başta insana saygısı olmayan bu tipler, birbirlerini kıskanmak, birbirlerinin açığını yakalamak, elde edemediği her şeyi kötölemek gibi niteliksiz eylemleriyle dikkat çekerler. Onlar, insani ilişkileri tahrip eden birçok olumsuz değeri tipler bazında temsil eden kahramanlardır.

#### **2.2.2.2.6. Kaynana Tipi**

Aile içinde yaşanan tartışmaların temel dinamiğini oluşturan bu tiplerin en belirgin özellikleri hâkimiyet kurma arzusu, oğlunu/kızını paylaşamama ve çekemezliktir.

“Balta ile Doğuran Böyle Doğurur” adlı öykünün otoriter kaynanası Hasibe Hanım, hamile kalamayan gelinini “*kısırlık*” ile suçlar, ölmesini ister. Konu komşudan duyduğu her “*doğurtma*” yöntemini tatbik eden çalışan kaynana, gelinine hayatı zindan eder. Yaşlı bir kadından duyduğu “*balta ile doğurtma*” yöntemi ile gelinini korkutur ve iki aylık ceninin düşmesine sebebiyet verir. Bu durumda bile hatasını ört bas etmeye çalışır. Kendisine kızan oğluna çıkışarak altta kalmaz.

“Kadınlar Vaizi” ve “Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”da adları belirtilmeyen kaynanalar, gelinlerinin saygısız tavırları, evde hadlerinden fazla konuşmaları ve oğullarına hâkimiyet kurmuş olmalarından yakınan, huzursuz ve dedikoducu tiplerdir.

“Meyhanede Hanımlar” adlı öyküde gelini Bahriye’yi “*canlı bir felaket*” (MH., s. 6) olarak gören kaynana, uğradığı saygısızlıklardan yakınır. Bahriye’nin, oğlu üzerinde kurmuş olduğu hâkimiyeti hazmedemez. Aslında kaynanadaki mutlak huzursuzluğun kaynağı ve gelini ile olan çatışmasının sebebi, zamanında oğluna münasip gördüğü Meliha’yı gelini yapamama “*talihsizliği*”dir;

*“Allah’ın bildiğini kuldane saklayayım. Pek istedimdi ama işte benim talihsizliğim, oğlumun bahtsızlığı bir türlü olamadı.”* (“Meyhanede Hanımlar”, MH., s. 8)

“Müslüman Mahaltesinde Bu İş Olur Mu?”daki Rabia Hanım, kocaya itaat, kaynanaya hürmet bilmeyen gelini Safinaz’ı alt etme, küçük düşürme hayali ile yaşar. Her akşam oğlunu, gelini aleyhinde dolduruşa getirir. Zira Safinaz’ın, oğlunu *“avucunun içine almış”* (İHS., s. 53) olmasına tahammül edemez. Rabia Hanım, “Meyhanede Hanımlar”daki kaynana gibi mutsuz ve mustarıptır.

“Kılıbık”daki kaynanalar, evlatlarının üzüntüsünü fırsat bilip hınçlarını gelinlerinden/damatlarından çıkartan tiplerdir. Rabia Hanım, damadı Şehri Beyin karısını aldatıp bir başka kadınla evlendiğini duyduğunda;

*“Ah ah halinden hiç umulmazdı. Sinsi canavar. Yere bakan yürek yakan... (...) Helal ve hoş olmasın. Yedirdik. İçirdik. Giydirdik. Kuşattık. Ayrarı kabardı. Defolsun gitsin.”* (“Kılıbık”, İHS., s. 81)

der. Bu asılsız evlilik rolünü karısının baskılarından ve yersiz kıskançlıklarından kurtulmak için oynayan Şehri Bey, *“ötekinin”* yanına gidiyorum diyerek annesinin evine sığınır. Şehri Beyin annesi Hasibe Hanım, gelininin pişman bir halde evine kadar geldiğini gördüğünde;

*“Buyurunuz efendim gelin hanım. Siz de bizim fakirhanemize ayak atmaya tenezzül eder miydiniz acaba... Ey dünyadır bu, büyük lokma yemeli de büyük söz söylememeli... Konağınızda bu ana kadar ne ben kaynanalığımı bildim. Ne de oğlum damatlığını. (...) Oğlumun kıymetini şimdi mi bildin küçük hanım?”* (“Kılıbık”, İHS., s. 84)

der. Hasibe Hanım, *“gelin hanım”, “küçük hanım”* gibi ifadeleri, *“önüne açılan bu galebe zemininden istifadeye kalkarak”* (İHS., s. 84) alaycı bir üslûpla kullanır ve o güne kadar gelinine biriktirdiği hıncını almış olur.

“Er Kişi Niyetine”, kaynana tipinin aile içinde yaşanan tartışmaların temel dinamiğini oluşturması sorunsalına en çarpıcı bir biçimde yaklaşan öyküdür. Öykünün başkahramanı Şevket’in itirafları, kaynana-gelin/güvey çatışmasını ve kaynana sendromundan kaynaklanan tipik bir aile geçimsizliğini gözler önüne serer;

*“İlk geçimsizlik annemle karımın arasında başladı. Validem terbiyece an’aneperver, klâsik bir Türk kadınıdır. Oğlan anası olmak gururuyla da başkaca şişkindir. Ne Refia kaynanasının faziletlerini beğendi, ne de annem gelininin güzelliğini... Birisi kendini saydırmaya uğraştı. Öteki saymamakta ısrar etti. Mümkün değil geçinemediler. Ara yerde ben ezildim. Berbat oldum. Nihayet annemin evinden çıktık. Refia’nın validesi nezdine taşındık. Bu sefer de ben kaynanamla dalaşmaya başladım. Ne kadar inadında pek, diline kavi, acuzeliğinde insafsız bir karı...”* (“Er Kişi Niyetine”, GT., s. 82)

Alıntı metinde de görüldüğü gibi, kaynanalar, aile içi huzursuzlukların ve çatışmaların miladını oluşturabilecek bir potansiyele sahiptirler. Huzursuzluklarının kaynağını çekemezlikleri, çatışmalarının kaynağını ise hâkimiyet kurma arzuları oluşturur.

“Melek Sanmışım Şeytanı” adlı öyküde Hüsnü Beyin kaynanası *“durdırcı, dedikoducu”* (MŞŞ., s. 7) vasıflarıyla dikkati çeker. O, kızını Hüsnü Bey aleyhinde dolduruşa getirir;

*“Kocana inanma sakın. O ne cingöz Hüsnü’dür. Kumda yürür de izini belli etmez. Ne kadar şüphelensen haklısın. Erkeğe güvenilir mi hiç?”* (“Melek Sanmışım Şeytanı”, MŞŞ., s. 7)

Kaynana, alıntı metinde geçen bu sözleriyle kızını kocası aleyhinde kışkırtarak, karı-koca arasındaki gerilime ivme kazandırır. Dolayısıyla o, aile içinde yaşanan tartışmaların temel dinamiğini oluşturan tipik bir kaynanadır.

### **2.2.3. Alegorik/Sembolik Kahramanlar: Hayvanlar**

Hüseyin Rahmi, 117 öyküsünden 19’unun şahıs kadrosunda hayvanlara yer verir. Bu tercih, kimi zaman yazarın hayvanlara duyduğu sevgi ve hassasiyetten ileri gelirken, kimi zaman da toplumsal aksaklıkları daha etkin bir biçimde okuyucuya yansıtma düşüncesinden kaynaklanır. “Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütahassis” adlı öyküsünde *“Biz insanlar, hayvanlardan daha çok şeyler talime muhtacız.”* (KP., s. 37) derken, aslında onları öykülerinin şahıs kadrosuna dâhil etme sebebini de net bir biçimde ifade etmiş olur.

“Büyük Bir İbret Dersi”, “Heybeliada Merkeplerinin Grevi” ve “Hayvanat Mitingi” adlı öykülerdeki hayvanlar, tematik gücü temsil eden ve sosyal adaletsizliği daha çarpıcı bir biçimde gözler önüne seren süje konumundadırlar. Sokak köpekleri arasında gerçekleşen rızık mücadelesinin konu edildiği “Büyük Bir İbret Dersi” adlı öykü, sosyal adaletsizliği alegorik tarzdaki bir benzeşme ile dikkatlere sunar. Zira yazar, “*O istibdat devrinin rızıkları da köpeklerde olduğu gibi gücü gücü yetene suretinde kapışılırdı.*” (TİÇ., s. 58) diyerek, sosyal adaletsizliği tarihsel bir perspektiften sorgulama fırsatına erişir. Köpekler arasında yaşanan rızık mücadelesi ile güçsüzün güçlü karşısındaki çaresizliğine göndermede bulunulması, öyküye de adını veren “*ibret dersi*” ibaresini metaforik bir ifadeye dönüştürmüştür. “Heybeliada Merkeplerinin Grevi”nde, uğradıkları adaletsizliği;

*“Efendiler Semih Beyin kumarda gaip ettiği parayı, Reşit Mümtaz Paşa'nın metresine hediye ettiği kıran-ı kıymet bir elmas iğneyi, akşam sabah yiyip içtikleri piliçleri, şampanyaları, cezirenin har havasıyla şıpır şıpır terler akıtarak çalışan bu dermande zayıf vücutlarımız tedarik ediyordu.”* (“Heybeliada Merkeplerinin Grevi”, BG., 1908, nr. 7, s. 2)

diyerek dile getiren belediye temizlik baş merkebi Bozca Yörük, âdeta emeği yadsınan, adaletsizliğe uğrayan, sömürülen ve haklarını alamayanların ses'i olur. Dolayısıyla eşekler, sosyal adaletsizliği göstermede ve eleştirmede sembol-değer olarak kullanılırlar. Haklarını korumak isteyen hayvanların konuşturulmasıyla vücuda gelen “Hayvanat Mitingi” adlı öykünün kahramanları olan köpek, eşek, kuş, yılan ve maymun topluluğunun tepkileri ise, ‘adalet’ diye bağırان insanların adaletten uzak davranışlarına karşı gösterilmiş yalın bir başkaldırı örneğidir. Mitingde söz alan köpeğin;

*“Sokağını asla kendine mal etmeyen ve bütün pislikleri bu sokaklara yığmaya alışan bu halkın az süprüntülerini mi temizledik. Eğer bizim vücudumuz olmasaydı İstanbul halkı sokak pislikleri içinde kokar, hastalıktan kırılıp biterdi. Kolera veba zamanında hizmetimizi herkes takdir etmedi mi? Bunlara her sabah bir hiss-i münterederane ve sadakatperverane ile selam veririz de çok defa suratımıza mükâfaten iri bir tekme yapıştırmaktan, haftalarca bizi aç yaşatmaktan çekinmezler. Vay adil insanlar vay!”* (“Hayvanat Mitingi”, BG., 1908, nr. 30, s. 1)

şeklindeki konuşması ile eşeğin;

*“Ben Heybeli’den geliyorum. Orada bir ailenin tekmi nafakasını çıkarıyorum. Mehtaplı gecelerde sabahlara kadar koşuyorum. Bu kadar emeğime mukabil ne alıyorum biliyor musunuz? Hiç! Çıplak kayalık taşlar arasında bitmiş otlarını yemeğe, çok defa bunu dahi bulamayarak kâğıt ve paçavra gibi şeyler(e) (...) mecbur kalıyorum! Bu bir hıyanet değil midir?”* (“Hayvanat Mitingi”, BG., 1908, nr. 30, s. 1)

şeklindeki sözleriyle sorgulayıcı bir düzleme taşıyan ‘isyan’, kendilerine hizmet eden ve kazanç sağlayan hayvanlara her türlü zulmü reva gören insanların *“aralarında hüküm süren adaletsizlikler(ine)”* daha çarpıcı bir boyutta ifade kazandırmaktadır. Özellikle “Heybeliada Merkeplerinin Grevi” ve “Hayvanat Mitingi”nde öne çıkan hayvanlar, sosyal adaletsizliğin hicvi konusunda sembol-vasıta olarak kullanılırlar.

“Kırço”daki at ve “Nasıl Öldürdüler?”deki eşek, insanların zorbalığını, acımasızlığını, çıkarıcılığını ve vefasızlığını gözler önüne sermek ve eleştirmek için birer obje durumundadırlar. İlk öykünün kahramanı Kırço, sahibi Ali Ağa tarafından türlü zulümlere maruz kalır. Yorgun ve bitkin düştüğü anlarda acımasızca kırbaçlanarak koşturulur. Öldüğünde ise cesedi denize fırlatılır. “Nasıl Öldürdüler?”in kahramanı Dertli ise, yıllarca emeği sömürülmüş ve yaşlandığında kaderine terk edilmiş bir eşektir. O, başıboş bırakıldığı arazide dört Rum çocuğu tarafından öldürülür. Cesedini taşıyan çöpçüler, onun için *“gebermiş”* tabirini kullanır. Kırço ve Dertli, insan psikolojisine özgü tavır ve yaklaşımlarla okuyucu karşına çıkarılır;

*“İnsan değil misin? Beni tazipte bir menfaatin olsa sen de Ali Ağa’nın bir eşi olursun.”* (“Kırço”, GT., s. 98)

*“Derin derin baktı. İnsan olduğum için bu dertli mahlûktan sıkılıyordum. Çünkü bakışında bir emniyetsizlik, bir korku, acı bir endişe vardı. Beni kendine işkence etmeye gelmiş sanıyordu. Çünkü o güne kadar insanlardan başka muamele görmemişti.”* (“Nasıl Öldürdüler?”, İHS., s. 47)

Kırço ve Dertli’nin insan psikolojisine özgü tavır ve yaklaşımlarla anlatılması, onlara karşı geliştirilen hassasiyet duygusuna derinlik kazandırır.

Dolayısıyla bu iki öyküde yazar, hayvanlara karşı beslediği sevgi ve acıma hissi gibi yüksek değerleri, daha gerçekçi bir düzlemde duyumsamış ve duyumsatmış olur.

“Bir Zeki Rehnüma”da Navaro isimli köpeğin zekâsı karşısında duyulan şaşkınlık, “İki Loğusa”da Şirin isimli kedinin analık duygusunu tadıp özümsemesi, “Dağların Şenliği”nde ayıların “*natürel bir sanatkâr*” olarak nitelendirilmesi söz konusu edilirken, aslında onlara duyulan sevgi ve hayranlık ön plana çıkarılmaya çalışılır.

“Üç Misal” adlı öyküde geçen tavuk ve oğlak tematik gücü, köpek ve boa yılanı ise karşıt gücü temsil eder. Zira tavuk, yavrularına saldırmaya çalışan bir köpekle canı pahasına mücadele ederken, oğlak ise, kendisini yemeye çalışan boa yılanına karşı yaşam savaşı verir. Aslında tematik gücü temsil eden bu hayvanlar, en zor anlarda, bir canlının neler yapabileceğini ispat etme fonksiyonu ile sunulurlar.

“Kedim Nasıl Öldü?” adlı öyküsünde yazar, Nazlı adındaki kedisinin on iki yıllık yaşamını özetlerken, canlılar için değiştirilemez bir yazgı, “*dönüşü olmayan bir gidiş, verisi olmayan bir soru, salt bir soru işareti*” (Lévinas 2006: 19) olan ölümü duyumsa(t)maya çalışır.

“Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütahassıs” adlı öykünün eşekleri, insanoğlunun köküne/geçmişine/ecdadına yabancılaşma problemine farklı bir perspektiften bakmamızı sağlarlar. Öykünün başkahramanı filozof Bernardo, anne ve babasının günahını “*milliyetçe (...) biraz karışık*” (KP., s. 38) olmakla çektiğini söyler. Eşeklerin dilini çözme konusunda epey yol kat ettiğini belirten kahraman, anne eşeğin yavrusu ile yaptığı konuşmasına yoğunlaşır. Anne ile yavru eşeğin düşüncelerini okuması, onu, insanın yozlaşması problemi ile yüz yüze getirir;

“-Yavru eşek anacığım dedi. Şu eşek alayı içinde babam hangisidir?

(...)

-Bu ana kadar seni hiç aramamış olan hayırsız babanı ne yapacaksın? Çok hayvanlarda baba evlat arasında muhabbet görülmez. Filozof ol. Tabiata uy. Hizmetlerinde bulunduğumuz insanlar ile beraber biz de temadün etmeliyiz. Babalar hakkında derinden derine tahkik tetkik kaygusu onların arasında bile yavaş yavaş eski şiddetini kaybediyor... Asrî ol oğlum.” (“Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütahassıs”, KP., s. 43)

“Nergis Hanımla Fehmi Bey”deki veremli ihtiyar kadın, yakınlarından görmediği ‘sevgi’yi, sahiplendiği kedileri Nergis ve Fehmi ile var etmeye çalışır. Şakir, Dilaver ve Ebru adlı kediler ise, veremli kadının sahiplendiği diğer kedilerdir. Tüm kediler, veremli kadının yanında hasta olmuşlardır. Vakanın itirafçısı Doktor Saffet Beyin ifadesinden de anlaşılacağı üzere öykünün kahramanları kediler, sevgisiz bırakılmış bir kadının sevgi objesi olmakla beraber, *“en müthiş illetlerin insanlardan hayvanlara ve hayvanlardan insanlara geçmesi, sirayeti hakikati”*ni ortaya koymaktadırlar. “Sonbahar Göçleri” adlı öyküdeki papağan, konuşabilme yeteneği ile herkesi şaşırır.

“Baba Kornil’in Mühim Sırrı”ndaki eşek, “Gökten Köpek mi Yağıyor?”daki köpekler, “Kumru ile Büyük Hanımın Mükâlemesi”ndeki kumru, “Hâli Zamanı Olmayan Bir Adam”daki papağan, “Zarafet ile Tekir”deki Tekir adlı kedi ve “Ada Vapurunda”daki Buldok cinsi köpek ile Mestan ve Ceylan adlı kediler dekoratif unsur durumundadırlar.

### 2.3. ÖYKÜLERDE ZAMAN

Anlatma esasına bağlı edebi eserlerin, dolayısıyla öykülerin yapı tamamlayıcı, anlam bütünleyici ve vazgeçilmez unsurlarından birisi olan ‘zaman’ iki farklı şekilde ifade kazanır: Vaka zamanı ve anlatma zamanı. *“Bir olay belli bir zamanda cereyan eder (vaka zamanı), bu olay belirli bir zaman sonra romancı tarafından öğrenilir/duyulur, yine aynı olay, belli bir zamanda kaleme alınır (anlatma zamanı) ve yine belli bir sürede (anlatım süresi) sunulur, anlatılır.”* (Tekin 2008: 118) Edebi eserdeki zaman kimliği vaka zamanı ile anlatma zamanının mevcut mesafesi sayesinde mahiyet kazanır. Yani belli bir tarihi dilime konumlandırılan vaka, söz konusu mesafenin yakın tutulması dâhilinde kronolojik bir karakterde sunulduğu gibi, mesafenin uzak tutulması dâhilinde de akronik karakterde, yani geriye dönüş veya özetleme teknikleriyle sunulabilmektedir.

Zamanın algılanması ve anlamlandırılması yazardan yazara farklılık gösterir. *“Bu farklılığı tayin eden etken, yazarın dünya görüşü, tecrübesi, zihniyeti, olaylara bakış tarzı ve yorumlama yeteneğidir kuşkusuz.”* (Tekin 2008: 121) Nitekim Hüseyin Rahmi, bireyin içinde bulunduğu zamandan ziyade, toplumun içinde bulunduğu



zamana, yani sosyal zamana önem verir ve romanlarında olduğu gibi öykülerinde de sosyal zamanı esas alır, anlamlandırır. Daha açık bir ifadeyle öykülerini zaman-insan ilişkisinden ziyade zaman-toplum ilişkisi üzerine kurar. A. A. Mendilow'un ifadesinden hareketle “*En bağımsız yazar(ın) bile çelik kancalarla yaşadığı devrin ruhuna bağlı*” (Stevick 2010: 228) olduğunu düşünürsek, Hüseyin Rahmi, kaleme aldığı roman ve öykülerinde bu bağlılığa fazlasıyla riayet ettiğini görürüz. Yazarın edebi çizgisini belirleyen ‘sosyal tenkit’ anlayışı, bir bakıma onu, ‘*çelik kancalarla yaşadığı devrin ruhuna bağlı*’ kalmaya yöneltmiştir.

Hüseyin Rahmi'nin öykülerinde zaman, sosyal boyutuyla öne çıkan, nitelik kazanan ve amaca ulaş(tır)an bir unsurdur. Bu savı, yazarın, “*romanları(nın) ve onların bütün özelliklerini olduğu gibi taşıyan hikâyeleri(nin), Türk halkının elli yıllık yaşantısına ait çok zengin malzeme ile dopdolu*” (Akyüz 1995: 143) olmasının yanı sıra Osmanlı'nın çözüluşünden Cumhuriyet sonrasına uzanan dönemde yaşaması ve söz konusu dönemde gerçekleşen değişme ve gelişmeleri gözlemleyebilmesi ile destekleyebiliriz.

Özellikle 1908 ve sonrası öyküleri, sosyal zamanı doğrudan ele alan ya da ima eden/sezdiren niteliklere sahiptirler. Bu dönemde belirmeye ve gelişmeye başlayan ‘sosyal tenkit’ anlayışı, yazarı, -Tercüman-ı Hakikat'te yayınlanan öykülerindeki görüldüğü üzere- bireyin zamanını yansıtmaya eğiliminden çıkarıp toplumun zamanını işleme eğilimine yöneltmiştir.

1908 yılında Boşboğaz ile Güllabi'de yayınlanan öyküleri, o dönemin sosyal değişme ve gelişmelerini ele almaları bakımından önemlidir. Özellikle “Evde Tensikat”<sup>6</sup>, “Sahte Doktor”, “Bir Hafiyenin İtirafatı” ve “İki Külhani Arasında” bu doğrultuda kaleme alan öykülerdendir. “Sokakta” ve “Boykotajın Telakki-i Diğer”inde Bosna-Hersek topraklarının Avusturya'ya verilmesi, “Sirkeci Lokantaları'nda İftar”da da Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilan etmesi sonucunda halkın bu gelişmelere karşı tepkisi ifadeleştirilir. 1908'de yayınlanan “Kadınlar Mebusu”, o dönemde kadınlara verilmesi gündeme gelen hak ve özgürlükler ile kadınların bu gelişmelere olan bakışını, 1919'da İkdam'da yayınlanan “Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım” ise kadınlara verilen birtakım hak ve özgürlüklerin

<sup>6</sup> Boşboğaz ile Güllabi'de yayınlanana bu öykünün ilk adı “Tensikat-ı Beytiye”dir.

doğurabileceği sonuçları dikkatlere sunar. “Hayvanat Mitingi” ve “Yankesiciler Kulübü” adlı öykülerde de İstibdat ve II. Meşrutiyet dönemlerinin yansımaları ve eleştirisi mevcuttur. Boşboğaz ile Güllabi’nin kapatılmasından sonra öykü yazmaya ara veren Hüseyin Rahmi, 1917’den sonra İkdam’da yayınladığı “Mırnav Mırnav” (1918), “Türker Hanımdan Mektup” (1919), “Fırkacı” (1919), “Varda İspanyol Geliyor” (1919), “Bugün Ne Yiyeceğiz?” (1920) adlı öykülerinde de İstibdat ve II. Meşrutiyet dönemlerini eleştirmeye devam eder.

“Ölü Diri Getirir” (1920), “Namusla Açlık Meselesi” (1920), “İmrenilecek Bir Ölüm” (1920), “Büyük Ana” (1920), “Kedi Yüzünden” (1921), “İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra” ve “Kanlı Eldiven” adlı öyküler, Birinci Dünya Savaşı sırası ve sonrasında maddi ve/veya manevi yitimlere uğrayan/uğratılan insanların dramlarına sahne olur. Yine Birinci Dünya Savaşı yıllarının ele alındığı “Menekşe Kalfanın Müdafaaanamesi” (1917), “Ada Vapurunda” (1919), “Şehirde Bir Şekavet” ve “Tövbeler Tövbesi” (1923) adlı öykülerde insanların karşılaştıkları sıkıntılar, çektikleri yoksulluklar ve yaşadıkları buhranlar dikkatlere sunulur.

“Aferin Hayrullah” (1919) adlı öyküde sosyal zaman, vakanın ilk cümleleri aktarılırken anlaşılır;

*“Vahdet Bey Sirkeci Birahaneleri’nde kafayı tuttu. O, sert rakının beynini kaynatan şiddetinden ziyade siyaset mücadelesiyle sarhoş olmuştu. İttihatçı, İtilafçı dava-yı müebbedi, ispirto buharıyla damarlarında yine tutuştu.”* (“Aferin Hayrullah”, KV., s. 30)

“Büyük Bir İbret Dersi” ve “Yankesiciler” adlı öykülerde sosyal zaman, alegorik benzeşmelerle ifade kazanır. Adı geçen ilk öyküde sosyal adaletsizliği köpekler arasındaki “gücü gücü yetene” şeklinde gerçekleşen rızık mücadelesi ile göstermeye çalışan yazar, güçsüzün güçlü karşısındaki trajik yazgısını da söz konusu ‘ibret dersi’ ile metaforik bir söyleme dönüştürür;

*“Bu dünyada her mahlûk rızkını nasıl kapışır. Bu faciayı gözlerimden ziyade ruhumla gördüm. Vak’anun ait olduğu tarihi unutmayalım. O zamanın göğüsleri murassa nişanlarla dolu koca karınlı, mağrur bakışlı cimkarnında bir nokta paşaları gözlerimin önünden geçit resmi yaptılar. Cehaletlerini dalkavuk cemiyetlerini tebriken üniformaları üzerine dizilen o nişanlar bana mütefessih kanlarından açılmış birer yara tiksintisiyle*

*göründü. O istibdat devrinin rızıkları da köpeklerde olduğu gibi gücü gücü yetene suretinde kapışılırdı. Ziyafetin kaymağını sömüren o iri köpek işte dedim filan devletludur. Ondan sonra ikinci, üçüncü, dördüncü tertip olarak ala meratibihim gelenler zorbalıklarının paylarını yuttular... (...) Hemen o saatte mabeyin davetlileri de karınları şişkin, kâseleri dolu iftardan dönüyorlardı. En büyük çomardan en küçüğüne kadar sıralarını tasnifen hepsine isimler verdim. En son toprak yalayan kimdir? Bunu da siz bileceksiniz.” (“Büyük Bir İbret Dersi”, TİÇ., s. 58-58)*

Alıntılama yaptığımız metinde, Osmanlı Devletinin çözülüş süreci anlatılırken, söz konusu süreç içerisinde halktan kopuk yaşayan, sadece kendi menfaatlerini düşünen kesimin eleştirisini buluruz.

Alegorik bir benzeşme ile ifade kazanan “Yankesiciler” adlı öykü de ise, Osmanlı Devletini oluşturan unsurların birbirleri ile çatıştırılmalarından kaynaklanan parçalanma sürecini buluruz. Öykünün Mişon, Mıstık, Niko ve Vartan adlarındaki dört yankesicisi, aralarında çıkan tartışma/anlaşmazlık sonucunda Avrupalı yankesiciye fikir danışmaya giderler. Avrupalı ise kendisinden fikir ve çözüm isteyen bu dört arkadaşı birbirine düşürür, dolandırır. Dört yankesici aldanan/kaybeden olurken, Avrupalı yankesici aldatan/kazanan olur. Bu somut örnek, doğrudan doğruya dönemin sosyal problemlerine işaret etmektedir. Mısdık (Türk), Mişon (Yahudi), Niko (Rum) ve Vartan (Ermeni) adlı dört arkadaşın Avrupalının oyunuyla birbirlerine düşürülmeleri ve bunun sonucunda da kaybetmeleri, Birinci Dünya Savaşında Osmanlı Devletinin birtakım oyunlarla/kurgularla ve devleti oluşturan unsurların birbirlerine düşürülmesiyle Avrupalılara karşı kaybedişini anımsatır.

Bu kaybedişi kurmaca dünyadaki çatışma ile ima eden yazar, sosyal zamanın sorunlarına göndermede bulunarak toplum olabilmenin önemine ve gerekliliğine dikkat çeker. Zira öykünün Yahudi kahramanı Mişon bu aldanışın sebeplerine değinirken; “*ey ne dersin Mısdık Ağa akıllandın mı?*” sorusunu Osmanlı Devletinin temeli olan Türk toplumuna yöneltmektedir.

“Üç Misal”, Milli Mücadele yıllarında Türk askerine kuvvet ve moral vermek amacıyla kaleme alınmış, dolayısıyla o yılların atmosferini bünyesinde taşıyan bir öyküdür. Metinde geçen bu satırlar, gerek sosyal zamanın problemlerine, gerekse öykünün yazılış amacını ifade etmeye yetecektir;

*“Şimdi mukaddes vatanın bağrında ateş tütüyor. Düşman her tarafa od koymuş. Buradaki tehlike mahalle yangınına hiç benzemez. Kaybedeceğimiz hane, mal değil, bütün varlığımız, Türklüğümüz, dinimiz, imanımız, ecdadımızın mezarlarına kadar bütün mukaddesatımızdır. Tehlikenin büyüklüğü ruhumuzu sararsa kudretimizin on kat fevkinde mucizelere atılır, Allah’ın inayetiyle muvaffak oluruz. (...) Cenabıhalık, huzurunda imanla titreyen ruhun dileğini reddetmez. Kalplerimizi bu ilâhi ra’şeye kadar yükseltmeliyiz. Bizi kurtaracak ibadet budur.”* (“Üç Misal”, MH., s. 51)

4 Temmuz 1924 tarihinde Son Telgraf’ta tefrika edilmeye başlanan “Meyhanede Hanımlar”, Cumhuriyet’in kadına getirdiği hak ve özgürlükleri kendi isteğine göre yorumlayan bir kadını (Bahriye) dikkatlere sunar, eleştirir. Aynı gazetede çıkan tanıtım yazısında öykünün nasıl yazıldığına ilişkin şöyle bir bilgilendirme mevcuttur;

*“Meyhanede Hanımlar muharriri büyük romancı Hüseyin Rahmi Bey, geçenlerde bir gün gezmeye çıkmıştı. Küçük bir köy gazinosuna karısıyla, kocasıyla ve bütün efradıyla rakı içmeye gelen bir ailenin ahvali güzide müellife bu eseri yazdırmıştır.”*<sup>7</sup>

Gazetede tanıtım yazısından da anlaşılacağı üzere yazarın sosyal gelişmeleri yakinen takip ettiği, gözlemediği ve eserlerine taşıdığı görülmektedir.

Aynı gazetede, ancak 26 Temmuz 1924 tarihinde yayınlanan “Pis Bir Vaka” adlı öykünün ilk cümlesinde, vakanın milli bayram günü geçtiğini belirtmekte, o dönemde yaşanan sorunlar kurmaca dünya içerisinde konu edilmektedir.

Buraya kadar bahsettiğimiz öykülerde sosyal zaman unsuru, açık bir biçimde belirtilen, hatta öykülerin yazılış amaçlarını belirleyen ve açımlayan bir niteliğe sahiptir. Ne var ki bazı öykülerdeki sosyal zaman unsuru açık bir biçimde belirtilmez. Ancak bu öykülerde geçen ve yaşanan/anlatılan döneme ilişkin birtakım bilgiler, sosyal zamanı anlamamızı ve/veya vakayı sosyal zaman içinde konumlandırmamızı sağlar. Nitekim “Kocası İçin Deli Divane” adlı öyküde Zihniye Hanımın çarşaf giymesi, hükümetin emir ve yasaklarının camide okunması, ferman yayınlanması gibi ayrıntılar sosyal zamanın belirleyici unsurlarıdır. “*Sözgelimi bir dönem moda olan giysi, eşyâ, mobilya tarzı ve toplumsal alışkanlıklarla da zamanı somutlaştırmak mümkündür.*” (Tekin 2008: 126)

<sup>7</sup> “‘Meyhanede Hanımlar’ nasıl yazıldı?”, Son Telgraf, 4 Temmuz 1340/1924, nr. 21, s.1.

Hüseyin Rahmi öykülerinde sosyal zaman unsurunun oldukça önemli bir yere sahip olmasına karşın “*takvim veya saat ile ölçülme imkânı olmayan hayatın özüne bağlı*” (Bourneur, Quillet: 1989: 121) psikolojik zaman unsurunun fazlasıyla silik kaldığı görülür. Psikolojik zamana, sadece “Kanlı Eldiven” ve “Kılıbık” adlı öykülerde rastlanır. “Kanlı Eldiven”in kahramanı Hüsnü’nün askere gitmesiyle korkulu bir heyecan yaşayan ailesi ve nişanlısı, ondan bir müddet haber alamayınca telaşlanırlar. Bu bekleyiş ve telaş anları, kozmik zamanın aşılmasına neden olmakta, psikolojik bir zaman diliminde mahiyet kazanmaktadır;

*“Bu ilk karttan sonra bir ay geçti. Başka bir mektup gelmedi. Her tarafa sorup soruşturuyorlar. Mümkün değil bir haber alamıyorlardı. Bu elim intizarın ağır bir can sıkıntısıyla günler kendilerine asırlar kadar uzun geliyor, her günün müruriyle keder ve ıstırapları büyüyordu.”* (“Kanlı Eldiven”, KP., s. 67)

“Kılıbık” adlı öykünün kahramanı Semiha Hanım, kocasının kendisini terk etmesinden sonra sıkıntılı bir gece geçirir;

*“Semiha Hanım pek ıstıraplı, müthiş bir gece geçirdi; (...) Bu, dakikasına tahammül olunamayan tarife gelmez bir azaptı. Hayattan çekilenlerin bu güneşli âlemden ölümün soğuk, renksiz, atsız hiçliğine atılmaya karar verinceye kadar neler çektiklerini anlayacak tecrübe anları yaşadı.”* (“Kılıbık”, TİÇ., s. 82)

Kocasından ayrı olduğu gecenin ıstırapı, Semiha Hanıma “*Hayattan çekilenlerin bu güneşli âlemden ölümün soğuk, renksiz, atsız hiçliğine atılmaya karar verinceye kadar neler çektiklerini anlayacak tecrübe anları yaşa(tarak)*”, geçmiş’in deneyimler dizgesini ‘an’da edinme imkânı sağlar. Aslında bu, kozmik zamanın imkânları, daha doğrusu sınırlılığı içerisinde gerçekleşebilecek bir durum değildir. Bu bakımdan ‘*takvim ve saat ile ölçülme imkânı olmayan hayatın özüne bağlı*’ psikolojik zaman unsuru kahramana, geçmişin tüm birikimini an’da deneyimleme fırsatı verir.

Hüseyin Rahmi’nin öykülerindeki zaman unsurunun sosyal ve -silik de olsa- psikolojik boyutuna değindikten sonra kurgulanış biçimine geçebiliriz. Söz konusu öyküler, ‘Kronolojik Karakterli’ ve ‘Akronik Karakterli’ olmak üzere iki farklı biçimde şekillenmektedir.

### 2.3.1. Kronolojik Karakterli Öyküler

Hüseyin Rahmi'nin 117 öyküsünden 71 tanesi oluşturan ve kronolojik bir zaman diziminin görüldüğü bu öykülerde vaka zamanı ile anlatma zamanı kesişir/çakışır. Kronolojik karaktere sahip olan “Bir Hafiyenin İtirafatı”nın dışındaki öyküler, hâkim bakış açısıyla kaleme alınmışlardır.

“Samatya Tramvayında Topa Yirmi Kala”da zaman, öykünün adından da anlaşılacağı üzere önem taşıyan ve vaka aksiyonunu belirleyen bir unsurdur. Tramvayda bulunan erkekler saatlerine bakarak topun atılmasına kaç dakika kaldığı konusunda tartışır ve yirmi dakika kaldığı konusunda karar verirler. İftarın yaklaşmasına rağmen direktörün hâlâ tramvayı harekete geçirmemiş olması yolcuları telaşlandırır ve öfkelenir. Beklemeye tahammülü olmayan yolculardan biri dayanamaz ve tramvayı hareket ettirir. Kronolojik bir seyir takip eden vaka, yirmi dakikadan az bir zamanda cereyan etmiştir. Kronolojik karakterli “Bugün Ne Yiyeceğiz?” adlı öykünün vaka süresi, “*Nasuhi Bey sabahleyin döşeginden pek sessizce sıyrıldı.*” (“Bugün Ne Yiyeceğiz”, NAM., s. 59) cümlesi ile başlar ve yaklaşık olarak bir saatlik bir zaman dilimini kapsar. Kronolojik bir düzlemde seyir eden ve “*O gece içtima nöbeti Yağlıkçı Baha Efendinin evinde idi.*” (“Kadınlar Mebusu”, MH., s. 65) cümlesiyle başlayan “Kadınlar Mebusu” adlı öykünün vaka süresi de birkaç saatten ibarettir. “Sokakta”, “Kumru ile Büyük Hanımın Mükâlemesi”, “İki Külhani Arasında”, “Zarafet ile Tekir”, “Yankesiciler Kulübü”, “Galip ve Mağlup Vaziyet”, “Yeni Bir Gazetenin Çukur Düşünceleri”, “Sirkeci Lokantaları’nda İftar”, “Çocuklara Yasak”, “Sonbahar Göçleri”, “Ters Konuşma”, “Kadınlar Vaizi”, “Lakırdı Beynimizde”, “Varda İspanyol Geliyor”, “Kadını Müdafaa Etmenin Cezası”, “Açlıktan Ölmemenin Çaresi”, “Kayınpeder Kayınvalide Kendi Odalarında”, “Evde Tensikat”, “Ölü Diri Getirir”, “Eşkîya Oyunu”, “Büyük Bir Nedamet”, “Kiralık Vücut”, “Büyük Günah”, “Ahlâk Humması” ve “Uçurumun Kenarında”, kronolojik bir anlatım düzeninde vuku bulan ve birkaç saat içerisinde cereyan eden diğer öykülerdir.

Yaklaşık olarak on saatlik bir zaman dilimini kapsayan “Meyhanede Hanımlar”ın vaka süresi;

*“Kızgın bir yaz gününün fırınlanmış nefesi ara sıra (B) karyesini yalarken ikindiye doğru karı koca biraz serinlik bulmak için bahçenin sulanmış gölge bir köşesine çekildiler”* (“Meyhanede Hanımlar”, MH., s.5)

cümlesiyle başlar. Dikkatini vaka akışındaki önemli noktalara yönlendiren anlatıcı, saati hızlı işletir. *“İkindiye doğru”* başlayan vaka Bahriye ile kaynanasının arasında yaşanan tartışma ile devam eder. Anlatıcı *“O akşam”* ifadesiyle *“zamanda ani atlamalar”* (Bourneur, Quellet 1989: 121) yapar ve dikkatini meyhanede yaşanacak olaylara yoğunlaştırır. Vaka, o akşam meyhanede yapılan tartışmanın ardından son bulur.

“Hâli Zamanı Olmayan Bir Adam”da yaklaşık olarak bir günlük bir serüven dikkatlere sunulur. Sabah saatlerinde başlayan vaka, o günün akşamında sonlandırılır. Kronolojik bir sıranın takip ettiği “İstanbul’da Bir Frenk”, “Arsızlık Eden Cezasını Bulur”, “Bir Muamma”, “Kedi Yüzünden”, “Balta ile Doğuran Böyle Doğurur”, “Erkeğe Galebe Reçetesi”, “Ne Boş Hayal İmiş”, “İmrenilecek Bir Ölüm” ve “Allah Gönlüne Göre Versin” adlı öykülerde de vaka süresi, yaklaşık olarak bir günlük bir zaman dilimine denk gelir. Yine bir günlük zaman diliminde gerçekleşen ancak kahraman anlatıcının bakış açısıyla kaleme alınan “Bir Hafiyenin İtirafı”, kronolojik bir anlatım düzenine sahiptir. *“Gece saat iki”*de başlayan vaka, o gün içerisinde noktalanır.

“İki Hödüğün Seyahati”nde kahramanların sosyal ve kültürel statüleri ile bilgi birikimlerinin geniş zaman kipiyle tanıtan anlatıcı, *“İrfan’la Mahir bir gün mahalle kahvesinde iken...”* (İHS., s. 4) ibaresi ile vaka süresini başlatır. Her şeyi bilme imtiyazıyla hareket eden anlatıcı, vaka süresini de önemli gördüğü olayları aktarmak için işletir;

*“Gidecekleri pazardan daha bir iki gün evvel bu iki delikanlıda tuvalet hazırlığı başlar. (...) Cumartesi akşamı Yeni Cami havlısındaki seyyar berberlere saç kestirip tıraş olurlar. (...) Pazar sabahı alessheher kalkarlar...”* (“İki Hödüğün Seyahati”, İHS., s. 6-7)

Nitekim yazarın dikkat çekmeye çalıştığı seyahat vakası, Pazar günü yaşanır ve sonlanır. “Zavallı Şair”, “Boykotajın Telakki-i Diğeri”, “Bir Oburun Mücadele-i Nefsiyesi”, “İki Loğusa”, “Kocası İçin Deli Divane”, “Çocuğumun Babası” ve “Bir

Sehv-i Rüyet” adlı öyküler de kronolojik karakterlidir ve vaka süreleri birkaç günlük zaman diliminde cereyan eder.

Dört günlük bir vaka süresine sahip olan “Heybeliada Merkeplerinin Grevi” kronolojik bir anlatım düzenine sahiptir. Vakanın sonundaki “*Bu merkepler dört gün zarfında bu fikr-i hürriyeti nasıl iktisap ettiler?*” (BG., 1908, nr. 7, s. 2) cümlesi ise vakanın süresine işaret eder.

“Fırkacı” adlı öyküde vaka akışı “*Ve sonra*”, “*ertesi günü*”, “*İki gün sonra*”, “*Bir hafta geçmeden*” ve “*Birkaç ay sonra*” ibareleriyle zamanda ileri atlamalar yapılarak aksiyon kazanır. Vaka süresi yaklaşık olarak iki aylık bir zamanı kapsar. “Ecir ve Sabır”da da vaka, iki aya yakın bir sürede cereyan eder. Behiye Hanımın çocuğunun ölümü ve cenazenin evden çıkarılmasıyla başlayan vaka, kronolojik bir seyir takip eder. Vakadaki aksiyon zamanda yapılan ileri atlamalarla sağlanır;

*“Nihayet çocuğun vefatından bir buçuk ay kadar sonra o evden bir ikinci tabut çıktı ki bu da ecir ve sabrını yavrucuğunu lâhdi yanında aramaya giden, daha doğrusu taziyecilerin ağlata ağlata öldürdükleri bedbaht valide idi.”* (“Ecir ve Sabır”, GT., s. 145)

Öykülerin gerilim kazandığı ya da kazanacağı anlarda sıklaşan ileri atlamalar, okuyucunun dikkatini vaka akışına çekmek amaçlıdır. Vaka süresinin bir hafta ila iki yıl olduğu “Kılıbık”, “Yankesiciler”, “Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, “Müslüman Mahallesinde Bu İş Olur mu?”, “Gugular”, “Misafir”, “Lekeli Humma Şüphesi”, “Baba Kornil’in Mühim Sırrı”, “Tımarhane Şairlerin, Filozofların Mabedidir”, “Zavallı Katil”, “Tosun”, “Aferin Hayrullah”, “Kanlı Eldiven”, “Horoza Ses Talimi”, “Sadakat” ve “Namusla Açlık Meselesi” adlı öykülerde de özetleme ve zamanda yapılan ileri atlamalar, vakanın değişim ve gerilim anlarına hazırlama/dikkat çekme işlevine sahiptir.

Anlatımında kronolojik bir seyrin takip edildiği, özetleme ve ileri atlama tekniklerinin kullanıldığı “İhtiyar Muharrir”de, “*parmakları nasırlanmış kırk beş yıllık kalem mücahidi*” (NAM., s. 41) Umran Âli’nin son yılları ve ölümü öyküleştirebilir.

Özetleme ve zamanda ileri atlama tekniklerinin kullanıldığı “Büyük Ana” ve “Asansör” adlı öykülerde, kahramanların hayatlarının bir kısmını ya da tamamını



okuruz. Büyük Ana'nın hayatının bir kısmına özetleme; torunu Ali Lütfullah'ın on üç yıllık yaşam serüvenine ise ileri atlama tekniğiyle tanıklık ederiz; *“On beş kişilik bir aileden nihayet bu hanede yetmişlik bir Büyük Ana ile beşikte bir torun kalmıştı.”* (İHS., 74) cümlesi ile başlayan, *“Çocuğun tahsil zamanı geldi.”* (İHS., 76) ile devam eden ve *“Ali Lütfullah on üç yaşına kadar Büyük Ana'sının koynunda yattı.”* (İHS., 76) ile konumlandırılan vaka süresi, *“birkaç hafta geçti”, “Aylar geçti...”* gibi ibarelerle kronolojik bir seyir dâhilinde devam eder.

Çerkez kızı Dilpesend'in acıklı hayat macerasının anlatıldığı “Asansör”, özetleme ve zamanda ileri atlama tekniklerinin en sık kullanıldığı öyküdür;

*“Mansur Paşa'nın konağına satıldığı vakit mini minicik bir Çerkez kıızıydı. Sekiz, dokuz yaşında pek güzel ayak ve bel oğmasını öğrenmişti. (...) Bu küçük kız büyüdükçe çirkinleşiyordu. (...) Seneler geçtikçe idman temrinleri gibi Dilpesend'in de vazifesindeki zorluk ve meşakkat büyüyordu. Talihsizliğinden başka bir cürmü olmayan bu masum kız tamam otuz sene hayatın hidemati şakkasına mahkûmiyetle yaşadı.”* (“Asansör”, MSS., s. 103)

Alıntı metinde de görüldüğü gibi anlatıcı, otuz yıllık bir zaman dilimini âdeta özetler. O andan itibaren vaka saatini biraz olsun yavaşlatır ve Dilpesend'in yaşam serüveni içersinde önemli gördüğü olaylara yoğunlaşır. Otuz yaşına gelen Dilpesend konaktan azat edilip bir sarhoşla evlendirilir. Bu evlilikten huzur bulamaz, zira sarhoş kocasından *“ilk dayağı yediği vakit izdivacının henüz ikinci ayını doldurmamıştı(r).”* Evliliğinin *“sekizinci ayında izdivacının yemişini karnında hisse(der). Ayı günü tamam olur. Büyük ıstıraplar, ağırlarla ölüm tehlikeleri arasında bağıra, çağıra bir kız doğurur.”* (MSS., s. 105-106) Sarhoş kocanın zulmünden canını zor kurtaran Dilpesend, evden kaçır, konağa sığınır. Ancak konakta da eski huzur yoktur. *“Üç sene böyle acı bir sıkıntı hayatı ile yaşa(r).”* (MSS., 108) Ancak onu çocuğuyla kabul eden altmışlık bir mutaassıp çıkar. Anlatıcı, az da olsa yavaşlattığı vaka saatini iyice yavaşlatır ve dikkatini bu andan sonra yaşanacak olaylara çevirir. Öyküye de ismini veren ‘asansör’ hadisesi bu evrede yaşanır. Mutaassıp kocanın kulağına giden bu asansör hadisesi boşanmalarına sebep olur ve Dilpesend gene konağa sığınır. Saati yeniden hızlandıran anlatıcı, tekrardan

vakadaki değişimi sağlayan olaylara yoğunlaşır. Nitekim Dilpesend, konağa sığınışından “*Yedi sekiz ay sonra dñnyasını değiştir(ir).*” (MSS., 116)

“Zavallı Halime”de hasta annesine bakabilmek için ırpınan ama toplumun acımasızlığı ve aymazlığı ile yñzleřen Halime ile karşılaşırız. Anlatıcının dikkati, onun gerilim yaşadığı anlara yñnelir. Halime’nin kendisini anlamayan ve kendisine yardım etmeyen toplumla yñzleřme anlarında yaşadığı gerilim, annesinin lñsñyle konuştuğu andaki aresizlięi ile en űst noktaya ulaşır. O andan itibaren masumiyeti ve aresizlięi ile topluluğun vicdanını sarsan Halime, yine aynı topluluk tarafından sahiplenilir. Anlatıcı, Halime’yi ‘zavallı’ hñle getiren tñm değişim ve gerilim unsurlarını naklettikten sonra vaka saatini hızlandırır;

*“Bu vakıa-yı facia űzerine Halime’yi kibardan bir zat alıp kendine kerime eylediğinden Halimecağızın dñnyada validesinin tahassür edişinden başka bir derdi kalmayıp ondan sonraki mrñnñ pek bahtiyarane imrår etmiştir.”* (“Zavallı Halime”, TH., 1889, nr. 3339, s. 6)

“Bñyñk Ana”, “Asansör” ve “Zavallı Halime” adlı ykñlerdeki maksat, sۆz konusu edilen ve hassasiyet gۆsterilen insanların yaşadıkları acı/hñzñn anlarını dikkatlere sunmaktır. Bu bakımdan anlatıcıların dikkati, “*sadece değişim hadisesinin en yñksek noktaya ulaştığı anlar(a) yoğunlaşır.*” (Korkmaz 1997: 155)

### 2.3.2. Akronik Karakterli ykñler

Hñseyin Rahmi’nin 46 yknñ akronik karakterli metin halkalarından oluşmaktadır. Kronolojik bir sıra dñhilinde anlatılmayan bu ykñlerde vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında kesin bir zaman ayrımı mevcuttur. Anlatım esnasında vaka zamanından geriye dñnñřler ya da ileri atlamalar gۆrñlñr. Anlatma zamanından vaka zamanına yapılan geriye dñnñřlerle aktarılan vakalar, ekseriya hatıra anlatma ya da bir başkasının hatırasını nakletme metotlarıyla olduğu gibi mektup tarzıyla da ykñleřir.

“Hayvanat Mitingi”nde vaka zamanı ile anlatma zamanı arasındaki kesin izgiyi anlatıcının; “*geen gñn tekmił İstanbul şehri ve civarı hayvanat, Alem Dağı’nın arka cihetindeki ormanda toplanarak...*” (BG., 1908, nr. 30, s. 1)

ifadesinde yer alan “geçen gün” ibaresi sağlar. Vakanın geçmiş olduğunu imleyen bu ibare, aynı zamanda onun halde nakledildiğine de işaret etmektedir.

Çift bakış açısının kullanıldığı “Bir Zeki Rehnüma”nın yazar anlatıcısı “*Sahib-i sergüzeşt Mösyö Halevi şu vechile nakl-i fıkra ediyor*” cümlesiyle vakaya hazırlık yapar ve sözü kahraman anlatıcı Mösyö Halevi’ye bırakır. Kahraman anlatıcı sergüzeştine;

“İsviçre memaliği dâhilinde icra-yı seyahat eylemekte bulunduğum esnada bir gün ‘Vood’ nahiyesi trenine yetişemedim.” (“Bir Zeki Rühnüma”, TH., 1889, nr. 3298, s. 6)

diyerek başlar ve hatıra karakterli vakayı tüm yaşanmışlığıyla anlatır. Alıntıda da belirtildiği üzere Mösyö Halevi, treni kaçırmıştır ve bir sonraki trenin gelmesine tam üç saat vardır. Bu üç saatlik zaman diliminde bulunduğu nahiyenin görülesi elzem yerlerini gezmek isteyen kahramana, o nahiyenin akıllı köpeği Navaro rehberlik eder. Öykünün vaka süresi tam tamına iki saat kırk dakikalık bir zaman dilimini kapsar. Zira Navaro isimli köpek, Mösyö Halevi’ye nahiyenin görülmesi gereken yerlerini gezdirmiş, bir sonraki trenin gelmesine yirmi dakika kala istasyona ulaştırmıştır.

Yazar anlatıcının vakaya hazırlık kısmındaki bilgilendirmeleriyle başlayan “Zavallı Cambaz” adı öykü, geçmişteki bir olayın halde anlatılmasından ibarettir. Yazar anlatıcı, “*Zavallı canbaz Jopal’in uğradığı kazayı nakledelim de...*” (TH., 1889, nr. 3323, s. 6) ibaresiyle tanıklık ettiği ya da duyduğu bu vakayı halde aktarır. “Kim İki Bin Dolar Kazanmak İster”, “İnsan Çekiştiren Eski Vaizler” ve “Taharet Meraklısı” adlı öykülerde de aynı bakış açısı ve kurgu tekniği görülür.

Çerçeve vakalı, dolayısıyla akronik karaktere sahip olan “Katil Pûse” adlı öyküde çift bakış açılı bir anlatım mevcuttur. Yazar anlatıcı vakaya yönelmek için aktardığı bilgilerle, okuyucunun dikkatini Nef’i Beyin yaşadıklarına, yani asıl vakaya çeker. Bu dikkat çekişin ardından asıl vaka, Nef’i Beyin; “*İzdivacımın dördüncü yılı idi.*” (KP., s. 3) cümlesiyle başlar ve yirmi yıl öncesinde yaşanmış olan acıklı macera nakledilir. Vakanın aktarılmasıyla geçmişten hale dönülür ve öykü sonuç kısmı ile sonlandırılır. Çift bakış açısının kullanıldığı “Sahte Doktor”, “Nasıl Dolandırıcı Oldum?”, “Gönül Ticareti”, “Nergis Hanımla Fehmi Bey”, “Tövbeler Tövbesi” ve

“Benim Babam Kimdir?” adlı öykülerde de yazar anlatıcının belli bir giriş/sunuş cümlesi naklettikten sonra asıl vakayı kahraman anlatıcıya anlattırıldığı görülür. Söz konusu bu öyküler, *“yazar anlatıcının yansıtma metodu kullanarak çift bakış açısını bütünleştirdiği bir anlatım tekniğiyle dikkatlere sunulur ki, bu da yaşanılmış olaya şahit olmuş ve maceranın bünyesinde rol almış bir kahramanı okuyucunun karşısına çıkarır. Böylece okuyucuda ‘gerçeklik’ duygusunun uyandırılmasına hizmet edilir.”* (Korkmaz 1997: 159)

“Er Kişi Niyetine”nin kahraman anlatıcısı Şevket, yıllar önce vuku bulan aldatma/aldatılma ve boşanma olaylarını halde nakleder. Çerçeve metin ile vakaya hazırlık yapan kahraman, gerekli hazırlığın ardından asıl vakayı nakletmeye başlar. Asıl vakayı kronolojik bir seyirde anlatır ve vakayı sonlandırır. Asıl vakanın süresi, yaklaşık olarak on aylık bir zaman dilimini kapsar. Yine kahraman anlatıcı tarafından aktarılan akronik karakterli “Melek Sanmıştım Şeytanı”nda vaka, ileri atlama tekniğiyle hızlandırılarak aktarılır ve dokuz ayı aşkın bir zamanda cereyan eder.

Kahraman anlatıcı Tahir’den dinlediğimiz “Bir Acın Ruznamesinden Birkaç Yaprak” ve Sadık Hikmet Beyden dinlediğimiz “Sigarayı Nasıl Terk Ettim?” adlı öykülerde, anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki mesafe oldukça yakındır.

Mektup tarzında kaleme alınan “Mırnav Mırnav”, “Türkan Hanımdan Mektup,” “Bakkal Bodosaki’den Hüseyin Rahmi Beye Mektup” ve “Balık Pazarı Bakkal Bodos’tan Mektup” adlı öykülerin de vaka zamanları ile anlatma zamanları arasındaki mesafe yakınlıklarıyla dikkati çeker.

Yazar anlatıcı tarafından nakledilen “Tünelden İlk Çıkış”, “Şehirde Bir Şekavet”, “Kadının Erkeğe Galebesi”, “Hangisi Daha Zevkli?” ve “Rafia Hanımın Köftesi” adlı öykülerin de vaka zamanları ile anlatma zamanları arasında mesafe vardır. Söz konusu öykülerin vakaya hazırlık kısımları, geçmişte yaşanmış ve halde nakledilen vakaların okuyucuya tanıtılması işlevini üstlenir.

Hüseyin Rahmi’nin hatıra karakterli 20 öyküsünden birisi olan “Nasıl Öldürdüler?”, Heybeliada’daki evinin yakınlarında öldürülen bir eşiği dikkatlere sunar ve insanların acımazsız, merhametsiz ve vefasız oluşlarına göndermede

bulunur. Yazar anlatıcı, vaka için gerekli hazırlıkları yapıp okuyucunun dikkatini çektikten sonra asıl vakayı/hatırayı nakletmeye başlar;

*“Geçen sene kasımdan sonra karşımızdaki çayıra bu azatlılardan bir tanesini çırıl çıplak başı boş salıverdiler.”* (“Nasıl Öldürdüler?”, İHS., s. 42)

Alıntı metinde geçen ifadeler, vaka zamanı ile anlatma zamanının arasındaki mesafeyi somutlaştırır mahiyettedir. Vaka akışındaki aksiyon *“Bir gün öğleden sonra”, “Ertesi günü...”*, *“Ertesi günü...”* gibi ibarelerle sağlanır ve hatıra karakterli vaka kronolojik bir seyirde aktarılmış olur. Hatıra karakterli *“Kedim Nasıl Öldü?”* adlı öyküde, Nazlı adlı kedisinin on iki yıllık yaşamını anlatan yazar, özetleme ve ileri atlama tekniklerinden faydalanarak vakayı nakleder.

Vaka zamanı ile anlatma zamanının ayrı olduğu; *“Döşekten Bir Sada”, “Gökten Köpek mi Yağıyor?”, “İlk Orucum”, “Büyük Bir İbret Dersi”* *“Menekşe Kalfanın Müdafaaanamesi”, “Ada Vapurunda”, “Eti Senin Kemiği Benim”, “Üç Misal”, “Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütahassıs”, “Kırço”, “Kıpti Düğünü”, “Dağların Şenliği”, “Pis Bir Vaka”, “İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra”, “Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor”, “Hatt-ı İstiva”, “Yeni Diyojen”* ve *“Annemin Ölümü”* adlı öyküler de, yazar anlatıcı tarafından kaleme alınmış hatıra karakterli öykülerdir.

#### 2.4. ÖYKÜLERDE MEKÂN

Anlatma esasına dayalı edebi metinlerin yapısal ve anlamsal bütünlüğünü sağlayan unsurlardan birisi de mekândır. *“Mekân unsuru, bir ‘tanıtım’ veya ‘takdim’ sorununun ötesinde işlevsel bir özellik taşır. Romancı (veya öykücü), mekân unsurunu:*

- a) *olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak*
- b) *roman (veya öykü) kahramanlarını çizmek,*
- c) *toplumu yansıtmak*
- d) *atmosfer yaratmak*

*cihette kullanabilir ve o, olayları şekillendirirken bunlardan birini devreye soktuğu gibi, birkaçını da dikkate alabilir.”* (Tekin 2008: 129) Bir bakıma yazarın

dünya görüşü veya niyeti doğrultusunda nitelik veya işlevsellik kazanan mekân, iki farklı şekilde tezahür eder. Bunlardan ilki “*taklit (mimesis)*” (Aristoteles 2008: 19) esasına bağlı edebi metinlerdir ve bu metinlerdeki kurmaca mekân/dünya, “*haricî âlemi aksettirme endişesiyle tanıtılı(r) ve tasvir edili(r)*” (Aktaş 2003: 127), yani gerçeği olduğu gibi yansıtma endişesiyle hayatiyet kazanır. “Tecrid” esasına bağlı diğer edebi metinlerdeki mekânlarda haricî âlem olduğu gibi yansıtılmaz, “*bir intibayı sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur.*” (Aktaş 2003: 127)

Batı edebiyatındaki değişim ve oluşumların takip edilip uygulanmasıyla tecrid esasına bağlı anlatım tekniğinden uzaklaşan Türk edebiyatı, taklit (mimesis) tekniğine bağlı bir anlatım tarzı ile ifade kazanmaya başlar. Özellikle Fransız edebiyatını ve edebiyatçılarını gözlemleyen/takip eden Hüseyin Rahmi de, eserlerinde, dış dünyayı taklit tekniğinin esaslarına göre dikkatlere sunar. Ancak bu dikkate sunuşla ifade kazanan mekân olgusu, 102 öyküde ele alınan/yansıtılan insanların kültürel statülerini ve ekonomik durumlarını sezdirme fonksiyonu taşır. Mekân-insan arasındaki ilişkiyi kuran 15 öyküden 5 tanesinde mekân, sosyal zamanı ya da sosyal zamanın insanı ezen veya yok eden sorunlarını etkileşimli bir tarzda okuyucuya sunar. Mekân, diğer 10 öyküden 4’ünde insanın psişik durumu ile alegorik bir tarzda benzeşen/özdeşleşen, 6’sında ise insanın sosyal ve ekonomik statüsünü etkileşimli bir biçimde belirleyen/yansıtan mecralardır.

Bu niteliksel farklılıklardan hareketle Hüseyin Rahmi’nin öykülerindeki mekân unsurunu iki grupta değerlendirmek mümkündür: “*Gösterme Metodunun Ağırlıklı Olduğu Öykülere Göre Mekân*” ve “*Anlatma-Özetleme Tekniğinin Ağırlıklı Olduğu Öykülere Göre Mekân*”. (Korkmaz 1997: 169)

#### **2.4.1. Gösterme Metodunun Ağırlıklı Olduğu Öykülere Göre Mekân**

Bu başlık altında değerlendireceğimiz öykülerde mekân; salt insanla ya da insan(lar)ın yüzleştiği sosyal şartlarla doğrudan ilintilidir. Öte bir deyişle, söz konusu bu öykülerde mekân-insan ilişkisi oldukça önemlidir ve mekân, kurmaca dünyayı oluşturan diğer unsurlarla (konu/tema, şahıs, zaman) sıkı bir etkileşim halindedir. “*Böylece mekân, olaylar için gerekli olan ‘fon’ aracı olmanın ötesinde işlevsel (fonksiyonel) bir özellik kazanır.*” (Tekin 2008: 137) 1908 ile 1939 yılları arasında

yazdığı ya da yayınladığı 15 öyküsündeki mekânlarda, saydığımız niteliklerin baskın olduğunu görürüz.

Mekânın sosyal/tarihi zamanla olan ilişkisinin görüldüğü “İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra” adlı öykü, Birinci Dünya Savaşında maddi ve manevi yıkımlar yaşayan insanların dramlarına sahne olur. Yani bu öyküde mekân, -D. S. Bland’ın ifadesiyle- “*dramatik bir fonksiyon icra e(der).*” (Stevick 2010: 275) Söz konusu öyküde savaş ve bu savaşın yaşattığı acıları/yitimleri/yıkımları âdeta sahneleyen mekân, “*bütün dramatik yönelişin miladını oluşturur;*” (Korkmaz 2008: 88)

*“Müttefiklerin donanmalarına bir talim yeri olan Marmara her tarafa meş’um gümbürtüler saçan top tarakalarıyla inim inim inliyor. Mütareke tariki ile boğazdan geçen harp namusuna bigâne Yunan zırhları, torpidoları müdafaasız sahilleri cayır cayır yakıyorlar. Suları altın iltimalı, mavi kubbeli bu küçük deniz, bu cennet havuzu, bu şiir gölü şimdi bir matemzara dönmüş. Dalgalarının şıkırtılarında birer nevha hüznü var. Yalova, Karamürsel kıyılarında düşman gülleleriyle tutuşan köylerin beyaz dumanları Allah’tan intikam dileyen birer niyaz tütsüsü gibi döne döne göklere yükseliyor. Türk’ün yurdu, bağı sessiz, çaresiz yanıyor, Heybeli tepelerinde bu manzaraya karşı yüreğimin sızılarını elimle bastırarak ağlardım...”*  
 (“İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra”, KP., s. 93-94)

Alıntı metnin tümünü dikkate almakla birlikte özellikle “*Suları altın iltimalı, mavi kubbeli (...) cennet havuzu, (...) şiir gölü*” Marmara’nın “*inim inim inl(emesi)*” ve “*matemzara dön(mesi)*”, “*Yalova, Karamürsel kıyılarında düşman gülleleriyle tutuşan köylerin beyaz dumanları Allah’tan intikam dileyen birer niyaz tütsüsü gibi döne döne göklere yüksel(mesi)*” gibi ifadeler, kendi toprağında ötekileştirilen Türk halkının çaresizliğini, acılarını ve hüznelerini sembolize etmeleri bakımından oldukça önemlidir.

“Namusla Açlık Meselesi”, “Şehirde Bir Şekavet”, “Açlıktan Ölmemenin Çaresi” ve “Eşkîya Oyunu” adlı öykülerde mekân unsuru, yansıtılan sosyal zaman ve sosyal zamanın şartları için anlam taşıyıcı bir fonksiyona sahiptir.

Birinci Dünya Savaşının yol açtığı maddi daralmalar, insanların yaşam alanlarının daralmasına da yol açmıştır. Nitekim “Namusla Açlık Meselesi”ndeki aile

fertlerinden bir kısmının savaşa gitmesi ile *“maişet değirmeninin suyu kesil(ir).”* (NAM., s. 3) İhtiyar Sem’i Efendinin maaşı geçime yetmez ve önce evdeki eşyaları, sonra da eşyasız evi satarak kiraya geçerler. Kiraların seneden seneye artmasıyla da *“bir buçuk odalı bir bostan kulübesine kadar düş(erler).”* (NAM., s. 5)

*“Gece tavanının aralıklarından yıldızlar sayılan bu tamtakır son melcelerinde sefalet ağır ağır eriterek öldürücü bütün siyahlığıyla üzerlerine çöktü.”* (“Namusla Açlık Meselesi”, NAM., s. 5)

Görüldüğü üzere tüm olumsuzluğu ve kötümserliğiyle aktarılan mekân, sosyal zamanın daraltan, ezen ve yok eden/yutan şartlarıyla paralellik arz eder. Yazarın *“Geçen İlk Cihan Harbi’nde dinlemiş olduğum bir şekavet vak’ası”* (MŞŞ., s. 51) diyerek aktardığı *“Şehirde Bir Şekavet”* adlı öyküde de benzer bir durumla karşılaşırız. Savaş şartlarıyla zor zamanlar geçiren Ali Baba ve ailesi, kaldıkları *“küçük”, “harap”* evi tamir ettirip, *“tamirden sonra gelecek kiracılara şirin görünsün diye sil(ip), süpür(ürler). Kendileri bahçenin kenarındaki kulübeye çekil(irler).”* (NAM., s. 54) Burada da mekân ve mekân değişimi, gerek sosyal zamanın şartlarını, gerekse bu şartların insanlar üzerindeki daraltıcı/ezici etkisini açımlar ve simgeler niteliktedir.

*“Açlıktan Ölmemenin Çaresi”*nde de mekân, sosyal zamanın ve şartlarının insan ile ilişkisini belirleyen bir fonksiyonda sunulur;

*“İnsana derin bir sefalet hissettiren bu kasvetli, kirli sokaklarda sabahleyin aç karnına ahlâk kanunu keşfine çıkılmaz.”* (“Açlıktan Ölmemenin Çaresi”, MH., s. 42)

*“Eşkiya Oyunu”*nda *“göçen zamanın”* alegorik bir değerlendirmesi insan-mekân ilişkisi dâhilinde yapılır;

*“Paşa Devri Hamidî vükelasından... O göçen zamanın son numunelerinden.*

(...)

*Yalı, soluk yüzlü kırık, yırtık kanepeleri, topal koltuklarıyla temelden saçağa kadar haraba yüz tutmuş, çürüyen eski tantanaların şeklini almış. Geçmiş devrin yadigârı ihtiyar, malûl birkaç hizmetçiyle hemen bom boş.”* (“Eşkiya Oyunu”, NAM., s. 76)

*“Tosun”, “Balta ile Doğuran Böyle Doğurur”, “Kıpti Düğünü”* ve *“Büyük Ana”* adlı öykülerde mekân, insanların kültürel yapılarını açımlayan ve yaşadıkları



çevreyi/muhiti tanımlayan, dolayısıyla öykü kahramanlarını okuyucunun dikkatine daha aktif bir anlatımla sunan niteliktedir. Bu bağlamda “*Mekân unsuru, kahramanların çiziminde (...) önemli bir role sahiptir.*” (Tekin 2008: 130) Söz konusu bu öykülerden “Büyük Ana”nın ‘vakaya hazırlık’ kısmında tanıtılan mekân, öyküye ritim vermeye yarayan (Bourneur, Quellet 1989: 108) tasvir tekniğiyle hayatiyet kazanır ve üzerinde yaşayan insanlarla âdeta etkileşim halindedir;

*“Aksaray’da Horhor civarında, geçirdiği kırk beş yılın artık yorgunluğunu çekemeyerek bir mesnet arar gibi eğilmiş, kağşamış bir hane, silinmiş aşı boyası, pervazları, yelkovanları kopmuş ekli saçaklarıyla, sokağın hüznünlü boşluğu içinde bir türbe manzarası almıştı. Sık, tozlu, kıskanç kafeslerinin arkasında gizlediği uzun bir facianın elemleri biraz dikkat edilirse ihtiyar simasında okunuyor gibiydi. Bahçesinin yarım asırlık ağaçları, acılarını teselliye için onu iki yanından sarıp kucaklamışlardı.”* (“Büyük Ana”, İHS., s. 73)

Mekânın niceliksel ve niteliksel özelliklerini barındıran bu ifadeler, aynı zamanda mekânla insanın ortak yaşanmışlıklarını da okuyucuya sezdirmeye çalışır. Zira bu evde, on beş kişilik bir aileden iki kişi kalmıştır ve mekân, aynı hüznüleri yaşayarak Büyük Ana ile özdeşleşmiş, aynilemiştir.

“Bir Acın Ruznamesinden Birkaç Yaprak” ve “İhtiyar Muharrir” ‘kapalı-dar mekânlı/labirent temalı’ öykülerdir. Kapalı-dar mekânlı öykülerde “*kahraman zamanla, mekânla ve mekânın bütün mesafeleriyle çatışan bir varlıktır. Mekân, onun karşısında hayatın olumsuz yönlerini temsil eder. Adeta, kahramanı tahakkümüne almış durumdadır, onu ezmektedir. Zaten kendi ben’iyle uzlaşmaz bir çatışma yaşayan kahraman, kapalı-dar mekânlarda oldukça sıkılır.*” (Korkmaz 1997: 170) Bireyin trajik durumunu yansıtan bu mekânlar, söz konusu öykülerde kahramanların sosyo-ekonomik durumlarını da belirleyen bir fonksiyona sahiptir;

*“Hayır sahibinin biri hanesinin bodrumunda bana lütfen bir kovuk tahsis etti. Bilmem kaç arşın toprağın içine oyulmuş bir kabirde yatıyorum. Tarih-i inşasından beri rüzgâr geçmemiş, güneş değmemiş bir çukur. İçerdeki mahpus hava kesafetinden sulanıyor, o derece ağırlaşıyor ki duvarları, taşları kemiriyor, eritiyor, gece sabaha kadar rutubetten alnımın üzerine güherçile tutuyor. (...) Bu ahretle dünya arasındakiinin...”* (“Bir Acın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”, İkdâm, 1920, nr. 8362, s. 2)

Kahraman anlatıcı Tahir'in mekân için söylediği “*kovuk*”, “*kabir*”, “*çukur*”, “*mahpus hava*”, “*in*” gibi ifadeler, onun gerek mekânla, gerek kendi ben'iyle, gerekse yaşamla olan çatışmasını metaforik bir söyleme dönüştürür. Zira Tahir, yüksekokuldan diplomalı bir genç olmasına rağmen hâlâ işsizdir. Bürokratik yapılanmanın adam seçici/kayırcı, çözümsüz ve işlemez yapısıyla mağdur olan, sosyal adaletsizlikle savaşıyor, iş bulabilmek için ahlâki değerlerini öteleyen ve bu nedenlerle hem çevresiyle hem de ben'iyle sağlıklı bir uzlaşma içerisine giremeyen, sıkılan Tahir'in trajik hayat mücadelesi, âdeta mekâna taşınır, mekânda açılır.

Yazın hayatındaki önemini günbegün yitiren, üretemeyen ve bu nedenlerle gazetelerde yazılarına yer verilmeyen “İhtiyar Muharrir”in kahramanı Umran Âli'nin durumu da mekânla benzeşim halindedir. Mekânın kapalı-dar'lığı ile onun trajik durumu, aynı zamanda bireyin çevresi ve ben'iyle olan çatışmasını da dışa vurur;

*“Zihni gibi değersiz şeylerle dolu, karmakarışık sefil odada yeşil çuha örtülü yazı masasının önüne oturdu.”* (“İhtiyar Muharrir”, NAM., s. 36)

Buradaki “*karmakarışık*” olma hâli, rutinleşmiş bireyin mekânla olan alegorik tarzdaki benzeşmesinin bir yansımasını oluşturur. Zira “*yayaları başlangıç noktasına götüren yollar, sonsuz kulvarlar, kapalı kapılar, karmakarışık mimariler insanlık halinin klişeleşmiş birer imajı durumundadırlar.*” (Bourneur, Quellet 1989: 117)

“Bir Muamma”, “Kanlı Eldiven”, “Uçurumun Kenarında” ve “Eti Senin Kemiği Benim” adlı öykülerde mekân, kahramanların psikik durumlarıyla benzeşim/etkileşim halindedir.

Mekânı İstanbul olan “Bir Muamma” adlı öykünün karısını aldatan kahramanı Kâmi Bey, vicdaniyla hesaplaşarak zihnindeki karmaşık düşüncelere cevap arar, ancak tüm cevaplar durumunu ve kendi ben'iyle olan çatışmasını belirsizlikten kurtaramaz. Bu belirsizlik hâli, kahramanın mekâna bakışına ve mekânı algılayışına tesir eder;

*“Artık reng-i hazan karışmış peride-i hayat yapraklarda, rutubetle meşbu' topraklarda, ağaçlar arasından meşhud olan semanın, deryanın levn-i kebûdîsinde*

(Ako Arel) resimlerde görülen bir sükûnet-i zî-mal sanki bir letafet-i musanna' vardı." ("Bir Muamma", BG., 1908, nr. 26, s. 3)

Tabiatın "letafet-i musanna" şeklinde görülmesi, kahramanın iç dünyası ile dış dünya arasındaki bağı sembolize eder niteliktedir. Zira burada "tasnî edilmiş, sanat eseri olarak meydana getirilmiş, usta elinden çıkmış"ın yerine "uydurulmuş" (Devellioğlu 2005: 687), bir bakıma 'yapma/cık' anlamıyla kullanılan "musanna", kahramanın dünyayı/çevreyi o an'daki ruh haliyle yorumladığını göstermektedir.

"Kanlı Eldiven"de nişanlısı Hüsnü'nün askere gidişiyile büyük bir üzüntü yaşayan Rasime'nin ruh hali de mekâna yansır. Mekân, nişanlısının yokluğunda "tahammülsüz (bir) kasvet"e bürünmüştür;

"Rasime, evvela merdivenin alt basamağında camit bir kütle gibi yığılmış duruyor, bir yere kıpırdıyamıyordu. Nereye gidecekti? Evin hangi köşesinde elemi azaltacak inşiraha medar bir yer bulabilecekti? Onun için artık her yer aynı tahammülsüz kasvetle kararmış, gecesi gündüzü bir renk matem rengine boyanmıştı." ("Kanlı Eldiven", KP., s. 62)

"Uçurumun Kenarında" adlı öyküde mekâna, yani ruh doktoru Sadi Beyin muayene odasına, "her sırrı yutan derin bir kuyu" (GT., s. 17) ifadesiyle fonksiyonellik kazandırılmıştır. Öykünün kadın kahramanı, söz konusu mekânda tüm sırlarını döker, psikolojik bir açılma/rahatlama yaşar. Mekân aynı zamanda, kadın kahramanın ifadesiyle "confessionnal"dir (GT., s. 17), yani 'günah çıkartma yeri'dir.

Yazar "Eti Senin Kemiği Benim" adlı hatıra karakterli öyküsünde döneminin eğitim sistemini ve hocaların yaklaşımını eleştirir. Eleştiri konusu edilen bir başka husus da ders yapılan sınıflardır;

"Söyledim; Pencere önündeki mezarlığın ölüleriyle bir seviyedeyiz. Isırganlara, dikenlere, baldıranlara, balıkbabalara gömülü mezar taşları üzerinde kiraatimizin ilk tatbiklerini heceliyoruz. (...) Pencereyi açınca ölü gübresiyle semirmiş bu coşkun otların dalları içeri sokulurdu. Ne ağır koku idi; O mezarlıktan gelen havanın ruhumuza dolduğu." ("Eti Senin Kemiği Benim", ESKB., s. 8)

Yazar, mekânın insanın ruh üzerindeki etkisini, "mezarlıktan gelen havanın ruhumuza dolduğu" ifadesi ile daha etkili bir biçimde açıklamaktadır.

### 2.4.2. Anlatma-Özetleme Tekniğinin Ağırlıklı Olduğu Öykülerde Mekân

Hüseyin Rahmi'nin 117 öyküsünden 102 tanesi, anlatma-özetleme tekniği ile kaleme alınmıştır. Bu öykülerde mekân; “*vaka zincirinde ifade edilen hadiselerin sahnesi*” (Aktaş 2003: 128), yani vakaya ev sahipliği yapan statik bir yer durumundadır ve mekânın öykülerdeki “*şahıs kadrosu, tema ve zaman unsurları üzerinde fazlaca bir fonksiyonu yoktur.*” (Korkmaz 1997: 184)

Hüseyin Rahmi'nin 1889'da Tercüman-ı Hakikat'te yayınlanan 13 öyküsünden 9 tanesinde olaylar yurt dışında (Avrupa şehirleri ve Amerika) geçer. Bunlar; “Hâli Zamanı Olmayan Bir Adam” (Fransa/Paris, mekân: ev), “Zavallı Cambaz” (Fransa/Ambrovaz kasabası, mekân: sirk), “Bir Sehv-i Rüyet” (Fransa, mekân: yazlık), “Arsızlık Eden Cezasını Bulur” (Fransa/Paris, mekân: ev), “Sadakat” (Fransa/İtalya mekân: ev), “Bir Zeki Rehnüma” (İsviçre/Vood nahiyesi), “Kim İki Bin Dolar Kazanma İster?” (Amerika, mekân: Kontinental Oteli), “Baba Kornil'in Mühim Sırrı” (Fransa/köy, mekân: değirmen) ve “Ne Boş Hayal İmiş” (Avrupa, mekân: sergi salonu) adlı öykülerdir.

1889'da Tercüman-ı Hakikat'te yayınlanan “Gökten Köpek mi Yağıyor?”da olaylar İstanbul Yüksekaldırım'da, “Bir Obur'un Mücadele-i Nefsiyesi”nde Tekirdağ, Çorlu'da (mekân: tren) geçmektedir. Tam olarak şehir isminin belirtilmediği “Büyük Bir Nedamet”te olaylar sıcak bir bayırda, “Zavallı Halime”de ise sokak, dükkân ve evde geçer.

“İstanbul'da Bir Frenk”, “Samatya Tramvayında Topa Yirmi Kala”, “Sirkeci Lokantalarında İftar” “Sokakta”, “Meyhanede Hanımlar”, “Kayınpeder Kayınvalide Kendi Odalarında” ve “Evde Tensikat”ta mekân, sadece ad belirleyici bir unsurdur ve bundan öte bir işlevsellik taşımaz.

“Evde Tensikat” adlı öyküde mekân evin odasıdır. Öykü;

*“Ramazandan bir gün evvel, Rüstem Efendi gecelik entarisi, Şam hırkası, beyaz takkesi, elinde yasemen ağızlığı ile köşe penceresi önünde dalgın dalgın sigarasını fosurdatarak düşünüp düşünüp de tefekkürati neticesi olarak zevcesine hitaben:”*  
(“Evde Tensikat”, MH., s. 71)

cümlesiyle başlar ve mekâna ait bu bilgilendirmeden sonra anlatıcı tamamen vakaya yoğunlaşır. Vaka akışında mekâna ait herhangi bir ifadeye rastlanmaz. Anlatıcı, vakanın sonunda kahramanı Rüstem Efendinin ailesine karşı gösterdiği reaksiyonu göstermek için mekânın adını zikreder;

*“Efendi takkesini, hırkasını birer tarafa atıp:*

*-Yarabbi bana sen acı. Bunların hangisine meram anlatayım.*

*Teessürüyle odadan dışarı fırlar.”* (“Evde Tensikat”, MH., s. 76)

“İki Loğusa”, “Çocuklara Yasak”, “Boykotajın Telakki-i Diğeri”, “Kumru ile Büyük Hanımın Mükâlemesi”, “Misafir”, “Kedi Yüzünden”, “Kadının Erkeğe Galebesi” “Kadınlar Mebusu”, “Ecir ve Sabır”, “Erkeğe Galebe Reçetesi”, “Ahlâk Humması” ve “Bugün Ne Yiyeceğiz?” adlı öykülerde de mekân evdir ve söz konusu mekânlar ya ‘vakaya hazırlık’ kısımlarında ya vakanın ilk cümlelerinde, ya vakanın akışında, ya da vakanın sonunda bir/kaç cümle ile okuyucuya tanıtılırlar;

*“Evin içinde vaz’ıhamil saati gelmiş küçük bir gebe daha vardı.”* (“İki Loğusa”, NAM., s. 45)

*“Hemen odadan kapısından dışarı fırlar. Bey neye uğradığını bilmeyerek alıklaşıp zevcesinin arkasından bakakalır.”* (“Çocuklara Yasak”, ESKB., s. 38)

*“Şemsi Bey konferansının mübaidinde hanım validelerini o kadar müteessir ve tehyiş etti ki asıl validesi yani ev sahibesi hanım evin içinde ne kadar Avusturya malı varsa cümlesini kırıp, yırtıp, parçalayıp sokağa atmağa yemin etti.”* (“Boykotajın Telakki-i Diğeri”, BG., 1908, nr. 21, s. 1)

*“Ağaçta kumru, pencerede Büyük Hanım...”* (“Kumru ile Büyük Hanımın Mükâlemesi”, BG., 1908, nr. 13, s. 2)

*“Bu karı kocaya ayrı bir oda verebilmek için aile daha sıkışmaya mecbur oldu.”* (“Misafir”, MSS., s. 71)

*“Saadet Hanım pencere önünde ütü yapıyor, validesi Müride Hanım mangal başında çocukların çoraplarını yamalıyordu.”* (“Kedi Yüzünden”, TİÇ., s. 88)

*“O gece içtima nöbeti Yağlıkçı Baha Efendinin evinde idi.”* (“Kadınlar Mebusu”, MH., s. 65)

*“Çocuğun cenazesi evden çıkarılırken Validesi Behiye Hanım...”* (“Ecir ve Sabır”, GT., s. 135)

“Şehsuvar Bey hafif bir baş ağrısı bahanesiyle bir gün âdeti hilâfına kalemden erken avdet etti. Karısını evde bulamadı. Soyunmak için yatak odalarına çıktı.” (“Erkeğe Galebe Reçetesi” ESKB., s. 69)

“Bey müthiş bir fırtına anlayan bir kaptan istilacıyla hemen odadan sokağa fırlar. Merdivenleri ikişer, üçer atlayarak kendisi sokağa atar.” (“Ahlâk Humması”, MSS., s. 96)

“Nasuhi Bey döşeğinden pek sessizce sıyrıldı. Bir hırsız gibi kimseye görünmeden evden kaçmak istiyordu.” (“Bugün Ne Yiyeceğiz?”, NAM., s. 59)

“Aferin Hayrullah”, “Kılıbık”, “Zarafet ile Tekir”, “Rafia Hanımın Köftesi”, “Melek Sanmıştım Şeytani”, “Er Kişi Niyetine”, “Horoza Ses Talimi” ve “Büyük Günah” adlı öykülerde mekân, konak; “Hatt-ı İstiva”da sınıf; “Yeni Bir Gazetenin Çukur Düşünceleri” ve “Ters Konuşma”da kahvehane; “Allah Gönlüne Göre Versin” ve “Tımarhane Şairlerin, Filozofların Mabedidir”de köşk; “Ölü Diri Getirir”de mezarlık; “Kadınlar Vaizi” ve “İnsan Çekiştiren Eski Vaizler”de cami; “Benim Babam Kimdir?”de devlet dairesi; “Galip ve Mağlup Vaziyet”, “İki Külhani Arasında”, “Dağların Şenliği” ve “Büyük Bir İbret Dersi”nde sokak; “Annemin Ölümü” ve “İlk Orucum”da yazarın çocukluğunun geçtiği ev; “Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütihaz” ve “Heybeliada Merkeplerinin Grevi”nde Heybeliada; “Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor”da yazarın Aksaray’daki evi; Nasıl Öldürdüler? (ev, bahçe), “Menekşe Kalfanın Müdafaaanamesi” ve “Döşekten Bir Sada”da ise yazarın Heybeliada’daki evidir. “Mırnav Mırnav” ve “Türkân Hanımdan Mektup”ta mekânın ev; “Balık Pazarı Bakkal Bodos’tan Mektup” ve “Bakkal Bodosaki”den Hüseyin Rahmi Beye Mektup”ta da dükkân olduğunu metnin yansıttıklarından hareketle sezeriz.

Bazı öykülerde anlatıcı vakanın geçtiği semt/ler hakkında bilgi verir. “Sonbahar Göçleri” Sirkeci yokuşunda; “Nasıl Dolandırıcı Oldum?” Galata birahanelerinden birinde; “Taharet Meraklısı” “Aksaray tramvay mevkii civarında Rumelili bir berber dükkânında” (KP., s. 89), “Yankesiciler Kulübü” Kemeraltı’ndaki özel bir binada; “Hayvanat Mitingi” Alem Dağı’nın arka tarafındaki ormanda geçer. “Fırkacı”da ise ilk başlarda mekâna ait herhangi bir ifadeye rastlanmaz, ancak öykünün sonunda Afif Necati Galata rıhtımında görülür.

Bazı öykülerde vaka çeşitli mekânlarda geçer ve anlatıcı anlatma-özetleme tekniği çerçevesinde söz konusu mekân değişimlerini bir/kaç cümle ile aktarır. “Çocuğumun Babası” adlı öykü “Çamlıca sırtında kübik pencereleriyle Marmara’ya bakan köşkün bir drednot kabinesini andıran masif balkonunda” (GT., s.45) başlar ve mekâna ait diğer bilgi “Beyoğlu’nun büyük otellerinden birinin hususi kabinesinden birinde...” (GT., s. 48) şeklinde verilir. Vaka adı geçen semtteki otel odasında devam eder ve biter. “Bir sabah ona köprü üstünde rastladım.” (GT., s. 3) cümlesiyle başlayan “Gönül Ticareti”nde mekâna ait diğer bilgilendirme “Böyle hem konuşuyor, hem de İstanbul tarafına doğru ağır ağır yürüyorduk.” (GT., s. 5) şeklinde yapılır ve vaka devam eder. Vaka akışında mekâna dair başka bir bilgi verilmez. “Zavallı Şair” adlı öykü Şimendifer Gazinosu’nda başlar, Bab-ı Ali yokuşu ile Sultan Ahmet Türbesi önünde devam eder ve şairin evinde biter. “Bir Hafiyenin İtirafatı” da adı verilmeyen bir köprüde başlar ve Osmanlı Tiyatrosu’nda biter. Bir atın sahibinden gördüğü merhametsizliğin ve zulmün anlatıldığı “Kırço”da vaka Kireçburnu’ndaki “Nenf Birahanesi”nin önünde başlar, Kırço’nun çektiği arabada devam eder ve anlatıcı gidilen istikameti “Büyükdere Çayırı’nı, karakolu, kalafat yerini geçtik.” (GT., 96) şeklinde özetler. Sarıyer’e varılır. Özetleme tekniğiyle aktarılan vakada mekân sık sık değişir; “Kırço’ya tesadüf ederdim. İskele başlarında, dere içinde...” (GT., 98), “Bir gün Kırço’ya Kanburun suyunda tesadüf ettim.” (GT., s. 98) Vakanın sonuna doğru mekânın tanıtımına ihtiyaç duyan anlatıcı/yazar;

*“Güzel havalarda Sarıyer’den vapura binip Yeniköy’e çıkmak, sahilden yürüyerek yine semtime avdet etmek en sevdiğim bir tenezzühtü. Bir gün böyle bir gezinti maksadıyla o uzun sahilden yürüyordum.”* (“Kırço”, GT., 99)

diyerek aynı zamanda okuyucuyu vakanın gerilimine hazırlar. Sahil boyunca yürüyen anlatıcı, o esnada Kırço’nun cesediyle karşılaşır. O olaydan sonra evine döner ve öykü evde sonlanır.

Anlatma-özetleme tekniğinin hâkim olduğu “İmrenilecek Bir Ölüm” adlı öyküde mekânlar sokak, ev ve lokanta; “Nergis Hanımla Fehmi Bey”de eczane, sokak ve ev; “Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”da komşunun ve Hürmüz Hanımın evi; “Zavallı Katil”de konak, İzdivaç ve Talak İdarehanesi ve hapisane; “Sigarayı

Nasıl Terk Ettim?”de doktorun muayenehanesi, kahvehane ve ev; “Kocası İçin Deli Divane”de ev ve Laz Hoca’nın evi; “Müslüman Mahaltesinde Bu İş Olur mu?”da ev ve sokak; “Gugular”da konak ve ev; “Yankesiciler”de Galata rıhtımı ve Kule Kapısı tarafındaki bir apartman; “Kadını Müdafanın Cezası”nda kahvehane ve sokak; “Lekeli Humma Şüphesi”nde vapur, Büyükada ve Kumkapı’daki ev; “Yeni Diyojen”de Beykoz ve Polonezköy; “İki Hödüğün Seyahati”nde Edirne Kapısı civarı, vapur, Kınalıada, sandal ve Heybeliada; “Tünelden İlk Çıkış”ta Sarıyer, köprü, vapur, Mesar Burnu ve Beyoğlu; “Asansör”de konak ve evdir. “Üç Misal”de de üç ayrı vakanın üç ayrı mekânı vardır, sırasıyla Heybeliada’daki ev, Heybeliada’da yeşil bir arsa ve Paris’te bir hayvanat bahçesi.

Anlatma-özetleme tekniğiyle kaleme alınan, çerçeve vakalı “Katil Pûse” adlı öyküde haldeki mekân, asıl vakada yaşanan elim olay için bir sahne fonksiyonu üstlenir. Çerçeve vaka, yani hal bir hüzün mevsimi olarak bilinen sonbaharda aktarılır ve mekân bir çınar ağacının altıdır;

*“Bir sonbahardı. Altında oturduğumuz çınar ağacının yaprakları vadeleri eren hastalar gibi tek tük havada çırpınarak toprağa düşerken sergüzeşt sahibi şöyle başlamıştı...”* (“Katil Pûse”, KP., s. 3)

Anlatıcı bu girişten sonra sözü vaka sahibi Nef’i Beye bırakır ve yirmi yıl önce konakta cereyan eden olay anlatılır. Vakanın sonunda hale dönülür ancak mekâna dair herhangi bir ifadeye rastlanmaz. “Tövbeler Tövbesi” adlı öyküde de vakaya hazırlık kısmı, anlatıcının meddah-vari tarzdaki mekân tanıtımıyla başlar. Ancak mekân/lar (tanıtılan ev ve umumhane/randevu evi), öyküde olaylara sahne olan bir unsur olmaktan öte bir fonksiyonellik arz etmez.

“Ada Vapurunda”, “Varda İspanyol Geliyor”, “Pis Bir Vaka”, “Kiralık Bir Vücut” adlı öykülerde mekân vapurdur. “Lakırdı Beynimizde”, “Hangisi Daha Zevkli?” ve “Sahte Doktor” adlı öykülerde ise vakanın nerede geçtiğine dair herhangi bir ifade yoktur.

Hüseyin Rahmi’nin Tercüman-ı Hakikat’te yayınlanan “Hâli Zamanı Olmayan Bir Adam”, “Zavallı Cambaz”, “Bir Sehv-i Rüyet”, “Arsızlık Eden Cezasını Bulur”, “Sadakat”, “Bir Zeki Rehnüma”, “Kim İki Bin Dolar Kazanma



İster?”, “Baba Kornil’in Mühim Sırrı” ve “Ne Boş Hayal İmiş” adlı öykülerinde olaylar yurt dışında, “Bir Obur’un Mücadele-i Nefsiyesi”nde ise Tekirdağ/Çorlu’da geçmektedir. Mekânın tam olarak belirtilmediği “Büyük Bir Nedamet”, “Zavallı Halime”, “Lakırdı Beynimizde”, “Hangisi Daha Zevkli?” ve “Sahte Doktor” adlı öyküleri de bir kenara bırakırsak kalan 102 öykünün mekânı İstanbul’dur. Refik Ahmet Sevensil, Hüseyin Rahmi’ye ilişkin bir değerlendirmesinde;

*“Hüseyin Rahmi daprenatür çalışan bir muharrirdir. Tabiat ve hayatı tetkik eder, dolaşır, görür, ehemmiyetli bulduklarını hemen küçük defterine kaydeder, sonra onları zekâ, hayal ve hassasiyetinin süzgecinden geçirir, ondan sonra da ‘tekvin’ başlar.”* (Sevensil 1944: 59)

der. Bu ifadeler gösteriyor ki, gerçekçi ve gözlemci bir sanat anlayışına bağlı olan Hüseyin Rahmi, İstanbul’da bir vesile ile gezip gördüğü yerleri, yaşadığı semtleri (Sarıyer, Aksaray) ve adaları (özellikle Heybeliada olmak üzere Büyükkada ve Kınalıada) öykülerine mekân olarak seçmiştir.

## SONUÇ

Hüseyin Rahmi Gürpınar, İstibdat, II. Meşrutiyet, Birinci Dünya Savaşı, Milli Mücadele ve Cumhuriyet dönemlerinde yaşamış ve bu dönemlere ait siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel değişim/gelişim ve çalkantılara tanıklık etmiş bir yazarımızdır. Altmış yılı aşkın yazın yaşamına kırk roman, yüz on yedi öykü, dört oyun, iki edebi tartışma, bir şiir, ondan fazla çeviri ve uyarlama eser sığdırmayı başarmıştır.

Servet-i Fünûn topluluğunun etkin olduğu bir dönemde roman, öykü ve fikir yazıları kaleme alan Gürpınar, sanat hayatı boyunca hiçbir edebiyat topluluğuna dâhil olmadığı gibi ‘hocam’ dediği Ahmet Mithat Efendinin edebî çizgisine de sıkı sıkıya bağlı kalmaz. Zira Gürpınar, “toplum için sanat” fikri ile oluşan ve gelişen ‘sosyal fayda/cılık’ anlayışını hocası Ahmet Mithat gibi İslam ideolojisinden beslenerek değil, pozitivist dünya görüşü üzerine temellendirerek icra eder. Bu noktada Fransız natüralizmini benimser, ancak tam manasıyla uygulamaz. Bilindiği üzere natüralistler, insanı, mizacının ve sosyal çevresinin ortak ürünü olarak değerlendirirler. Bir bilim adamı titizliği ile yaklaştıkları insana karşı tarafsız, âdeta bir sosyal belge olarak gördükleri kurmaca dünyaya karşı yorumsuz kalırlar. Gürpınar ise, insanı, her ne kadar mizacının ve yetiştiği sosyal çevrenin ortak ürünü olarak ele alsada da, kurmaca dünyadaki gelişme ve değişmelere karşı tepkisiz/yorumsuz kalamaz. Bir bakıma ‘sosyal fayda’ anlayışının ‘sosyal tenkit’ eğilimine dönüşerek var ettiği bu refleks, onun hem natüralizm, hem de realizmini zedeleyen bir unsur olarak göze çarpar. Gürpınar’daki ‘sosyal tenkit’, hocası Ahmet Mithat Efendinin ‘sosyal fayda/cılık’ anlayışıyla oluşan, ancak sonrasında farklılaşarak halkı ‘yüksek felsefe’ye çekme eğilimi gösteren ‘eğitici’ tavrından kaynaklanır.

Bu çalışmamızda, öykücülüğü ile ön plana çıkmamış bir yazar için hayli kabarık sayıda öykü kaleme alan Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın bu yönünün, romancılığı kadar dikkat çekmesi gerektiğini dile getirdik. Zira romanlarının gerek içeriksel gerekse yapısal bütünlüğünü oluşturan parçaların öykülerine de can verdiğini, hatta türün imkânları dâhilinde daha derli toplu ve sistematik bir düzlemde ifade kazandığını belirttik.

Hüseyin Rahmi, 29 Kasım 1884 tarihli Ceride-i Havadis'te yayınlanan "İstanbul'da Bir Frenk" ile adım attığı öykücülüğe, dört yıllık bir aradan sonra Tercüman-ı Hakikat'te yayınlanan öyküleriyle devam eder. 1888 ve 1889 yıllarında yayınladığı bu öyküler, Ahmet Mithat çizgisinin bir açılımı olan 'sosyal fayda/cılık' anlayışının ürünüdürler. Gürpınar, savunduğu pozitivist dünya görüşünü ve bu düzlemde netlik kazanan edebî çizgisini, 1908'de Ahmet Rasim ile çıkardıkları Boşboğaz ile Güllabi adlı mizah gazetesindeki -imzasız- öyküleriyle yansıtır. Gerek toplumu, gerekse toplum içinde insanı 'sosyal tenkit' eğiliminin esasları doğrultusunda irdeleyen bu öyküler, yazarın kendi içinde gerçekleştirdiği ve öyküleri adına geliştirdiği toplumsallık duygusunun temel dinamiğini oluşturmaları bakımından oldukça önemlidirler. 36 sayılı bir serüveni olan Boşboğaz ile Güllabi adlı mizah gazetesinin kapatılması ile öykü yazmaya ara veren Gürpınar, suskunluğunu 31 Ekim 1917 tarihli İkdam gazetesinde yayınlanan "Menekşe Kalfanın Müdafaaanamesi" adlı öyküsüyle bozar ve belli aralıklarla yazmaya devam eder. 1908'deki öykülerinden daha yoğun bir 'sosyal tenkit' eğilimi içeren bu öyküler, Gürpınar'ın halka aşılacak istediği fikirleri bünyelerinde barındırmaları bakımından da dikkati çekerler.

1917 ile 1920 yılları arasında İkdam gazetesinde tefrika ettiği/yayınladığı öykülerin bir kısmını 1920'de çıkarttığı Kadınlar Vaizi adlı ilk öykü kitabına dâhil eder. Bundan sonra çıkartacağı Namusla Açlık Meselesi (1933), İki Hödüğün Seyahati (1933), Tünelden İlk Çıkış (1934), Gönül Ticareti (1939) ve Melek Sanmıştım Şeytanı (1943) adlı öykü kitapları da, ekseriyetle gazetelerde yayınlanmış ya da tefrika edilmiş öykülerin derlenmesiyle oluşacaktır. Kronolojik bir dikkatle irdelendiğinde Gürpınar'ın zaman zaman öykü yazmaya ve yayınlamaya ara verdiği görülse de, bu türdeki üretkenliğini yazın hayatı boyunca yitirmediği gözlerden kaçmaz.

Çalışmamızın "Giriş" kısmında, Hüseyin Rahmi'nin öykücülüğü hakkında, eleştirmen ve araştırmacıların fikirlerinde de yararlanarak kısa bir değerlendirme yaptık. Bu değerlendirme ışığında, onun ilk kalem denemeleri olan ve Tercüman-ı Hakikat'te yayınlanan öykülerinin belli bir etkileşimin, 1908 ve sonrasında yayınlanan öykülerinin de belli bir oluşumun/gelişimin ürünü olduklarını belirttik.

Zira halk için yazma ve halka yönelme anlayışını pozitivist düşünce ekseninde şekillendiren Gürpınar, Ahmet Mithat-vari bir ‘sosyal faydacılık’tan ayrılarak fikirlerini rahatça ifadeleştirebildiği bir ‘sosyal tenkitçilik’e yönelir. ‘Karakter yaratma ve sahneleme’deki başarısını etkin mizah gücü ile birleştiren Gürpınar, bu sayede söyle(t)mek istediklerini okuyucunun gözünde ve zihninde daha net bir biçimde canlandırır. Bu bağlamda 1908 ve sonrasında yazılan öyküler, içerdikleri konular/temalar itibariyle âdeta bir hüviyet kazanmışlar ve yapısallıkları açısından da belli bir karakteristik özelliğe erişmişlerdir.

İki ana bölümden oluşan çalışmamızın “Birinci Bölüm”ünde, öyküler, konuları/temaları açısından değerlendirme altına alınmıştır. Öykülerde tespit ettiğimiz toplumdaki maddi sıkıntıları ve manevi çözümleri “Sahtekârlık ve Dolandırıcılık”, “Sosyal Adaletsizlik”, “Yozlaşma”, “Acıma”, “Yokluk, Yoksulluk ve Açlık”; kadın-erkek ilişkilerindeki çarpıklıkları “İhanet”, “Kıskançlık”, “İsyan/Başkaldırı” ve “Üstünlük Arzusu”; aile içi problemleri “Gelin/Güvey-Kaynana Çatışması”; birey(ler)deki düşün/bilinç yitimlerini “Batıl İnanç”, “Cehalet/Bilgisizlik” ve “Eğitim Problemi”; idari zihniyetteki aksaklıkları ise “Siyasi ve Bürokratik Çözüm” ile “Basın-Yayın ve Yazın Alanındaki Çarpıklıklar” adı altında değerlendirmeyi uygun bulduk.

Toplumdaki maddi sıkıntılar ve manevi çözümler; bireyler arasındaki sonu gelmeyen çıkar çatışmaları, gelir dağılımındaki korkunç dengesizlikler ve ‘olan’ ile ‘olması gereken’ arasındaki çatışmadan kaynaklanır. Kadın-erkek arasındaki çarpık ilişkinin temelinde evliliğin sınırlayıcılığından kaçış arzusu, geleneklerin erkeği her halükarda onayan tutumuna duyulan -kadınsal- tepki ve eş baskısından kurtulma isteği yatar. Aile içi problemlerin nüvesini ezeli ve ebedi bir çatışma olan gelin/güvey-kaynana geçimsizlikleri oluşturur. Birey(ler)deki düşün/bilinç yitimleri, müspet ilim anlayışından uzak olma, eğitimsiz bırakılma, dinin iletilerini doğru bir biçimde kavrayamama ve sosyal gelişmelerden yalıtılma şekilleri ile gerçekleşir. İdari zihniyetteki aksaklıklar ise, prensip yoksunu yönetici/aydın kesiminin makam ve mevkilerini koruma içgüdüleriyle hareket etmelerinden ve mesleki ahlâk anlayışına/bilincine sahip olamamalarından kaynaklanır. Tüm bunlardan hareketle de Gürpınar öykücülüğünün tam manasıyla “sosyal problemler” üzerine inşa edildiğini

söylemek, dolayısıyla Gürpınar'ın insana olan bakışının oldukça eleştirel ve kötümser olduğunu belirtmek yanlış bir ifade ve tespit olmayacaktır.

Çalışmamızın “İkinci Bölüm”ü, öykülerin yapısal özellikleri bakımından incelenmesine ayrılmıştır. Öykülerdeki ‘ortak yapı’, ‘şahıs kadrosu’, ‘zaman’ ve ‘mekân’ unsurlarının tespiti, yazarın içeriğe (konu/tema) ne ölçüde önem verdiğini daha somut bir biçimde fark etmemizi sağlamıştır.

İncelemelerimiz ve değerlendirmelerimiz esnasında Hüseyin Rahmi'nin öykülerinin, romanlarına nazaran daha ‘derli toplu’ bir ifade biçimine sahip olduğunu tespit ettik. Öykülerinin belli bir düzen dâhilinde kurgulanmadığını düşünen bir kısım araştırmacının da fikirlerini göz önünde bulundurarak incelemelerimizi bu noktada yoğunlaştırdık. Değerlendirme altına aldığımız 117 öykünün 6 farklı kurgu tekniği ile vücut bulması, söz konusu bu fikirlerin bir yanılığdan ibaret olduğunu gösterdiği gibi, öykülerin belli bir ‘ortak yapı’ anlayışı ile kurgulandıklarını gözler önüne serer. Bir bakıma bu 6 farklı kurgu tekniği, okuyucuya bilgi vermek ve/veya fikir sunmak/aşlamak niyetinde olan Gürpınar'a âdeta hizmet etmektedir. Ayrıca yazarın, metin içerisinde meddah-vari anlatım tarzından faydalanması ve konuları/temaları destekleyen/açımlayan fikirlerini alenen paylaşması gibi yöntemler, söz konusu öyküleri büyük benzerlikler gösterdiği Maupassant tarzı öykülerden ayıran farklılıklar olarak göze çarpar.

Hüseyin Rahmi'nin öykülerindeki şahıslar, kurmaca dünyanın olduğu gibi okur dünyasının da yaşayan bireyleridir. Ait oldukları sosyal çevrenin şartlarını yansıtan, âdeta toplum bünyesinden alınıp kurmaca dünyaya taşınan bu bireyler, etkili bir gözlem gücü aracılığıyla hayatiyet kazanırlar ve toplumun farklı statülerine ait yaşamsal refleksleri aktif bir biçimde sergilerler. Söz konusu bu refleksler, zaman zaman abartılı boyutlarda gerçekleşse de, yazarın maksadını yansıtır/sezdirirler. Zira gerek sosyal durumları, gerekse tipleri bakımından öne çıkan şahıslar, hem sosyal sorunları daha çarpıcı bir biçimde gözler önüne serme, hem de yazarın sözcülüğünü yapma fonksiyonu üstlenirler. Yazarın ‘karakter yaratma ve sahneleme’ eylemini başarıyla temsil eden bu şahısların, kurmaca dünya içerisinde kendilerine ait inisiyatifleri yoktur. Şahıs kadrosunu hayvanların oluşturduğu öykülerde de durum farklı değildir. Kimi zaman fabl tekniğinin sağladığı imkânlarla, kimi zaman

da insan psikolojisine özgü tavır, hareket ve yaklaşımlarla canlandırılan hayvanlar, sosyal aksaklıkların daha aktif bir biçimde yansıtılması için birer sembol-vasıta olarak kullanılırlar ve yazarın sözünü emanet alırlar.

Hüseyin Rahmi'nin öykülerinde zaman, insanla ilişkisinden (psikolojik boyut) ziyade toplumla olan ilişkisiyle (sosyal boyut) nitelik kazanır. Dolayısıyla öykülerde, toplumun içinde bulunduğu zamana, yani sosyal zamana önem verilir. Bu noktada yazarın edebi çizgisini belirleyen 'sosyal tenkit' anlayışı ile paralellik arz eden sosyal zaman, öykülerin yazılış amacını açımlayan bir niteliğe sahiptir.

Hüseyin Rahmi'nin öykülerindeki konak, köşk, yalı, ev, kulübe vb. mekânlar, en geniş anlamda, üzerlerinde yaşayan kahramanların ekonomik yapılarını belirleyen bir işleve sahiptir. Mekânlar, "gösterme metodunun ağırlıklı olduğu öyküler" ile "anlatma-özetleme tekniğinin ağırlıklı olduğu öyküler"e göre farklılık arz ederler. Gösterme metodunun ağırlıklı olduğu öykülerde yazar, her ne kadar da ayrıntılı tasvirler yapmasa da, mekân-insan ilişkisini/etkileşimini en iyi şekilde yansıtmaya özen gösterir. 117 öykünün 15'inde yer alan söz konusu mekânlar, bu ilişki/etkileşim ekseninde fonksiyonellik kazanırlar. Anlatma-özetleme tekniğinin ağırlıklı olduğu öykülerin mekânları ise, vakaya yer sahipliği yapan statik bir değer konumundadırlar. 102 öyküde, gerek şahıs/lar, gerek konu/tema, gerekse zaman unsurları üzerinde herhangi bir etkisi olmayan bu tip mekânlarla karşılaşırız.

Edebi çizgisini "halk için edebiyat" fikri üzerine temellendiren Hüseyin Rahmi Gürpınar, kalemini, toplum içindeki aksaklıkları tespit, tenkit ve hicvetmek güdüsüyle kımıldatır. Halkı bilgilendirmek ve eğitmek amacını taşıyan bu yönelim, aslında köktenci değişimleri içeren bir arka plana sahiptir ve gücünü pozitivist dünya görüşünden alır. Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Artur Schopenhauer ve Charles Darwin'in fikirleri ile düşünsel bir altyapı oluşturan Gürpınar, böylelikle toplumun gelenek, ahlâk ve yerleşik düşünce sistemine karşı içten içe bir tepki geliştirir. Romanları ve onların mikro ölçekli bir yansıması olan öyküleri ile bir taraftan içsel tepkisini ifadeleştiren diğer taraftan da savunduğu fikirleri paylaşan Gürpınar, halkı/okuyucularını 'yüksek bir felsefe'ye çekmeyi amaçlar. Söz konusu bu 'yüksek felsefe', her ne kadar ütöpik bir düzlemde kalmış ve teoriden pratiğe geçememiş olsa

da, Gürpınar'ın anlatılarına farklılık kazandıran ve onu çağdaşlarından ayıran bir niteliğe sahiptir.

## KAYNAKÇA

### 1. Hüseyin Rahmi Gürpınar Kaynakçası

#### 1.1. Öykülerinin Kronolojik Listesi

“İstanbul’da Bir Frenk”, Ceride-i Havadis, nr. 5861-5866, 29 Kasım-4 Aralık 1884.

“Hali Zamanı Olmayan Bir Adam”, Tercüman-ı Hakikat, nr. 3019-3020, 13-14 Temmuz 1888, s. 7.

“Gökten Köpek mi Yağıyor?” Müntahabat-ı Hüseyin Rahmi, II. C., İstanbul, 1888, s. 116-120.

“Bir Oburun Mücadele-i Nefsiyesi”, Tercüman-ı Hakikat, nr. 3487, 22 Ocak 1889, s. 6.

“Ne Boş Hayal İmiş”, Tercüman-ı Hakikat, nr. 3228, 16 Mart 1889, s. 6.

“Bir Zeki Rehnüma”, Tercüman-ı Hakikat, nr. 3298, 12 Haziran 1889, s. 6.

“Zavallı Cambaz”, Tercüman-ı Hakikat, nr. 3323, 10 Temmuz 1889, s. 6-7.

“Baba Kornil’in Mühim Bir Sırrı”, Tercüman-ı Hakikat, nr. 3331, 20 Temmuz 1889, s. 6.

“Arsızlık Eden Cezasını Bulur” Tercüman-ı Hakikat, nr. 3334, 24 Temmuz 1889, s. 6-7.

“Büyük Bir Nedamet”, Tercüman-ı Hakikat, nr. 3338, 29 Temmuz 1889, s. 6.

“Zavallı Halime”, Tercüman-ı Hakikat, nr. 3339, 30 Temmuz 1889, s. 5-6.

“Kim İki Bin Dolar Kazanmak İster?”, Tercüman-ı Hakikat, nr. 3341, 1 Ağustos 1889, s. 5-6.

“Sadakat”, Tercüman-ı Hakikat, nr. 3347-3349, 12-14 Ağustos 1889, s. 5-6.

“Bir Sehv-i Rü-yet”, Tercüman-ı Hakikat, nr. 3356, 22 Ağustos 1889, s. 3.

“Yankesiciler Kulübü”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 3, 4, 9, 11, 3 Ağustos-1 Eylül 1908, s. 2.

“Heybeliada Merkeplerinin Grevi”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 7, 18 Ağustos 1908, s. 2.

“Kumru ile Büyük Hanımın Mükâlemesi”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 13, 8 Eylül 1908, s. 2-3.



- “Tensikat-ı Beytiye”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 15, 15 Eylül 1908, s. 1-2. / **Meyhanede Hanımlar**, 2. bs., İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1947.
- “Samatya Tramvayında Topa Yirmi Kala”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 16, 18 Eylül 1908, s. 1-2.
- “Kayınpeder Kayınvalide Kendi Odalarında”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 16, 18 Eylül 1908, s. 1-2. / **Meyhanede Hanımlar**, 2. bs., İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1947.
- “Kadınlar Mebusu”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 18, 25 Eylül 1908, s. 1-2. / **Meyhanede Hanımlar**, 2. bs., İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1947.
- “Sirkeci Lokantalarında İftar”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 19, 29 Eylül 1908, s. 1.
- “Sonbahar Göçleri”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 20, 2 Ekim 1908, s. 1-2.
- “Boykotajın Telakki-i Diğeri”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 21, 6 Ekim 1908, s. 1-2.
- “Çocuklara Yasak”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 24, 20 Ekim 1908, s. 1-3.
- “Ters Konuşma”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 25, 23 Ekim 1908, s. 1-2.
- “Bir Muamma” Boşboğaz ile Güllabi, nr. 26-36, 27 Ekim-1 Aralık 1908, s. 2-3.
- “Sahte Doktor”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 26, 27 Ekim 1908, s. 1.
- “Bir Hafiyenin İtirafı”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 29, 6 Kasım 1908, s. 1.
- “Zavallı Şair”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 29, 6 Kasım 1908, s. 2-3.
- “Hayvanat Mitingi”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 30, 10 Kasım 1908, s. 1-2.
- “Yeni Bir Gazetenin Çukur Düşünceleri”, Boşboğaz, nr. 31, 13 Kasım 1908, s. 1-3.
- “İki Külhani Arasında”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 34, 24 Kasım 1908, s. 1.
- “Sokakta”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 34, 24 Kasım 1908, s. 2.
- “Zarafet ile Tekir”, Boşboğaz ile Güllabi, nr. 35, 27 Kasım 1908, s. 2-3.
- “Menekşe Kalfanın Müdafaanamesi”, İkdam, nr. 7442, 31 Ekim 1917. / **Kadınlar Vaizi**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1920. / **Meyhanede Hanımlar**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1947.
- “Lakırdı Beynimizde”, İkdam, nr. 7482, 11 Aralık 1917. / **Kadınlar Vaizi**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1920.
- “Kedim Nasıl Öldü?”, Âti, nr. 41, 10 Şubat 1918. / **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939.

“Kadınlar Vaizi”, Âti, nr. 114, 24 Nisan 1918. / **Kadınlar Vaizi**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1920.

“Döşekten Bir Sadâ”, Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası, nr. 82, 24 Ağustos 1918, s. 947-951.

“Mınav Mınav”, Âti, nr. 352, 31 Aralık 1918. / **Eti Senin Kemiği Benim**, İstanbul, Gürpınar Yayınları, 1963.

“Türkân Hanımdan Mektup”, Âti, nr. 358, 6 Ocak 1919. / **Eti Senin Kemiği Benim**, İstanbul, Gürpınar Yayınları, 1963.

“Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım”, İkdâm, nr. 7922, 1 Mart 1919. / **Kadınlar Vaizi**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1920.

“Kocası İçin Deli Divane”, İkdâm, nr. 7939, 13 Mart 1919. / **Kadınlar Vaizi**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1920.

“Erkeğe Galebe Reçetesi”, İleri, nr. 426-427, 15-16 Mart 1919. / **Eti Senin Kemiği Benim**, İstanbul, Gürpınar Yayınları, 1963.

“Fırkacı”, İkdâm, nr. 8034, 21 Haziran 1919. / **Kadınlar Vaizi**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1920. / YÜCEBAŞ, Hilmi; **Bütün Cepheleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar**, İstanbul, Hamle Matbaası, 1964, s. 125-128.

“Aferin Hayrullah”, İkdâm, nr. 8088, 16 Ağustos 1919. / **Kadınlar Vaizi**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1920.

“Ada Vapurunda”, İleri, nr. 690-691, 9-10 Aralık 1919. / **Kadınlar Vaizi**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1920.

“Hatt-ı İstiva”, İleri, nr. 716, 5 Ocak 1920. / **Kadınlar Vaizi**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1920.

“Varda, İspanyol Geliyor!”, İkdâm, nr. 8232, 12 Ocak 1920, s. 2.

“Büyük Bir İbret Dersi”, İkdâm, nr. 8245, 20 Ocak 1920. / **Tünelden İlk Çıkış, İstanbul**, Hilmi Kitaphanesi, 1934.

“Yankesiciler”, İkdâm, nr. 8252, 1 Şubat 1920. **Kadınlar Vaizi**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1920.

“Katil Pûse”, İkdâm, 30 Mart 1920. / **Katil Pûse**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“Ölü Diri Getirir”, İkdâm, nr. 3320, 13 Nisan 1920. / **Namusla Açlık Meselesi**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“Taharet Meraklısı”, İkdam, nr. 8327, 20 Nisan 1920. / **Katil Pûse**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“Namusla Açlık Meselesi”, İkdam, nr. 8355, 18 Mayıs 1920. / **Namusla Açlık Meselesi**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“Bir Açın Ruznamesinden Birkaç Yaprak”, İkdam, nr. 8362, 25 Mayıs 1920, s. 2.

“İlk Orucum”, İkdam, nr. 8369, 1 Haziran 1920. / **Eti Senin Kemiği Benim**, İstanbul, Gürpınar Yayınları, 1963.

“İmrenilecek Bir Ölüm”, İkdam, nr. 8406, 8408, 19, 22, Temmuz 1920. / **Katil Pûse**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“Büyük Ana”, İkdam, nr. 8412, 26 Temmuz 1920. / **İki Hödüğün Seyahati**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“Nasıl Dolandırıcı Oldum?”, İkdam, nr. 8438, 21 Ağustos 1920. / **Katil Pûse**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“Nergis Hanımla Fehmi Bey”, İkdam, nr. 8439, 30 Ağustos 1920, s. 2.

“Bugün Ne Yiyeceğiz?”, İkdam, nr. 8442, 2 Eylül 1920. / **Namusla Açlık Meselesi**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“Meyhanede Hanımlar”, **Meyhanede Hanımlar**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1924. / **Meyhanede Hanımlar**, 2. bs., İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1947.

“Müslüman Mahaltesinde Bu İş Olur mu?”, İkdam, nr. 8450, 8452, 10, 17 Eylül 1920. / **İki Hödüğün Seyahati**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“Kadını Müdafaa Etmenin Cezası”, İkdam, nr. 8461, 8462, 26, 27 Eylül 1920, s. 2.

“Bakkal Bodosaki'den Hüseyin Rahmi Beye Mektup”, İkdam, nr. 8496, 2 Ekim 1920, s. 2.

“Allah Gönlüne Göre Versin”, İkdam, nr. 8481, 16 Ekim 1920. / **Melek Sanmıştım Şeytani**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1943.

“Misafir”, İkdam, nr. 8484, 19 Ekim 1920. / **Melek Sanmıştım Şeytani**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1943.

“Açlıktan Ölememenin Çareleri”, İkdam nr. 8488, 23 Ekim 1920. / **Meyhanede Hanımlar**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1947.

“Zavallı Katil”, İkdam, nr. 8497-8503, 3 Kasım 1920, s. 2.

- “İki Loğusa”, İkdam, nr. 8613, 4 Mart 1921. / **Namusla Açlık Meselesi**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.
- “Kedi Yüzünden”, İkdam, nr. 8632, 25 Mart 1921. / **Tünelden İlk Çıkış, İstanbul**, Hilmi Kitaphanesi, 1934.
- “Arzın Yuvarlaklığına İnanmıyor”, İkdam, nr. 8779, 25 Ağustos 1921. / **İki Hödüğün Seyahati**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.
- “Kılıbık”, İkdam, nr. 8786, 8790, 1, 5 Eylül 1921. / **Tünelden İlk Çıkış, İstanbul**, Hilmi Kitaphanesi, 1934.
- “Balık Pazarı. Bakkal Bodos’tan Mektup, İkdam, nr. 8800, 15 Eylül 1921, [s.n.o.]
- “Kadının Erkeğe Galebesi”, İkdam, nr. 8821, 6 Ekim 1921, s. 2.
- “Eşeklerin Dilinden Anlayan Bir Mütahassıs”, İkdam, nr. 8825, 10 Ekim 1921. / **Katil Pûse**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.
- “Sigarayı Nasıl Terk Ettim?”, İkdam, nr. 8832, 8835, 8839, 17, 20, 24 Ekim 1921, s. 2.
- “Rafia Hanımın Köftesi”, Yeni Mecmua, nr. 10-76, 15 Ağustos 1923, s. 215-216.
- “Tehlike Karşısında Keçi Fil Oluyor”, Yeni Mecmua, nr. 82, 16 Ağustos 1923. / “Üç Misal”, **Namusla Açlık Meselesi**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933. / **Meyhanede Hanımlar**, 2. bs., İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1947.
- “Tövbeler Tövbesi”, Yeni Mecmua, nr. 1-67, 1 Kasım 1923. / **İki Hödüğün Seyahati**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.
- “Pis Bir Vak’a”, Son Telgraf, nr. 40, 26 Temmuz 1924, s. 2.
- “İhtiyar Muharrir”, Son Telgraf, 31 Ocak 1925. / **Namusla Açlık Meselesi**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.
- “Galip ve Mağlup Vaziyet”, Vakıf, 29 Aralık/Kanunievvel 1928, s. 3.
- “Dağların Şenliği”, Haftalık Vakıf, nr. 20, 1930. / **Melek Sanmıştım Şeytanı**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1943.
- “Er Kişi Niyetine”, **Namusla Açlık Meselesi**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933. / **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939.
- “Tosun”, **Namusla Açlık Meselesi**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.
- “Eşkiya Oyunu”, **Namusla Açlık Meselesi**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.
- “İki Hödüğün Seyahati”, **İki Hödüğün Seyahati**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“İstanbul’un Esareti Günlerinden Bir Hatıra”, **Katil Pûse**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“Nasıl Öldürdüler?”, **İki Hödüğün Seyahati**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“Kanlı Eldiven”, **Katil Pûse**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

“Tünelden İlk Çıkış”, **Tünelden İlk Çıkış**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1934.

“Horoza Ses Talimi”, **Tünelden İlk Çıkış**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1934.

“Lekeli Humma Şüphesi”, **Tünelden İlk Çıkış**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1934.

“Annemin Ölümü”/”Annem”, Yeni Türk, 25 Ağustos 1934. / YÜCEBAŞ, Hilmi; **Bütün Cepheleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar**, İstanbul, Hamle Matbaası, 1964, s. 139-145.

“Tımarhane Şairlerin, Filozofların Mabedidir”, Aydıbir, nr. 14, 1 Kasım 1935. / **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939. / YÜCEBAŞ, Hilmi; **Bütün Cepheleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar**, İstanbul, Hamle Matbaası, 1964, s. 129-135.

“Balta ile Doğuran Böyle Doğurur!”, Yedi Gün, C: 8, 183, 19 Eylül 1936. / **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939.

“Eti Senin Kemiği Benim”, Cumhuriyet, 14, 15 Nisan 1938. / **Eti Senin Kemiği Benim**, İstanbul, Gürpınar Yayınları, 1963.

“Kırço”, **Gönül Ticareti**, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1939.

“Kıpti Düğünü”, **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939.

“Benim Babam Kimdir?”, **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939.

“Çocuğumun Babası”, **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939.

“Ecir ve Sabır”, **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939.

“Gönül Ticareti”, **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939.

“Gugular”, **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939.

“Hangisi Daha Zevkli?”, **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939.

“Uçurumun Kenarında”, **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939.

“Melek Sanmıştım Şeytani”, **Melek Sanmıştım Şeytani**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1943.

“Ahlâk Humması”, **Melek Sanmıştım Şeytanı**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1943.

“Asansör”, **Melek Sanmıştım Şeytanı**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1943.

“Şehirde Bir Şekavet”, **Melek Sanmıştım Şeytanı**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1943.

“Yeni Diyojen”, SEVENGİL, Refik Ahmet, **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, Hayatı, Hatıraları, Eserleri Hakkında Mütalaalar, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1945. / YÜCEBAŞ, Hilmi; **Bütün Cepheleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar**, İstanbul, Hamle Matbaası, 1964, s. 145-151.

“İnsan Çekiştiren Eski Vaizler”, **Eti Senin Kemiği Benim**, İstanbul, Gürpınar Yayınları, 1963.

“Büyük Günah”, GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Meyhanede Hanımlar**, 2. bs., İstanbul, Atlas Kitabevi, 1972.

“Kiralık Vücut”, GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Gazetecilikte Son Yazılarım-2**, der. Abdullah Tanrıninkulu, Gülçin Tanrıninkulu, İstanbul, Özgür Yay., 2002.

## 1.2. Öykü Kitapları

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Eti Senin Kemiği Benim**, İstanbul, Gürpınar Yayınları, 1963.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Gönül Ticareti**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1939.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **İki Hödüğün Seyahati**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Kadınlar Vaizi**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1920.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Katil Pûse**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Meyhanede Hanımlar**, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1924.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Meyhanede Hanımlar**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1947.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Melek Sanmıştım Şeytanı**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1943.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Namusla Açlık Meselesi**, İstanbul, Hilmi Kitaphanesi, 1933.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Tünelden İlk Çıkış, İstanbul**, Hilmi Kitaphanesi, 1934.

### 1.3. Kitaplar

GÖÇGÜN, Önder; **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, İstanbul, KTB Yay., 1987.

GÖKMAN, Muzaffer; **Hüseyin Rahmi Gürpınar: Açıklamalı Bibliyografya**, Ankara, MEB Yay., 1966.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Cadı Çarpıyor ve Şekavet-i Edebiye**, haz. Kemal Bek, İstanbul, Özgür Yay. 1998.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Gazetecilikte İlk Yazılarım (1888-1889)**, sad. ve yay. haz. Abdullah-Gülçin Tanrıninkulu, İstanbul, Özgür Yay., 1999.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Gazetecilikte Son Yazılarım 1 / Basın ve Basın Özgürlüğü**, sad. ve yay. haz. Abdullah-Gülçin Tanrıninkulu, İstanbul, Özgür Yay., 2001.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Gazetecilikte Son Yazılarım 2 / Zorla Ahlâksız Olduk**, sad. ve yay. haz. Abdullah-Gülçin Tanrıninkulu, İstanbul, Özgür Yay., 2002.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Gazetecilikte Son Yazılarım 3 / Yankesiciler Kulübü**, sad. ve yay. haz. Abdullah-Gülçin Tanrıninkulu, İstanbul, Özgür Yay., 2004.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Gazetecilikte Son Yazılarım 4 / Söyleşiler ve Paul Bourget'den çevirdiği Andre Corneli romanı**, sad. ve yay. haz. Abdullah-Gülçin Tanrıninkulu, İstanbul, Özgür Yay., 2006.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri**, yay. haz., Abdullah-Gülçin Tanrıninkulu, İstanbul, Özgür Yay., 1998.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi, **Sanat ve Edebiyat**, der. Abdullah Tanrıninkulu, sad. H. Adnan Önelçin, Ankara, Oğul Yay., [t.y.]

HİZARCI, Suat; **Hüseyin Rahmi Gürpınar Hayatı Sanatı, Eserleri**, İstanbul, Varlık Yay., 1964.

LEVEND, Agâh Sırrı; **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1964.

ÖZÖN, Mustafa Nihat; **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserlerinden Mütalaalar**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1945.

SEVENGİL, Refik Ahmet; **Hüseyin Rahmi Gürpınar Hayatı, Hatıraları, Eserleri Hakkında Mütalaalar**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1944.

SEVİNÇLİ, Efdal; **Hüseyin Rahmi Gürpınar (İnceleme)**, İstanbul, Arba Yay., 1990.

TOKER, Şevket; **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Alafranga Tipler**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1990.

YÜCEBAŞ, Hilmi; **Bütün Cepheleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar**, İstanbul, Hamle Matbaası, 1964.

TANRININKULU, Abdullah; **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, 2. bs., İstanbul, Toker Yay., 1998.

#### 1.4. Makaleler

AKTAŞ, Şerif; "Milli Edebiyat", **Türk Edebiyatı Tarihi**, 3. Cilt, İstanbul, KTB Yay., 2007, s. 183-268.

BERKES, Mediha; "Hüseyin Rahmi'nin Romanlarında Aile ve Kadın", **Aile Yazıları-2 Kültürel Değerler ve Sosyal Değişme**, der. Beylü Dikeçligül, Ahmet Çiğdem, Ankara, AAKB Yay., 1991, s. 11-23.

GÜMÜŞ, Semih; "Öykücülüğümüzün Kısa Tarihi", **Çağdaş Türk Yazını**, haz. Zehra İpşiroğlu, İstanbul, Adam Yay., 2001, s. 42-62.

İLERİ, Selim; "Halk Romancısı Hüseyin Rahmi", **Yeni Ufuklar Dergisi**, S. 252, Eylül, 1974, s. 29-32.

İLERİ, Selim; "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", **Türk Dili Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, Ankara, TDK Yay., 2008, s. 2-29.

KAPLAN, Mehmet; "Ecir ve Sabır", **Hikâye Tahlilleri**, İstanbul, Dergâh Yay., 2009, s. 33-35.

KAPLAN, Mehmet; "Hüseyin Rahmi'nin Üslûbu ve Hayat Görüşü", **Edebiyatımızın İçinden**, İstanbul, Dergâh Yay., 2004, s. 92-97.

KAPLAN, Mehmet; "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Aslı Tipler", **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-1**, İstanbul, Dergâh Yay., 2006, s. 399-412.

MORAN, Berna; "Hüseyin Rahmi Gürpınar'da Sosyalizm ve Haydutluk", **Birikim Dergisi**, Haziran, 1975, S. 4, s. 5-9.



MUTLUAY, Rauf; “Konuları ve Kişileriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar”, **Papirüs Dergisi**, Mart, 1969, S. 33, s. 4-15.

MUTLUAY, Rauf; “Öyküleriyle Hüseyin Rahmi”, **Türk Dili Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, Ankara, TDK Yay., 2008, 30-33.

ÖZMEN, Kemal; “Fransız Yazını ve Hüseyin Rahmi Gürpınar”, **FDE-2**, Kış 1978, s. 33-46.

POLAT, Nâzım Hikmet; “Hüseyin Rahmi’nin ‘Cadı’ Romanı Hakkında Münakaşalar”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, Aralık 1982, s. 187-216.

SEVİNÇLİ, Efdal; “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Yazarlık Anlayışı ve Tartışmaları”, **Dönemeç**, Ağustos, 1977, S. 18, s. 20-25.

TANPINAR, Ahmet Hamdi; “Romana ve Romancıya Dair Notlar III”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, haz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yay., 2005, s. 68-70.

YÖNTEM, Ali Canip; “Hüseyin Rahmi’nin Kudreti”, **Prof. Ali Canip Yöntem’in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri**, haz. Ahmet Sevgi, Mustafa Özcan, Konya, Tablet Kitabevi, 2005, s. 319-322.

### **1.5. Tezler (Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora)**

ALÇİÇEK, Esin; Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Hikâyeciliği, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Ege Üniversitesi, 2010.

GÜRTUNCA, Neriman; Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Küçük Hikâyeleri, Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 1954.

HARMANCI, Abdullah; Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Öyküleri ve Öykücülüğü, Doktora Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi, 2010.

KAYGANA, Mehmet; Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın 1919-1944 Yılları Arasındaki Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım, Doktora Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi, 2008.

KOŞAR, Emel; Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Batıl İnançlar, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, 2005.

SERDAR, Ali; Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Ahlâk Sorunsalı, Doktora Tezi, Ankara, Bilkent Üniversitesi, 2007.

TIRLI, Neslihan; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Eserlerinde Gündelik İstanbul Hayatı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2009.

TÜRK, Fahrettin; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1918-1923 Yıllarında Yazdığı Roman ve Hikâyeler, Lisans Tezi, Ankara, DTCF., 1970.

YAZICI, Süheyla; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Hikâyeciliği, Lisans Tezi, Ankara, DTCF., 1951.

ZEKÂ, Semih; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Mizah, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2004.

## 2. Genel Kaynaklar

### 2.1. Kitaplar

ADLER, Alfred; **İnsanı Tanıma Sanatı**, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, Say Yay., 2006a.

ADLER, Alfred; **Yaşamın Anlam ve Amacı**, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, Say Yay., 2004.

ADLER, Alfred; **Yaşama Sanatı**, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, Say Yay., 2006b.

AKTAŞ, Şerif; **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara, Akçağ Yay., 2003.

AKYÜZ, Kenan; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923**, Ankara, İnkılâp Kitabevi, 1995.

ARISTOTELES; **Poetika**, çev. Sami Rifat, İstanbul, Can Yay., 2008.

AYTAÇ, Gürsel; **Genel Edebiyat Bilimi**, İstanbul, Say Yay., 2009.

BERGSON, Henri; **Gülme**, çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2006.

BOTTON, Alain de; **Statü Endişesi**, çev. Ahu Sıla Bayer, İstanbul, Sel Yay., 2010.

BOURNEUR, Roland, QUELLET Réal; **Roman Dünyası ve İncelenmesi**, çev. Hüseyin Gümüş, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay., 1989.

ÇAKAN, İsmail Lütfi; **Hurafeler ve Batıl İnançlar**, İstanbul, Rağbet Yay., 2007.

ÇETİN, Nurullah; **Roman Çözümleme Yöntemi**, Ankara, Öncü Kitap, 2009.

ÇETİŞLİ, İsmail; **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Isparta, Kardelen Kitabevi, 1999.

ÇETİŞLİ, İsmail; **Memduh Şevket Esendal (İnsan ve Eser)**, Isparta, Kardelen Kitabevi, 1999.

ÇETİŞLİ, İsmail; **Metin Tahlillerine Giriş-2**, Ankara, Akçağ Yay., 2004.

DEVELLİOĞLU, Ferit; **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, yay. haz. Aydın Sami Güneyçal, Ankara, Aydın Kitabevi, 2005.

DOĞAN, İsmail; **Dünden Bugüne Türk Ailesi**, Ankara, AKM Yay., 2009.

EAGLETON, Terry; **Kültür Yorumları**, çev., Özge Çevik, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2011.

ENGİNÜN, İnci; **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, İstanbul, Dergâh Yay., 2007.

GASSET, José Ortega Y; **Sevgi Üstüne**, çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2011.

GÜNDOĞAN, Ali Osman; **Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi**, İstanbul, Birey Yay., 1997.

HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Düşünce Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011.

HORNEY, Karen; **Kadının Ruhsal Yapısı**, çev. Nilgün Şarman, İstanbul, Payel Yay., 1998.

KABAKLI, Ahmet; **Millete Vurulan Canlı Pranga Bürokrasi**, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., 2002.

KANTARCIOĞLU, Sevim; **Edebiyat Akımları**, İstanbul, Paradigma Yay., 2009.

KAPLAN, Mehmet; **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-3 Tip Tahlilleri**, İstanbul, Dergâh Yay., 1991.

KIERKEGAARD, Soren; **Evliliğin Estetik Geçerliliği**, çev. İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul, Ağaç Kitabevi Yay., 2009.

KONINCK, Thomas De; **Yeni Cehalet ve Kültür Problemi**, çev. İnci Malak Uysal, Ankara, Epos Yay., 2003.

KORKMAZ, Ramazan; **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Ankara, Grafiker Yay., 2008.

KORKMAZ, Ramazan; **Sabahattin Ali (İnsan ve Eser)**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1997.

KORKMAZ, Ramazan, vd.; **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)**, Ankara, Grafiker Yay., 2004.

KUDRET, Cevdet; **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman**, I. Cilt, İstanbul, Dünya Yay., 2004.

LEVINAS, Emmanuel; **Ölüm ve Zaman**, çev. Nami Başer, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2000.

LORIE, Peter; **Batıl İnançlar**, Milliyet Yay., 1997.

MORAN, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1**, İstanbul, İletişim Yay., 2000.

NECATİGİL, Behçet; **Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü**, 9. bs., İstanbul, Varlık Yay., 2005.

NECATİGİL, Behçet; **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, 24. bs., İstanbul, Varlık Yay., 2007.

OKAY, Orhan; **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, İstanbul, Dergâh Yay., 2005.

ROUSSEAU, Jean Jacques; **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı**, çev. R. Nuri İleri, İstanbul, Say Yay., 2010.

SENEMOĞLU, Nuray; **Gelişim, Öğrenme ve Öğretim**, Ankara, Pegem Akademi Yay., 2011.

STEVICK, Philip; **Roman Teorisi**, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Akçağ Yay., 2010.

**Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, I. Cilt, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2010.

TEKİN, Mehmet; **Roman Sanatı**, İstanbul, Ötüken Yay., 2008.

TOPÇU, Nurettin; **Ahlâk Nizamı**, yaz. haz. Ezel Elverdi, İsmail Kara, İstanbul, Dergâh Yay., 2008.

TÜRKDOĞAN, Orhan; **Kültür-Değişme ve Toplumsal Çözülme**, İstanbul, IQ Kültür Sanat Yay., 2007.

**Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, Ankara, Hece Yay., 2005.

UYGUR, Nermi; **Başka-Sevgisi**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2001.

ÜLKEN, Hilmi Ziya; **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Ülken Yay., 2005.

WELLEK René, WARREN Austin; **Edebiyat Biliminin Temelleri**, çev. Ahmet Edip Uysal, Ankara, KTB Yay, 1983.

ZUPANCIC, Alenka; **Komedi: Sonsuzun Fiziği**, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yay., 2011.

## ÖZET

ÖZGEN, Arif. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Öykülerinde Konu/Tema ve Yapı, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan, 2011.

Türk edebiyatında romancı kimliği ile öne çıkan Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), romanlarının yanı sıra öykü, tiyatro, edebi tartışma ve fikir yazıları kaleme almış, hayatını yazarak kazanmış üretken bir yazarımızdır. Bu çalışmada Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın öyküleri ve öykücülüğü inceleme altına alınmıştır.

Hüseyin Rahmi'nin öykücülüğünün niteliksel açıdan ele alındığı “Giriş” bölümünde, araştırmacıların ve eleştirmenlerin görüşlerine de yer verilerek genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Çalışmanın temelini “Öykülerde Konu/Tema” ve “Öykülerde Yapı” bölümleri oluşturmaktadır. “Öykülerde Konu/Tema” adlı ilk bölümde, öyküler içeriksel bir çözümlenmeye tabi tutulmuştur. Öykülerden hareketle tespit ve tasnif edilen konular/temalar ayrı ayrı incelenmiştir. “Öykülerde Yapı” adını taşıyan ikinci bölümde, Hüseyin Rahmi'nin öyküleri ‘ortak yapı’, ‘şahıs kadrosu’, ‘zaman’ ve ‘mekân’ unsurları bakımından değerlendirilmiştir. İncelemeler/değerlendirmeler esnasında teorik eserlerin yanı sıra sosyolojik, psikolojik, pedagojik, tarihi ve felsefi kaynaklardan da yararlanılarak öne sürülen tespit ve görüşler temellendirilmeye çalışılmıştır.

Elde edilen bulgulardan yola çıkarak Hüseyin Rahmi'nin öyküleri ve öykücülüğüne ilişkin çıkarımların yapıldığı “Sonuç” bölümünün ardından, çalışmaya ışık tutan eserlerin yer aldığı “Kaynakça”ya yer verilmiştir.

### **Anahtar Kelimeler**

1. Hüseyin Rahmi Gürpınar
2. Öykü
3. Konu
4. Tema
5. Yapı

## ABSTRACT

OZGEN, Arif. Topic/Plot and Structure in Huseyin Rahmi Gurpinar's Stories, MA Dissertation, Ardahan, 2011.

Huseyin Rahmi Gurpinar, distinguished with novelist identity in Turkish literature, is a productive author, who has written stories, plays, literary criticisms and newspaper articles besides his novels and has gained his life by writing. In this paper, Huseyin Rahmi Gurpinar's stories and his storytelling have been investigated.

In the "Introduction" part in which Huseyin Rahmi's storytelling has been dealt with a qualitative point of view, a general review has been carried out including the views of researchers and critics.

"Topic/Plot in Stories" and "Structure in Stories" parts have been constituted the main parts of the research. In the first part, "Topic/Plot in Stories", stories have been taken under a contextual analysis. The topics/plots, found and classified based on stories, have been investigated separately. In the second part, "Structure in Stories", Huseyin Rahmi's stories have been analyzed in terms of "common structure", "staff of the character", "time" and "place" factors.

In the course of investigations/analyses, proposed findings and views have been tried to be grounded by making use of sociological, psychological, pedagogical, historical and philosophical resources as well as theoretical works.

After the "Conclusion" part in which inferences have been deduced about Huseyin Rahmi's stories and storytelling by considering the obtained findings, the "Resources" part, where the works that shed light on this paper, has been included.

### Key Words

1. Huseyin Rahmi Gurpinar
2. Story
3. Topic
4. Plot
5. Structure

## ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında Burdur'da doğdum. İlk, orta ve lise öğrenimimi Burdur'da tamamladım. 2009 yılında Doğu Akdeniz Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdim ve aynı yıl Pamukkale Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda yüksek lisansa başladım. Tez aşamasındayken Ardahan Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'na yatay geçiş yaptım. Yüksek lisans öğrenimime Ardahan Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı bünyesinde devam etmekteyim. Yabancı dilim İngilizce'dir.