

T.C.
CELAL BAYAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

MUSTAFA NECATİ SEPETÇİOĞLU'NUN HİKÂYELERİ
ÜZERİNE BİR İNCELEME

MEHMET TAT

DANIŞMAN ÖĞRETİM ÜYESİ:
YARD. DOÇ DR. SELİM ALTINTOP

MANİSA

2013

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

31/12/2013

Mehmet TAT

TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI

Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 11.12.2013 tarih ve 29/19 sayılı toplantısında oluşturulan jüriimiz tarafından Lisans Üstü Öğretim Yönetmeliği'nin 24. Maddesi gereğince Enstitümüz Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Programı öğrencisi Mehmet TAT'ın "Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme" Konulu tezi incelenmiş ve aday 20.12.2013 tarihinde saat 09:30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 100 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin,

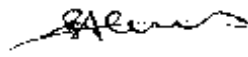
BAŞARILI olduğuna	<input checked="" type="checkbox"/>	<u>OY BİRLİĞİ</u>	<input checked="" type="checkbox"/>
DÜZELTME yapılmasına	<input type="checkbox"/>	<u>OY ÇOKLUĞU</u>	<input type="checkbox"/>
RED edilmesine	<input type="checkbox"/>	ile karar verilmiştir.	

* Bu halde adaya 3 ay süre verilir.

** Bu halde adayın kaydı silinir.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Selim ALTINTOP
(Danışman)



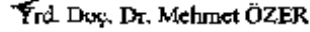
ÖYE

Yrd. Doç. Dr. Rıza BAĞCI



ÖYE

Yrd. Doç. Dr. Mehmet ÖZER



Evet Hayır

*** Tez, burs, ödül veya Teşvik prog. (Tüba, Fullbright vb.) almayabilir

Tez, mutlaka basılmalıdır

Tez, mevcut haliyle basılmalıdır

Tez, gözden geçirildikten sonra basılmalıdır.

Tez, basımı gereksizdir.

ÖZET

Mustafa Necati Sepetçioğlu, 1932–2006 yılları arasında yaşamış, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından biri olup hikâye, roman, oyun, makale, inceleme, anı gibi çeşitli edebî türlerde pek çok eser vermiştir.

Sepetçioğlu'nun hikâyelerini incelediğimiz bu çalışmada, yazarın hikâyelerinden yola çıkarak Türk hikâyeciğindeki yerini ve hikâyeciliğimize katkılarını değerlendirdik. İki bölümden oluşan bu çalışmamızın ilk bölümünde Sepetçioğlu'nun biyografisini verip genel hatlarıyla hikâye anlayışını göstermeye, ikinci bölümde de hikâyelerini incelemeye gayret ettik.

ABSTRACT

Mustafa Necati Sepetcioglu who lived between the years of 1932 and 2006, and has been one of the leading writers of Republican Period Turkish Literature had written a lot of works on various literary genres such as stories, novels, plays, articles, reviews, memories.

In this study, on which we examined the Sepetcioglu's stories, by means of his stories were examined his contributions to our narrative literature and their place in turkish narrative genre. This study consists of two parts. In the first part the biography of Sepetçioglu and his short story style were generally introduced, in the second chapter his stories were examined.

ÖNSÖZ

İlk yazılarını lise öğrenciliği yıllarında 1948’de yazmaya başlayan, hayatının sonuna kadar hikâye, roman, tiyatro, araştırma-inceleme, deneme gibi birçok edebî türde eserler veren, edebiyat âlemine ismini hikâyeleriyle duyurmuş olmasına rağmen daha çok tarihî romanlarıyla tanınıp hikâyeciliği arka planda kalan Mustafa Necati Sepetçioğlu akademik ilgiye mazhar olan yazarlarımızdandır.

Sepetçioğlu hakkında bu güne kadar yapılmış en kapsamlı çalışma Etem Çalık tarafından hazırlanan doktora tezidir. Çalık’ın bu çalışması yazarın hayatı, sanatı ve eserlerini kapsamakla birlikte ağırlıklı olarak romanlarını ele almıştır. Ayrıca Mustafa Bilgen¹, Nesrin Zengin², Nalan Amanat³, Süleyman Türkan⁴, Kürşad Kara⁵, İlknur Yaşar⁶ ve Turgut Çakmak⁷ tarafından romanları üzerine yapılmış lisansüstü tezler vardır.

Ömer Çakır da Sepetçioğlu’nun hikâyelerini değerlendiren bir bildiri hazırlamıştır. Bu bildiri, Mustafa Necati Sepetçioğlu adına özel sayı olarak yayınlanan **Erdem** dergisinde yer almaktadır. Fakat şu ana kadar yazarın hikâyeleri üzerine hususî

¹ Mustafa Bilgen (1997), *Krezzüge in der Deutschen und Türkischen literatur, eine vergleichen de untersuchung uber die romane von Wolfgang Hohlbein und Mustafa Necati Sepetçioğlu* (Türk ve Alman Edebiyatında Haçlı Seferleri, Wolfgang Hohlbein ve Mustafa Necati Sepetçioğlu Hakkında Karşılaştırmalı Bir Araştırma), Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

² Nesrin Zengin (2000), *Gençlik Edebiyatı ve Eğitim Değerleri Açısından Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Dünkü Türkiye Dizisindeki Tarihi Romanlarının İncelenmesi*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

³ Nalan Amanat (2000), *Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Kıbrıs Romanları Üzerinde Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

⁴ Süleyman Türkan (2006), *İlköğretim 5. sınıf Öğrencilerinin Yazılarındaki Söz Dizimi ile Edebi Söz Diziminin (Mustafa Necati Sepetçioğlu) Karşılaştırılması (Uşak Örneği/Yazılı Anlatım)*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

⁵ Kürşad Kara (2008), *Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Sabır Ağacı Romanında Halk Bilimi Unsurları*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

⁶ İlknur Yaşar (2011), *Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Romanlarında Devlet ve Cihan Hakimiyeti Düşüncesi*, Yüksek Lisans Tezi, Erzincan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

⁷ Turgut Çakmak (2011), *Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Romanlarında Tasavvuf*, Yüksek Lisans Tezi, Erzincan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmamızın amacı bu eksikliği gidermek ve Türk hikâyeciliğinin tarihî gelişim çizgisinde yazarın yerini ve hikâyeciliğimize katkılarını ortaya koymaktır. Bu niyetle çalışmamızı hazırlarken eser-yazar, eser-sosyal çevre ve eser-devir arasındaki münasebetleri göz önünde bulundurmaya çalıştık.

Sepetçioğlu'nun hikâyeleri üzerine kapsamlı bir incelemeyi hedeflediğimiz bu çalışmamızda, hikâye türünün, yazarın eserlerini verdiği döneme kadar olan süreçteki gelişimi, Giriş bölümünde genel hatlarıyla ortaya konulmuştur.

Birinci bölümde yazarın doğumundan başlayarak, aile, eğitim ve meslek hayatına dair bilgiler sunulmuştur. Yazarın çeşitli deneme yazılarından, kendisiyle yapılan röportajlardan ve farklı kaynaklardan yararlanılarak edebî kişiliği ortaya konulmuş, yayınlanan eserlerinin isimleri sıralanmış ve hikâyeleri hakkında bilgiler verilmiştir. Aynı bölümün devamında da Sepetçioğlu'nun Türk hikâyeciliği ve hikâyecilerine ait düşünceleri verilmiştir.

İkinci bölümde Sepetçioğlu'nun hikâyeleri olay örgüsü, kişi kadrosu, mekân, zaman, bakış açısı, dil ve üslûp, tema yönleriyle incelenmiştir. Olay örgüsü kısmında önce *Abdürrezzak Efendi*, ardından *Menevşeler Ölmemeli* daha sonra da bu iki hikâye kitabı dışında kalan hikâyelerine yer verilmiştir. Kişiler, mekân, zaman, bakış açısı, dil ve üslûp, tema bölümlerinde tasniflemeye gidildiği için bu sıra takip edilmemiştir.

Sonuç bölümünde ise ikinci bölümde yaptığımız incelemeler sonucu elde ettiğimiz bilgiler özetlenip, özellikle bir hikâyeci olarak Sepetçioğlu'nun Türk edebiyatındaki yeri belirgin hâle getirilmeye çalışılmıştır.

Kaynakça kısmında, başvurduğumuz kaynaklar alfabetik sıraya göre verilmiştir.

Çalışmamız boyunca kitap isimleri italik, süreli yayın isimleri kalın punto ile gösterilmiştir. Kitap ve süreli yayın bölümleri tırnak içinde verilmiş, bu türden olduğu için incelediğimiz hikâyelerin isimleri de tırnak içinde gösterilmiştir. Alıntılar tırnak içinde italik, alıntı içindeki kitap isimleri ise normal punto ile yazılmıştır.

Bu çalışmam esnasında fikirleri ve özellikle usul hususundaki bilgileri ile çalışmamaya yön veren saygıdeğer hocam Yrd. Doç. Dr. Selim ALTINTOP'a teşekkürlerimi sunarım.

Manisa 2013
Mehmet TAT

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ	III
İÇİNDEKİLER	V
KISALTMALAR	VII

GİRİŞ

MUSTAFA NECATİ SEPETÇİOĞLU'NA KADAR TÜRK HİKÂyecİLİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ	1
--	---

BİRİNCİ BÖLÜM

HAYATI, ESERLERİ, HİKÂyELERİ, EDEBÎ KİŞİLİĞİ; TÜRK HİKÂyecİLİĞİ VE HİKÂyecİLERİ ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

1. HAYATI	12
2. ESERLERİ	16
3. HİKÂyELERİ	20
4. EDEBÎ KİŞİLİĞİ	24
5. TÜRK HİKÂyecİLİĞİ VE HİKÂyecİLERİ HAKKINDA GÖRÜŞLERİ	30

İKİNCİ BÖLÜM

HİKÂyELERİN İNCELENMESİ

1. OLAY ÖRGÜSÜ	36
1. 1. Tek Zincirli Olay Örgülü Hikâyeler	38
1. 2. Çok Zincirli Olay Örgülü Hikâyeler	59
1. 3. Helezonik Olay Örgülü Hikâyeler	68
2. KİŞİ KADROSU	71
2. 1. Başkişiler	74
2. 1. 1. Erkek Başkişiler	74
2. 1. 2. Kadın Başkişiler	85

2. 2. Yardımcı Kişiler-----	89
2. 2. 1. Erkek Yardımcı Kişiler-----	89
2. 2. 2. Kadın Yardımcı Kişiler-----	101
2. 3. Dekoratif Kişiler-----	109
2. 3. 1. Erkek Dekoratif Kişiler-----	109
2. 3. 2. Kadın Dekoratif Kişiler-----	111
2. 4. Kişileştirmeler-----	114
3. MEKÂN-----	118
3. 1. Açık Mekân-----	120
3. 2. Kapalı Mekân-----	130
4. ZAMAN-----	141
4. 1. Kronolojik Zamanlı Hikâyeler-----	143
4. 2. Akronolojik Zamanlı Hikâyeler-----	151
5. BAKIŞ AÇISI-----	158
6. DİL VE ÜSLÛP-----	163
7. TEMA-----	170
7. 1. Tabiat Sevgisi-----	171
7. 2. Ayrılık/Yalnızlık/Özlem-----	174
7. 3. Aşk-----	180
7. 4. Maddî Yoksulluk-Geçim Sıkıntısı-----	182
7. 5. Âidiyet Problemi-----	185
7. 6. Ölüm-----	186
7. 7. İffet-----	188
7. 8. Hayatta Kalma Mücadelesi-----	189
SONUÇ-----	191
FAYDALANILAN KAYNAKLAR-----	194

KISALTMALAR

A. R.	: Abdürrezzak Efendi
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Edt.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
M. Ö.	: Menevşeler Ölmemeli
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
Yay.	:Yayınları

GİRİŞ

MUSTAFA NECATİ SEPETÇİOĞLU'NA KADAR TÜRK HİKÂyecİLİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

Hikâye Arapça asıllı bir kelime olup “*bir vak'ayı anlatmak, nakletmek, rivayet etmek*” (Şemseddin Sami, 2010: 458) gibi anlamlara gelmektedir. Terim anlamında ise şöyle tanımlanmıştır: “*Hikâye, gerçek ya da gerçeğe uygun olay ve durumların, insan, zaman ve mekân unsurlarıyla birlikte itibârî bir dünya çerçevesinde ve üzerinde durulan konu, tema ve mesaja uygun bir biçimde kurgulanıp ayrıntıya girilmeden ve bütünüyle yoğunlaştırılarak okuyucuya estetik haz verecek tarzda anlatılmasından doğan kısa ve mensur bir edebî türdür.*” (Çetişli, 2009: 27).

Hikâye, yüzyıllardır edebiyat dünyamızdaki vak'aya dayalı sözlü ve yazılı metinleri karşılayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. “Hikâye” kavramının kültürümüzde köklü bir geçmişi bulunmaktadır. Başlangıcından itibaren destan, masal, efsane, menkıbe, halk hikâyesi, manzum hikâye, dinî hikâye gibi türler hikâye kavramıyla adlandırılmıştır. Bu konuda Cafer Gariper'in açıklaması şöyledir: “*Konunun ve çıkarılacak dersin önem kazandığı bu anlatılara günümüzün bilgi birikimi içinden baktığımızda gerçeklik duygusunun zayıf kaldığını, yaşanan hayatı başarılı bir şekilde yansıtmadığını, kahramanların psikolojik dünyalarına yer verilmediğini, zaman ve mekân unsurunun soyut bırakıldığını, mekânın sembolik yapı içinde ve genellikle sadece isim olarak geçtiğini, tasvirlerle mekâna ait unsurların ayrıntılı şekilde aksetmediğini, tasvirler genellikle süs olsun diye yapıldığı için dekoratif bir unsur olmaktan pek öteye geçmediğini, belirli tipler ve karakterler çevresinde iyilerle kötülerin mücadelesinin sergilendiğini görürüz.*” (Gariper, 2009: 60).

19. yüzyılın başından itibaren değişen dünya şartlarına paralel olarak Osmanlılarda Batı'ya yönelik başladı. Bu yönelik, sürecin devamında edebiyatta da kendini gösterdi ve diğer türlerde olduğu gibi modern hikâyede de ilk denemeler verildi.

Hikâye ve roman birbirinden farklı türler olmasına rağmen Tanzimat edebiyatı boyunca her iki tür de “hikâye” kavramıyla karşılanmıştır. Namık Kemal, *İntibah*

Mukaddimesi'nde hem Yusuf Kâmil Paşa'nın çeviri romanı *Telemak* (1866)'tan hem de kendi yazdığı romanı *İntibah* (1873)'tan "hikâye" diye söz eder:

“*İtikâd-ı âcizâneme kalırsa hikâye hakikaten insanlar arasında nail olduğu itibara lâyıktır. İnsan eğlencesinde de birtakım nasâyih bulursa zarar mı etmiş olur? Ahlâk-ı Alâî'den terbiye görmek hapiste islâh-ı nefis etmeğe, Telemak gibi hikâyâtan bir şey istifade etmek ise bir muntazam bahçede ders okumağa benzer... Bu sebepten dolayı hikâyelerin, tiyatroların hâvi olduğu hisse-i hikmeti ekseriyet üzere aşka dair birçok kıssa içinde setrederler. Onun için biz de bu eser-i âcizânenin hâvi olduğu bîkr-i hayâli bir hikâye-i muhayyele ile yaşmaklamak istedik.*” (Enginün ve Kerman, 2011: 160-164).

Yine Ahmet Midhat Efendi yazmış olduğu *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* romanının önsözünde eserinden “hikâye” diye bahseder:

“*İşte ben karîha-ı milliyemizin bugünkü vüs'atinden bir nümuncik olabilmek üzere şu Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar serlevhalı hikâyeyi kaleme aldım ve meydana koydum. Tercüme değildir, taklit dahi değildir...*” (Enginün ve Kerman, 2011: 187).

Bu durum Servet-i Fünûn döneminde de devam eder ki Halid Ziya, roman türünün tarihi ve özelliklerine ait yazdığı eserine *Hikâye* (1892) ismini verir. Bunun gerekçesini de şöyle açıklar:

“*Edebiyat-ı Osmaniyede mazharı olduğu mevki-i mühimmi ihraz edemeyen aksam-ı edebiyattan biri de, ecnebi bir kelime altında zikretmektense, Osmanlı lisanına hürmeten 'hikâye' namını vereceğimiz kısım-ı edebîdir.*” (Uşaklıgil, 2012: 11).

Batı tarz ilk hikâyelerin ortaya çıkmasından önce klasik edebiyat dairesinden yeni anlayışa geçiş süreci içerisinde, bazı ara dönem eserleriyle de karşılaşırız. Bunlar arasında *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* ve *Müsameretnâme*'yi sayabiliriz.

1797'de Giritli Aziz Efendi tarafından kaleme alınan *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, klasik Doğu hikâyelerinin yapısını taşımaktadır. Büyüler, tılsımlar ve birtakım olağanüstü olaylar ile bu eserde karşılaşılmaktadır. Bununla birlikte yerli bir hava da taşımaktadır. Özellikle mahalle ve sokak isimleri, örf, âdet gibi yerli unsurlar sık sık okuyucuya sunulmuştur. Yeni Bahçe, Tahtacı Camii, Bozdoğan Kemeru gibi İstanbul'un semt ve mekân isimlerine hikâyelerde yer verilmiştir. Hikâyeler sade bir dille

yazılmıştır. *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'nin edebiyatımızdaki yerini Âlim Kahraman şu şekilde açıklar:

"*Üslûpta yer yer basmakalıptan kurtulma gayreti, bazı yerlerde hikâye kahramanlarının sosyal durumlarına uygun şekilde konuşturulma dikkatinin bulunması, 18. yüzyıl İstanbul'una ait yerli çizgilerin işlenmesi onun modern hikâye ve romana bakan yüzüdür.*" (Kahraman, 1998: 494).

Gerçekçi bir anlatışın denendiği ilk hikâye kitabı Emin Nihat'ın *Müsameretnâme*'sidir. Bu eser 1872-1875 yılları arasında yayınlanmıştır. Yedi hikâyeden oluşan eser on iki cüzde toplanmıştır. Birkaç arkadaşın her gece bir evde toplanarak, her gece birinin başından geçen bir macerayı anlatması şeklinde kurgulanmıştır. Bu oluşum hem *Binbir Gece Masalları*'na hem de *Decameron Hikâyeleri*'ne benzemektedir. Hikâyelerde geleneksel bir anlatım kullanılmıştır. Bununla birlikte bu hikâyeleri kişi, mekân, zaman öğelerini bir arada vermesi bakımından Batı tipi hikâyeye kapı aralayan ilk örneklerden sayabiliriz.

Bahsettiğimiz ara dönem eserleriyle aynı yıllarda Batı edebiyatlarından birçok hikâye dilimize çevrilmiştir. Yapılan çevirilerden sonra edebiyatımızda ilk hikâyeler yazılmaya başlanır. Yazdığı hikâyeleri *Letaif-i Rivayat* (1970) adlı eserinde toplayan Ahmet Midhat, hikâyelerinin vak'asını genellikle Fransız hikâye ve fıkralarından veya işittiği birtakım gerçek olaylardan almış ve onları kendi muhayyel dünyasında şekillendirerek okura sunmuştur. Eserlerinde farklı kurgulama yollarını da denemiş, bunu yaparken de merak ve heyecan unsurlarının idaresine, okurun ilgisini canlı tutmaya dikkati çekecek ölçüde önem vermiştir. (Ahmet Mithat Efendi, 2001: VIII)

Ahmet Midhat, eserlerini toplumda bir değişiklik meydana getirme gayesiyle kaleme almıştır. Bunun içindir ki eserlerinde en fazla üzerinde durduğu konular; batıl inanışları ve zararlı adetleri tenkit, okuyucuya Batı'nın pozitif dünya görüşü hakkında bilgi vermek ve Batı kültürünün ilk bilgilerini aktarmaktır. Namık Kemal'in tiyatro hakkındaki "*faydalı eğlence*" formülünü Ahmet Midhat, hikâyelerinde uygulamaya çalışmıştır. (Akyüz, 1995: 72) Hikâyelerinde sık sık araya girerek okuyucuya soru sorar, bilgi verir, açıklamalar yapar. Okuyucu veya dinleyicisine hoşça vakit geçirtirken bir şeyler de öğretme gayesindedir. Hikâyelerinin sonunda iyileri mutluluğa ulaştırır, kötülerini de cezalandırır. Bu durum Ahmet Mithat'ın sosyal edebiyat anlayışıyla

açıklanabilir.

Sami Paşazâde Sezai tarafından yazılan *Küçük Şeyler* (1892) modern hikâye tekniğinin uygulandığı ilk eserdir. Bu eser, ismiyle uygunluk arz edecek şekilde küçük hayat dikkatlerinin anlatıldığı kısa hikâyelerden oluşmaktadır. Sezai, kişi yaratmada ve olay örgüsü oluşturmada modern hikâyenin gereklerini yerine getirerek hayalî unsurlara yer vermeden, halk tabakasından kişilerin başından geçenleri anlatır. Hikâyelerde olayların geçtiği yerler, gerçek mekânlardır. Mekân tasvirlerinin son derece gerçekçi olduğu bu hikâyelerde psikolojik tahlillere de yer verilmiştir.

Servet-i Fünûn döneminde diğer edebî türlerde olduğu gibi hikâye türünde de başarılı eserler ortaya konulmuştur. Bu dönem hikâyelerinde daha çok bireysel konulara yönelmiş, sosyal problemlerden uzak durulmuş, vak'adan çok şahıslar ve onların hayal kırıklıklarına yer verilmiştir. Yaşadıkları hayattan hoşnutsuzluk, toplumdan kaçış ve yalnızlık arzusu, hayal-hakikat çatışması, intihar, melankoli, aşk, kadın ve tabiat gibi temalar diğer edebî türlerde olduğu gibi hikâye türünde de sıklıkla işlenmiştir. Bunun yanında teknik bakımdan Tanzimat dönemine göre büyük ilerleme sağlanmış, *"realist romancılara has olan, mekân ve eşya ile insan karakteri arasındaki ilişki, bilinçli ve başarılı bir şekilde eserlere uygulanmıştır."* (Okay, 2005: 70) Bireylerin kendileri ve dış dünya ile olan uyumsuzluklarını, sıkıntılarını, iç buhranlarını anlatan hikâyelerde uygulanan Maupassant tarzı anlatım tekniğinin doğal sonucu olarak hikâyelerde serim, düğüm, çözüm kurgusuna yer verilir.

Servet-i Fünûn dönemi hikâyelerinin en çok eleştirilen yanı, şiirde olduğu gibi, dili ve üslûbudur. Şairler gibi hikâyeciler de sözlüklerden unutulmuş Arapça ve Farsça kelimeler bulup çıkarmışlar, uzun tamlamalar ve istiareler oluşturmuşlardır. Onların bu tutumları hikâyelerinin anlaşılmasını güçleştirmiştir. Zaten dönemin yazarları o zamanki dili sonraları kendileri de garip bulmaya başlamışlar ve eserlerini yeniden yayınlarken dillerini sadeleştirme yoluna gitmişlerdir.

Servet-i Fünûn nesrinin ve hikâyesinin en mühim şahsiyeti Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Modern Türk hikâyesi onunla birlikte bağımsız bir edebî tür özelliği kazanmaya başlamıştır. Onun hikâyeleri romanlarına göre sosyal ve millî hayatı daha yoğun yansıtması bakımından da oldukça önemlidir. (Huyugüzel, 2004: 93) Halit Ziya, on beş kitaplık hikâye birikimiyle edebiyatımızda hikâye türünün gelişiminde yol

açıcı bir işlev görmüştür. Mustafa Nihat Özön, Halit Ziya'nın hikâyeciliği hakkında şunları söyler:

“Kendinden öncekilerin vücuda getirmeye çalıştıkları hikâyeye dili Halit Ziya ile esaslı şeklini bulmuştur. Dil ile beraber hikâyeyi masaldan ayıran vasıflar da gene onun eserleriyle ilkin edebiyatımızda etraflı bir surette görülmüştür. Bir eserin planı, eserdeki şahsiyetler, onların portre ve karakterleri, vak’aların anlatılışı, vak’adan vak’a’ya geçiş gibi dikkat edilecek noktalar edebiyatımızda ancak o örneklerden sonra peyda olmuştur. Bunların yanında, fazla tasvir yapmak düşkünlüğü, bu tasviri yapmaya kalkışınca düşülmesi çok tabii olan süslü yazmak endişesi bu eserlerin belli başlı zaaflarıdır.” (Özön, 1941: 240).

Servet-i Fünûn dönemi hikâyecilerinden biri de Mehmed Rauf'tur. Onun hikâyelerinde karşılıksız aşkların, ihanetlerin, alınganlıkların, hastalıkların, ölüm fikri ve intiharın işlendiği kötümser bir hava vardır. Dil ve üslubu da Servet-i Fünûn nesrinin genel özelliklerine uygundur.

Servet-i Fünûn döneminde yazdığı ilk hikâyelerini *Hayat-ı Muhayyel* (1899) ve *Hayat-ı Hakikiyye Sahneleri* (1910) kitaplarında toplayan Hüseyin Cahit Yalçın da döneminin dil, üslup ve konu söylemini esas almıştır. Hüseyin Cahit, 2. Meşrutiyetten sonra yazdığı ve *Niçin Aldatırlarmış* (1943) adıyla kitaplaştırdığı hikâyelerinde ise bireysel konulardan vazgeçerek toplumsal sorunlara yönelmiştir.

Ahmet Hikmet Müftüoğlu da *Haristân ve Gülistan*(1899) adlı hikâyeye kitabını Servet-i Fünûn döneminde bastırılmış, daha sonra Milli Mücadele cereyanı içine girmiştir. *Çağlayanlar* (1922) adlı hikâyeye kitabı da bu dönemde basılmıştır. *Çağlayanlar*, Türkçü bir bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Onun hikâyelerinde belli bir düzeyin üstüne çıkamadığını belirten Selim İleri düşüncelerini şöyle ifade eder: *“Ahmet Hikmet Müftüoğlu gerek Servet-i Fünûn sırasında yazdığı öykülerde, gerekse sonradan Türkçülük akımına bağlanarak yazdıklarında belli bir düzeyin üstüne çıkamamıştır. Duygusal, gözü yaşlı anlatımı başlangıçta eski sözcüklerden yararlanırken, sonraları sözcüklerin sözlük anlamlarıyla Türkçeleşmiş biçimine dönüşmüştür.”* (İleri, 1995: 337).

Yine, *Bir Tesadüf* (1912), *Bir Safha-ı Kalb* (1912), *Kadın Ruhu* (1914) ve *Silinmiş Çehreler-Beliren Simalar* (1914) adlı hikâyeye kitaplarıyla Saffet Ziya'yı da

Servet-i Fünûn dönemi hikâyecilerimiz arasında sayabiliriz.

Servet-i Fünûn devrinde eser verip bu hareketin dışında kalan birkaç yazar da Ahmet Mithat Efendi'nin başlatmış olduğu sosyal edebiyat çizgisinde ilerlemişlerdir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Rasim ve Mehmet Vecihî'yi bu çizgide sayabiliriz.

Hüseyin Rahmi Gürpınar dokuz hikâye kitabı yayınlamıştır. Sosyal tenkit ve mizah onun başlıca özelliğidir. Mizahî olarak ele aldığı sosyal hayata karşı alaycı tavır, romanlarında olduğu gibi hikâyelerinde de belirgindir. İlk hikâye ve romanlarından başlayarak toplumun dertlerini, sıkıntılarını kendine has mizahî üslûbuyla anlatan Hüseyin Rahmi, halk için edebiyatın seçkin örneklerini verir.

1908'den sonra sadece ferdi temaları işleyen, dilde Servet-i Fünûn neslinin bir devamı olan, sosyal hayat ve onun sorunları ile genellikle ilgisiz Fecr-i Atî hareketinde edebî yönden güçlü hikâyelere rastlanmaz. *Ukde* ve *Timsal-i Aşk* isimli kitaplarıyla Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nu ve *Hüzün ve Tebessüm* ve *Her Güzelliğe Âşık* isimli kitaplarıyla da İzzet Melih Devrim'i bu dönemin hikâyecileri arasında sayabiliriz. Fecr-i Âti hikâyelerinin yanı başında; daha çok hayata ve sosyal meselelere yönelen, yapma dil ve üslubu bir yana bırakarak konuşma dili ve üslûbunu hâkim kılmaya çalışan yeni bir hikâye tarzının da yer almaya başladığı görülür. (Enginün, 2012: 606).

Milli Edebiyat'ın temsilcileri bu dönemde toplumun içinde bulunduğu şartları realist biçimde ele almış, memleketin dertlerine, sıkıntıklarına eserlerinde yer vermişlerdir.

Milli Edebiyat Devri'nin en önemli hikâyecisi Ömer Seyfettin'dir. İlk hikâyelerini *Genç Kalemler*'de yayınlamıştır. Ömer Seyfettin konularını daha çok gerçek hayattan almıştır ve milletin millî şuurunu kuvvetlendirmek, medenî kalkınmasını hızlandırmak gayesindedir. Realist bir sanat anlayışında olan Ömer Seyfettin, sade bir dil ve üslûp kullanmış, Maupassant tarzı hikâyenin de edebiyatımızdaki en önemli temsilcisi olmuştur. Kenan Akyüz'ün ifadesiyle; "*Batılı teknikteki küçük hikâye, Tanzimat devrinin sonlarında başlamış ve Servet-i Fünûn devrinde gelişmiş olmakla beraber, Ömer Seyfettin'e kadar, bir yazarın kendisine tek başına bağlandığı bir edebî tür durumuna gelememişti. Asıl şöhretlerini romancılıkla sağlamış olan yazarlar, küçük hikâyeyi ya romana sığdırmak için yazı hayatlarının başında bir basamak olarak kullanıyorlar veya roman çalışmalarının yanında*

kendilerinden roman vak'ası çıkarılamayacak olayları da israf etmemek için, ara sıra küçük hikâyeler de yazıyorlardı. Türk edebiyatında hikâyeciliği meslek haline getiren ilk yazar Ömer Seyfettin'dir. Hikâye yazarlığının ayrı ve cazip bir edebî çalışma sahası olduğunu bütün açıklığı ile ortaya koyan odur." (Akyüz, 1995: 187). "Samipaşazâde Sezaî ve Halit Ziya ile belli bir noktaya gelen hikâyeciliğimiz Ömer Seyfettin'in hikâyesi ile Cumhuriyet devri hikâyeciliğine geçiş yapar." (Argunşah, 1999: 8). *İlk Düşen Ak, Falaka, Efruz Bey, Kütük, Bomba...* Ömer Seyfettin'in birkaç hikâye kitabının adıdır.

Milli Edebiyat Devri'nin bir diğer hikâye yazarı da Halide Edib Adıvar'dır. Adıvar'ın ilk hikâyelerinde Servet-i Fünûn nesrinin dil özelliklerinden henüz kurtulamadığı görülür. Daha sonraki hikâyelerinde ise konuşma dilinin ve üslûbunun özellikleri görülür. Adıvar'ın *İzmir'den Bursa'ya* (1922), *Harap Mabetler* (1911), *Dağa Çıkan Kurt* (1922) isimli eserlerindeki hikâyelerinde de romanlarında olduğu gibi öne çıkan karakterler yine kadınlardır. Adıvar'ın romanlarına göre teknik bakımdan oldukça zayıf olan bu hikâyelerinde günlük hayatın canlı ve dikkate değer sahnelerini bulmak mümkündür. (Akyüz, 1995: 181)

Milli Edebiyat Devri'nin usta hikâyecilerinden biri de Yakub Kadri Karaosmanoğlu'dur. Onun hikâyeleri de romanlarında olduğu gibi sosyal temalara dayanır. Hikâyelerini, *Bir Serencam, Rahmet ve Milli Savaş Hikâyeleri* isimli kitaplarında toplamıştır. *Bir Serencam* (1914)'da ferdiyetçi bir tutum görülürken *Rahmet* (1922) ve *Milli Savaş Hikâyeleri* (1947)'nde dışa dönük, toplum problemlerine yönelik tutum gözlenir. Anadolu'daki milli savaş sahneleri realist bir şekilde verilir.

Milli Edebiyat Devri içinde yer alan Refik Halid Karay da hikâyelerinde üstün bir gözlem kabiliyetine sahiptir. Karay'ın hikâyelerinde mizah ve tenkit iç içedir. Karay'ın şahısları daima kendi sosyal çevreleri ile birlikte verildiklerinden onun hikâyelerinde konuşma dilinin ve üslûbunun bütün doğallığı yaşatılmıştır. *Memleket Hikâyeleri* ve *Gurbet Hikâyeleri* isimli eserlerinde topladığı hikâyelerinde sosyal konular mizahî ve tenkidî şekilde ele alınmıştır. (Aktaş, 1986: 66-67).

Milli Edebiyat Devri'nin bir diğer yazarı, Reşat Nuri Güntekin, hikâyelerini günlük konuşma diliyle ve süssüz, yapmacıksız bir üslûpla yazmıştır. Nurullah Ataç'ın deyişiyle "konuşma dilimizle uzun uzun yazılar, öyküler yazılabileceğini göstermiştir."

(Ünlü ve Özcan, 2003: 308) Hikâyelerinde gözleme dayanan olay ve sorunları kaleme almıştır. Hikâyelerini *Recm-Gençlik ve Güzellik* (1919), *Roçild Bey* (1919), *Eski Ahbab* (1919), *Sönmüş Yıldızlar* (1923), *Tanrı Misafiri* (1927), *Leyla ile Mecnun* (1928), *Olağan İşler* (1930) adlı kitaplarda toplamıştır. (Yalçın, 2010: 478)

Cumhuriyetin ilk yılları yeni bir arayış ve eski düzenden yeni düzene geçiş dönemidir. Bu dönem edebiyatı başlangıçtan itibaren bazı temalar etrafında dönmektedir. Bu temaların başında Anadolu'ya açılma ve Anadolu insanının hayatını anlatma gelir. (Enginün, 2010: 257) Başlangıç yıllarında "Milli Edebiyat" yazarları eser vermeyi sürdürmektedirler. Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi savaş ortamını yaşamış yazarlar, savaş acılarını, savaştan yeni çıkan ülkenin yoksulluklarını dile getirirken, batılılaşma, laiklik, eğitim, kadın hakları gibi konuları da işleyerek yeni toplumun kuruluşuna da öneriler getirmişlerdir. "Bu dönemde işlenen temaların başında Anadolu'ya açılma ve Anadolu insanının hikâyesi yer alır. Bu edebiyatımız bakımından en önemli yeniliktir. İstanbul'dan seyredilen Anadolu ve meseleleri artık bizzat görülecek ve anlatılacaktır." (Korkmaz, 2009: 343).

Otlakçı(1946), *Mendil Altında*(1946), *Sahan Külbastısı*(1983), *Veysel Çavuş*(1984), *Bir Kucak Çiçek*(1984), *İhtiyar Çilingir*(1984), *Hava Parası*(1984), *Bizim Nesibe*(1985), *Kelepir*(1986), *Gödeli Mehmet*(1988), *Güllüce Bağları Yolunda*(1992), *Gönül Kaçanı Kovalar*(1993) hikâye kitaplarının yazarı Memduh Şevket Esenal, Cumhuriyet dönemi Türk hikâyesinin en başarılı isimlerinden biridir. Esenal, insanımızın zaaf ve güçlü yanlarını, onları yaşatan iç dinamikleri, değişim karşısındaki tavırlarını hikâyelerinde yansıtmıştır. (Tosun, 2011: 41).

Sabahattin Ali, "özellikle köy ve köylünün sorunları ve cezaevi gözlemleri gibi daha sonra Türk hikâyeciliğinde bir döneme damga vuran temaların dönemsel akımların başlatıcısı ve yol göstericisi olmuştur." (Tosun, 2011: 42). Sınıfsal çelişkileri, sömürüyü, adaletsizlikleri gündeme getirmiş, sağlık, despotizm, bürokrasi, yabancılaşma konularını 1930'larda, 1940'larda etkili biçimde dile getirmiş, iktidarın projelerini ve yanlışlarını eleştirmiştir. Günlük hayatta gözlemlediği olayları canlı bir şekilde işlemiştir. Eserleri klasik vak'a hikâyesine yakındır. Bu türün Ömer Seyfettin'den sonraki en önemli temsilcisi olarak değerlendirilebilir.

Halikarnas Balıkcısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı) zor şartlar altında yaşamını

sürdüren, denizden geçimini sağlayan küçük insanın büyüleyici iç dünyasını anlatır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, rüya, gerçek, zaman unsurları etrafında hikâyelerini oluşturmuştur. O, hikâyelerinin her satırına fikrî, edebî, felsefî görüşlerini yansıtarak hikâyelerini estetik bir bütünlük içinde oluşturmuştur. Tanpınar'ı 1950 sonrası hikâyeciliğimizin hazırlayıcısı olarak görebiliriz.

Samet Ağaoğlu, mazlum, hasta ruhlu, hayatla savaşımayan insanları hikâyelerinde anlatmıştır. Muzaffer Çandır'ın ifadesiyle; *“içe sindirilmiş sağlam bir felsefe kültürü, görünenin ötesine nüfuz etmesini bilen ince bir psikolog sezişi ve heyecanlı bir sanatkâr mizacıyla, realiteden ayrılmadan rüya, kuruntu ve kâbus gerçeğini görmüş ve günlük konuşma diliyle ifade etmiştir.”* (Çandır, 2013: 73).

Sait Faik Abasıyanık, Türk hikâyesinde Hümanist akımın temsilcisidir. Türk hikâyeciliğine "küçük adam" kavramını kazandırmıştır. (Şahin, 2006: 47) Gözlem, çağrışım ve ruhsal çözüm Sait Faik hikâyesini oluşturan temel unsurlardır. Her şeyin hikâyeleştirilebileceğini verdiği örneklerle ortaya koymuş, doğal, şiirsel bir dille hikâyelerini oluşturmuştur. Türk edebiyatında Memduh Şevket'le başlayan durum hikâyeciliği onunla doruğa ulaşmıştır.

Hikâye alanında büyük değişimlerin ve zenginleşmelerin görüldüğü 1950'lerde birçok hikâyeci Sait Faik'ten etkilenmiştir. Ferid Edgü bu durumu şöyle ifade eder: *"Dostoyevski'nin, hepimiz Gogol'un Palto'sundan geliyoruz, dediği gibi, ben de, benim kuşağımın öykü yazarlarının büyük bir çoğunluğu da Sait Faik'ten geliyoruz."* (Dirlikyapan, 2010: 14).

1950'ler Türkiye'de siyasal ve toplumsal değişimin hızla yaşandığı, buna paralel olarak edebiyatta da çeşitli arayışların, kutuplaşmaların, sorgulayışların görüldüğü bir dönemdir. Bu yıllardan itibaren hikâyeciler II. Dünya Savaşı'nın etkilerini hikâyelerine yansıtmışlardır. Hem kendi ülkelerini hem de dünyayı yakından takip eden sanatçılar hareketli, canlı ve yenilikçi bir döneme girmişlerdir.

1950'li yıllardan itibaren Türk edebiyatında hikâye alanında Sait Faik, Orhan Kemal ve Sabahattin Ali'nin hikâye anlayışları hâkimdir. Bu yıllarda sanat ve edebiyat alanında "sosyalist gerçekçilik", "toplumcu gerçekçilik", "varoluşçuluk" en çok konuşulan kavramlar olmuştur. Bu yaklaşımları benimseyen hikâyeciler özellikle işçileri, emekçileri gündeme getirmişlerdir. Hürriyet düşüncesi, savaşın acımasızlığı,

barış özlemi, insan sevgisi, köy insanının sorunları, ekmek kavgası gibi konuları işlemiş olan bu yazarlara Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Cevdet Kudret, Samim Kocagöz, Haldun Taner, Kemal Bilbaşar örnek verilebilir.

1950'ler Türk hikâyeciliğinde özellikle varoluşçuluk akımının örneklerinin de sergilendiği yıllardır. Bu hikâyecilerin en belirgin özelliği dili imgesel, simgesel, soyut bir kullanım alanına sokmalarıdır. Bunlar soyut, kapalı bir dili tercih ettiler. Sosyal meseleler yerine bireysel meseleleri, taşra ve köy yerine şehri; şehrin bunalan insanını anlattılar. Feyyaz Kayacan, Demir Özlü, Leyla Erbil, Erdal Öz, Ferit Edgü, Orhan Duru, Onat Kutlar, Adnan Özyalçın, Bilge Karasu bu akımın içinde sayılabilir.

Aynı yıllarda bireysel meseleleri işlemekle birlikte halkın konuşma diliyle eserlerini oluşturan hikâyeciler de edebiyat âleminde yer aldılar. Gerek İstanbul gerekse Anadolu insanını anlatan bu hikâyeciler 'insan'a ideolojik bir unsur olarak değil, ruhsal yönleriyle eserlerinde yer verdiler. (Tosun, 2011: 45). Sait Faik'in çizgisini devam ettirdiklerini söyleyebileceğimiz bu yazarlara Tarık Buğra, Sabahattin Kudret Aksal, Oktay Akbal ve Mustafa Necati Sepetçioğlu'nu örnek verebiliriz.

Tarık Buğra, genelde olaysız, entrikasız, durum ve atmosfer hikâyeleri yazmıştır. Hikâyelerinde kalabalıklar içinde yalnızlık çeken, dostluğu, arkadaşlığı, iyiliği arayan sıkıntılı bireylerin ruhsal durumunu işlemiştir. *"Kelime seçiminde son derece titiz, cümleleri ise pürüzsüzdür. Rahat ve sakin bir tempoyla anlattığı hikâyeleri teknik bakımdan da başından itibaren usta işidir."* (Korkmaz, 2009: 356).

Sabahattin Kudret Aksal, hikâyelerinde şiirsel bir dil kullanmış, büyükşehrin karmaşası içinde kaybolan insanların dünyasını anlatmıştır. *"Mekân olarak hep İstanbul'u seçmiş; İstanbul'un sokaklarını, vapurlarını, sinemalarını, denizlerini anlatmıştır."* (Tosun, 2013: 136).

Oktay Akbal da toplumsal endişelerden ziyade bireyin iç dünyasının öne çıktığı bir hikâye anlayışını benimsemiştir. Hikâyeleri daha çok iç monologlara dayanır. Bir mekândaki izlenimden, küçük bir anıdan, anlık bir duygudan yola çıkarak hikâyelerini oluşturur. Yalnızlık, aşk, hayaller ve insan sevgisi onun hikâyelerinin ana temalarıdır.

Mustafa Necati Sepetçioğlu da yukarıda ismini birlikte verdiğimiz yazarlar gibi olaydan ziyade durum hikâyeleri yazmıştır. Sait Faik'te olduğu gibi sıradan insanları ele almış, o insanların şahsî sorunlarını irdelemiştir. Onun şehrli insanları da kalabalık içinde

yalnızdır ve sıkıntılıdır. Bunun yanında Sepetçioğlu, doğup büyüdüğü Anadolu topraklarını ve Anadolu insanını da sanat anlayışı çizgisinde hikâyelerinde işlemiştir. O, bütün hikâyelerini İstanbul Türkçesiyle yazmış, ağız özelliklerinden olabildiğince uzak durmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

HAYATI, ESERLERİ, HİKÂYELERİ, EDEBÎ KİŞİLİĞİ*; TÜRK HİKÂYECİLİĞİ VE HİKÂYECİLERİ ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

1. HAYATI

Mustafa Necati Sepetçioğlu, 5 Şubat 1932 tarihinde Tokat'ın Zile ilçesi, Kislik Mahallesi, Sepetçi Sokak, 106 numaralı evde doğmuştur. Asıl adı Hacı Necati'dir. Sepetçioğlu, bu ismi almasını şöyle açıklar: *"Babam ben doğduğumda yeni ölmüş ve çok sevdiği amcazâdesinin (belki de teyzezâdesinin) adını bana vermiş. Bir de, adı Necati olan çok başarılı bir kaymakamın hem iyiliği dolayısıyla, hem de Arap harfleriyle imzası kolay olduğu için Hacı adına Necati'yi eklemiştir. Ben de bu adı Mustafa Necati yaptım. Hacı'yı sevmemediğimden değil, Mustafa'yı çok sevdiğimden..."* (Ersöz: 1989).

Sepetçioğlu, Zile'nin yerli ailelerindedir. Baba tarafı sepet örme işi ile uğraştıkları için "Sepetçiler" olarak anılır ve soyadı kanunu çıktıktan sonra da aile "Sepetçioğlu" soyadını alır.

Sepetçioğlu'nun baba tarafından dedesi Hacı Hafız Mustafa Efendi, İstanbul'da medrese eğitimi almış, askerliği dolayısıyla yedi yıl Mekke'de kalmış, Mekke şerifinin oğluna çeşitli dersler vermiş âlim bir zattır ve 1944'te Zile'de vefat etmiştir. Bu âlim dedenin Necati Sepetçioğlu'nun seciyesi ve edebî kişiliği üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Türk-İslam efsanelerini topladığı *Bir Büyülü Dünya Ki* adlı eserinin

* Buradaki bilgiler ağırlıklı olarak şu kaynaklardan derlenmiştir:

1. Ethem Çalık, Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 1993, s.1-26
2. Hülya Argunşah, "Mustafa Necati Sepetçioğlu (1932-2006)", Edt: Hülya Argunşah, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007, s. 17-26.

önsözünde, başkalarıyla beraber bu etkiyi şöyle açıklamaktadır: "*Şimdi Tanrı'nın sonsuz rahmetinde dinlenen ve benim hayatımda çok büyük yerleri olan iki aziz insanın-ki bu kitabı anılarına adadığım dedem ve babaannemin-altı yaşından beri anlattıkları, o zamanlar bir çocuk saflığı içinde anlamadan dinlediğim bu efsaneleri -birçoklarını da daha sonra dolaştığım şehirlerin yaşlı kadın ve erkeklerinden dinledim- yazmayı denedim.*" (Sepetçioğlu, 1993: 6).

Sepetçioğlu'nun babası Abdurrahman Bey, 1900 yılında Zile'de dünyaya gelmiştir. Bir süre Zile Belediyesi'nde çalışmış, daha sonra ticaretle uğraşmış ve 29 Aralık 1974'te vefat etmiştir. Annesi Cemile Hanın da 1909'da Zile'de dünyaya gelmiş, 25 Aralık 1973'de Zile'de vefat etmiştir. Mustafa Necati Sepetçioğlu, üç kardeşten en büyüğüdür. Kardeşi Mahmut Yılmaz Sepetçioğlu'ndan dört, kız kardeşi Yüksel Sepetçioğlu'ndan da on yaş büyüktür.

Sepetçioğlu, ilköğrenimine Zile İnönü İlkokulu'nda başlar. O yılları kendisi şöyle anlatır: "*Benim için 1938 yılı önemli bir yıldır, tabiatı öğrenmeye başladığım yıl olduğu gibi tabiatı kitaplarda anlatan okula yollandığım yıl olduğu için de önemlidir. Eylül ayından mayıs ortalarına kadar sürecek bir zaman diliminde evden, sokaklardan, tabiattan ayrılıp adına okul dedikleri çocuklarla dolu bir dört duvar içine ilk tıkluşum o yılın eylülünde başladı. Aklım hep sokaklarda, hep bağda, tarlada olduğu halde okutuldum.*" (Sepetçioğlu, 2006b: 73).

Sepetçioğlu, 1938 olarak belirtmesine rağmen ilkokula kayıt tarihi 20 Eylül 1939'dur. Yaramaz ve girişken bir öğrenci olan yazar, ilkokulu başarıyla tamamlar ve sene kaybı olmadan Zile Ortaokulu'na kaydolar. Yazar, lise eğitimine Sivas'a gider ve Sivas Lisesi'nde öğrenimine başlar. Liseye kayıt tarihi Eylül 1947, okul numarası 657'dir. Fakat buradaki ilk yılında başarısız olur: "*Ailemden ilk defa ayrılıyordum. Dik başlıydım, biraz da huzursuz. Fizikten ikmale kaldım, sonra da sınıfta kaldım. Aldım tasdiknâmemi. Bu benim ilk göçüm ilk seyahatimdi.*" diyen Sepetçioğlu bir fırsatını bularak İstanbul'a gider. Bu seyahatten sonra İstanbul'da okumanın ve yaşamının pek kolay olmayacağını anlayarak geri döner ve Tokat Lisesi'ne kaydı yaptırılır. Burada birinci sınıfı tamamlayan yazar buraya da ısınmaz ve tasdiknâmesini alarak buradan da ayrılır. Ardından 30 Eylül 1949'da Bursa Lisesi'nde ikinci sınıfa kaydolar fakat burada da üç ay kalır. 3 Ocak 1950'de Çapa Erkek Lisesi'ne geçer, lisenin ikinci sınıfını burada

tamamlar. Bu sırada Necip Fazıl Kısakürek'le tanışmıştır. Lise son sınıfı da Haydarpaşa Lisesi'nde okur ve liseyi burada bitirir. (Diploma tarihi 20 Aralık 1951) Bu okuldaki velisi Necip Fazıl Kısakürek'tir.

Yazar, Haydarpaşa Lisesi'nden mezun olduğu yıl İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girmeye hak kazanır. (Edebiyat Fakültesi'ne giriş tarihi 1 Kasım 1951, fakülte numarası 8214'tür.) Üniversitede öğrenciyken 21 Aralık 1954'te sınıf arkadaşı Neriman Muazzam Gürşen ile evlenir. Üniversite yıllarında birçok faaliyette birlikte olan çift Türk Ocakları'nda da beraber çalışırlar. Sepetçioğlu, fakültede Türk-İslam ve Avrupa Sanatı dallarında sertifika almış, bir süre de felsefe derslerini takip etmiştir. 1957'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden *"Sait Faik'in Hikâyelerinde Su Unsuru"* adlı çalışmasıyla mezun olur.

Sepetçioğlu üniversiteden mezun olduğu yıl askere gider (21 Kasım 1957). Yedek Subay Okulu'nda altı aylık süreden sonra Ankara'da Genel Kurmay Başkanlığı Psikolojik Harp Dairesi'nde askerliğini tamamlar, topçu teğmen rütbesiyle terhis olur (30 Kasım 1958).

Yazar, askerlikten döndükten sonra 28 Şubat 1959 tarihinde İstanbul'da Adalar Belediyesi'nde şube müdür yardımcısı olarak memuriyete başlar. Burada dokuz ay çalıştıktan sonra istifa eder, bir süre bir arkadaşının iş yerinde çalışır. İkinci memuriyeti, 25 Temmuz 1960 tarihinde, yine şube müdür yardımcısı olarak İstanbul Eminönü Belediyesi'ndedir. Burada iki sene çalıştıktan sonra istifa eder. Bundan sonra 1963 yılında Ankara'da Kızılay Genel Müdürlüğü'nde müdür yardımcılığı görevine getirilir. Burada da altı ay çalıştıktan sonra İstanbul'a Sosyal Sigortalar Kurumu Hukuk İşleri Müdürlüğü'ne idare âmiri olarak geçer. 1967'de bir yıl süreyle Şişli Hastanesi müdürlüğünü yürütür. 1968 yılında İstanbul Milli Eğitim Basımevi Müdürlüğü görevine getirilir. 1974 yılına kadar bu memuriyeti sürdüren Sepetçioğlu, bu tarihten emekli olduğu 1976 yılına kadar İstanbul Milli Eğitim müdür yardımcılığı ve Davutpaşa Ortaokulu kütüphane memurluğu görevlerinde bulunur. 1974'ten 1976'ya kadarki dönemi kendisi şöyle anlatır: *"1974'te CHP geldi. Mustafa Üstündağ beni aldı. İlk İstanbul Milli Eğitim Müdürü Muavini, sonra da Davutpaşa Ortaokuluna Kütüphane memuru olarak tayin etti. Ama Milli Eğitim derleme müdürü olarak çalıştırıldım. 1976*

yılı Mart'ında buradan emekli oldum. çok şükür rahatladım. Ben de kurtuldum devlet de.” (Ersöz: 1989).

Sepetçioğlu, Milli Eğitim Basımevi Müdürlüğü yaptığı altı yıllık süre içinde Türk kültürü, dili ve edebiyatı için önemli çalışmalar yapmıştır. Bu yıllarda yayımlanmaya başlayan 1000 Temel Eser dizisindeki kitapların seçimi ve basımında katkıları olmuş, siyasal iktidarın değişmesi ile Sepetçioğlu görevden alınmış ve bu çalışma yarım kalmıştır. Kendisiyle yapılmış bir mülâkatta yazar bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: *"Devlet matbaasında müdür iken 'Bin Temel Eser'in yayınında bir hayli emeğim geçmiştir. Bu yüzden bütün komünistlerin hıncını yükledim. Ecevit gelir gelmez o yüzden kovuldum."* (Argunşah, 2007: 21).

Sepetçioğlu, memuriyet döneminde yürüttüğü çalışmayı emekli olduktan sonra **Tercüman** gazetesinin Kervan Kitapçılık Şirketi'nde sürdürür. 1000 Temel Eser adlı çalışmayı bu şirketin çatısı altında 1001 Temel Eser olarak devam ettirir. Bu serinin ilk kitaplarının seçimi de bizzat Sepetçioğlu tarafından yapılır.

Kervan Kitapçılık'tan ayrıldıktan sonra da **Boğaziçi, Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, Türk Dünyası Tarih ve Kültür Dergisi** ile **Ayrıntılı Haber, Orta Doğu, Türkiye, Yeniçağ** ve **Zaman** gibi gazetelerde köşe yazıları yazmıştır. Arkasında büyük bir okuyucu kitlesi ve onlarca kitap bırakmış olan Sepetçioğlu 8 Temmuz 2006 tarihinde vefat etmiştir. Mezarı İstanbul'da Karacaahmet Mezarlığı'ndadır.

Mustafa Necati Sepetçioğlu'na Türk kültür ve edebiyatına kazandırmış olduğu eserlerden dolayı 1990 yılında Selçuk Üniversitesi Senatosu tarafından "Fahrî Doktora" unvanı verilmiştir. 1994 yılında İLESAM'ın üstün hizmet beratına ve 1997'de de Atatürk Kültür Merkezi 'Şeref Üyeliği'ne layık görülmüştür.

2. ESERLERİ

1. Hikâye Kitapları:

1.1. *Abdürrezzak Efendi* (1956)

1.2. *Menevşeler Ölmemeli* (1972)

2. Romanları:

2. 1. Dünkü Türkiye Dizisi:

Selçuklu Üçlemesi

Kilit (1971)

Anahtar (1972)

Kapı (1973)

İlk Osmanlı Üçlemesi

Konak (1974)

Çatı (1974)

Üçler Yediler Kırklar (1975)

Şeyh Bedrettin, Timur ve Yıldırım Beyazıt Üçlemesi

Bu Atlı Geçide Gider (1977)

Geçitteki Ülke (1978)

Darağacı (1979)

Fatih Üçlemesi

Ebemkuşağı (1980)

Sabır (1980)

Gece Vaktinde Gündönümü (1980)

2. 2. Bugünkü Türkiye Dizisi:

Cevahir ile Sadık Çavuşun Buğday Kamyonu (1977)

Karanlıkta Mum Işığı (1980)

Güneşin Dört Köşesi (1983)

2. 3. Yakın Tarihle İlgili Romanlar:

...Ve Çanakkale Üçlemesi

Geldiler (1989)

Gördüler (1990)

Döndüler (1990)

2. 4. Kıbrıs Tarihi İle İlgili Romanlar:

Sabır Ağacı Dizisi

1. Cilt: *Sahibini Arayan Toprak*

2. Cilt: *Zaman ve Sahibi*

3. Cilt: *Zaman Yürüyüşü*

4. Cilt: *Zaman Dar Kapıda*

5. Cilt: *Zaman Sarkacı*

6. Cilt: *Zaman Dönümü*

7. Cilt: *Zaman... Yok!*

8. Cilt: *Zaman Uyanışı*

Bir Ömür Boyu Kıbrıs (2000)

1. *Boyun Eğiş*

2. *Hayır Deyiş*

2. 5. Biyografik Romanlar:

1. *Kutsal Mahpus Ebu Hanife* (1990)

2. *Benim Adım Yunus Emre* (1998)

3. *Nurs Köyünden Dünyaya* (Velihan Bahadır Takma Adıyla) (1992)

Gökyüzünden Bir Beşik (1994)

Gökyüzünden Yeryüzünden Işıklar (1994)

4. *Yesili Hoca Ahmed* (2002)

Sesler ve Işıklar

Hürmalığın Akdoğanı

Aydınlığın Mührü

3. Oyunları:

3. 1. *Çardaklı Bakıcı* (1969)

3. 2. *Köprü* (1969)

3. 3. *Son Bloklar* (1969)

3. 4. *Büyük Otmarlar* (1970)

3. 5. *Her Bizans'a Bir Fatih* (1972)

3. 6. *Yunus Emre* (1993)

3. 7. *Meragalı Abdülkadir*(2013)

4. Araştırma-İnceleme Kitapları:

4. 1. *Yaradılış ve Türeyiş Türk Destanı* (1992)

4. 2. *Türk-İslam Efsaneleri(yada Bir Büyülü Dünya Ki)*(1967)

4. 3. *Hamdullah Suphi Tanrıöver-Seçmeler* (1971)

4. 5. *Türk Destanları* (1972)

4. 6. *Dede Korkut* (1974)

4. 7. *Can Ocağında Pişen Aş* (1981)

4. 8. *Sonsuza Uzanan Taşlar* (1981)

4. 9. *Kırım Kırımı* (2013)

4. 10. *Rusya Rusya Dedikleri* (2013)

5. Çocuk Kitapları:

5. 1. *Beyaz Güvercin* (1978)

5. 2. *Kutsal Kaya* (1978)

5. 3. *Demir Dağlar Sıra Sıra* (1978).

6. Yazı-Makale Kitapları:

6. 1. *Dünden Bugüne Yarına 1* (1999)

6. 2. *Dünden Bugüne Yarına 2* (1999)

3. HİKÂYELERİ

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun yayımlanmış iki hikâye kitabı vardır. Bunlar *Abdürrezzak Efendi ve Menevşeler Ölmemeli* adlarını taşır.

Abdürrezzak Efendi kitabının 1956 yılına ait ilk baskısında dokuz hikâye bulunur. Kitap, iki kısımdan oluşur. İlk kısımda yer alan yedi hikâyenin başkışisi Abdürrezzak Efendi'dir. Bu ilk kısmın başında "*Bu kitabı doğduğum toprakların çilekeş toprak adamlarına ve o toprakların en sadık dostu babam Abdurrahman Sepetçioğlu'na ithaf ediyorum.*" ifadesi yer almaktadır.

İki hikâyenin bulunduğu ikinci kısım "*Ve Sen*" başlığını taşır ve "*Sen olmasaydın ben yeryüzünü.. ve gökyüzünü.. ve insanları yaratmazdım.*" kudsî hadisinden sonra "*Karım M. Gürşen Sepetçioğluna*" ifadesi yer alır. (Sepetçioğlu, 2006a: 55).

Abdürrezzak Efendi kitabının 2006 yılına ait ikinci baskısına "Güneyin Dertli Çocukları" başlığı altında altı metin eklenmiştir. Bu metinler, yazarın Güney ve Güney Doğu illerinde yaptığı gezilerine ait gözlemlerinden oluşan "Güneyin Dertli Çocukları" (Sepetçioğlu, 1965) serisinden alınmıştır. Yazar kendisiyle yapılan bir konuşmada bu metinlerin bir dizi röportaj olduğunu şöyle belirtmektedir:

"Sanırım 1966 yılındaydı. Bir gazetede Güneyin Dertli Çocukları adıyla bir dizi röportaj yazmıştım. Yazıların birinde Urfa'da bir çocuğu anlatırken bir çiğköfte tarifi vermek zorunda kaldım, değişti. Et yerine hâlis tereyağından dört beş yumurta kızdırıp köfteyi yoğuran bir Urfalı. İşinin ehli, usta. Aynzeliha'da temiz bir aşevi vardı ve Urfa'da epeyce ünlü idi rahmetli. Bana çiğköftenin tadını tattırdı. O vakte kadar yememiştim. O günden sonra ben kendim etlisini de yumurtalısını da yoğurdum, yedim; konuklarıma ikram ettim." (Başaran, 1989: 11).

Yazarın da yukarıda belirttiği gibi bunlar birer röportaj yazısıdır; birer hikâye olmamaları nedeniyle incelemeye tabi tutulmamıştır. Şunu da belirtmek gerekir ki yazarın bu röportaj yazı dizisi de hikâyeleri tadında okuma zevki vermektedir.

Sepetçioğlu'nun ikinci hikâye kitabı *Menevşeler Ölmemeli*'nin ilk baskısı 1972, ikinci baskısı 2005 yılında yapılmıştır. Kişi kadrosunun ve mekân çeşitliliğinin arttığı bu kitabında yazarın yirmi iki hikâyesi bulunmaktadır.

Sepetçioğlu'nun her iki hikâye kitabında bulunan hikâyelerin bazıları daha önce çeşitli dergilerde yayınlanmıştır. Araştırmalarımız esnasında yazarın dergilerde yayınlanmış fakat kitaplarına alınmamış on dokuz hikâyesini daha tespit ettik.

Yazar, bir kısım hikâyelerini de farklı isimlerle farklı dergilerde yayınlamıştır. *Menevşeler Ölmemeli* kitabında yer alan “Tohum ve Topal Karınca” hikâyesi “Tohum” adıyla **Türk Yurdu**; “Kavga” adıyla da **Türk Dili** dergisinde farklı tarihlerde yayınlanmıştır. Yine *Menevşeler Ölmemeli* kitabında yer alan “Deniz Feneri” adlı hikâye de önce aynı adla **Türk Dili** dergisinde yayınlanmış, daha sonra da “Tanrılar Kaybolunca” adıyla **Türk Yurdu** dergisinde yayımlanmıştır.

Ayrıca bazı araştırmalarda (Çalık, 1993: 74/ Çakır, 2007: 360) “Bayram Sabahları” ve “İstasyonda” adlı iki yazı da Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun hikâyeleri arasında sayılmaktadır. Fakat “Bayram Sabahları”, yazarın çocukluğuna ait bayram hatıralarını anlatmakta, “İstasyonda” hikâyesi ise yazarın eşi Neriman Sepetçioğlu imzasını taşımaktadır. (Sepetçioğlu, 1956e: 12).

Aşağıda, yazarın incelemeye tâbi tutacağımız hikâye kitapları ve kitapları dışında kalmış hikâyelerinin künyeleri verilmiştir:

Abdürrezzak Efendi:

1. Baskı: Türk Sanatı Yayınları Yenilik Basımevi, İstanbul 1956, 79 sayfa.
2. Baskı: İrfan Yayıncılık, İstanbul 2006, 100 sayfa.

İçindeki hikâyeler: “Dönüş”, “Elleri Çamurdu”, “Bayramda Gelen Mektup”, “Filiz”, “Ali Süha Bey'in Şapkası”, “Merdivenin Birinci Basamağı”, “Siyah Topraklar”, “Kriz”, “Z'den Sonra”.

Menevşeler Ölmemeli:

1. Baskı: Toker yayınları, 100 Büyük Eser 23, İstanbul 1972, 207 sayfa.
2. Baskı: İrfan Yayıncılık, İstanbul 2005, 195 sayfa.

İçindeki hikâyeler: “Suçlu”, “Aldatış”, “Soba Boruları”, “Afiştekiiler”, “Tohum ve Topal Karınca”, “Yok Oluş”, “Halil’in Ölümü”, “Bir Otelde Üç Kişi”, “Birdenbire”, “Deniz Feneri”, “Afula İstasyonu”, “Çamlar Hür Yaşar”, “Tanrılar Arasında”, “Mavi Gömleklili Adam”, “Su Borusu”, “Oyuncak”, “Üç Kişiyeye Bir Şemsiyeye”, “Pencerenin Bu Yanı”, “Diktatör”, “Bir Yerlerde Bir Adam”, “Yenibahçeli Nedim Efendi”, “Menevşeler Ölmemelii.”

“Tahta Kuruşu”, **Büyük Doğu**, S. 104, 29 Ağustos 1952, s. 4.

“Ay, Bulut ve İnsan”, **Türk Sanatı**, S. 6, 15 Mart 1953, s. 11-12.

“Fındıklı”, **Türk Sanatı**, S. 11, 1 Haziran 1953, s. 12-13.

“Yağmurda”, **Türk Sanatı**, S. 13, Temmuz 1953, s. 12-13.

“Vapurda Bir Adam Vardı”, **İstanbul**, S. 2, Aralık 1953, s. 34-36.

“Uçan Daire”, **Türk Sanatı**, S. 20, Şubat 1954, s.13-14.

“Pijama Çakmak ve İnsanlar”, **Türk Sanatı**, S. 22, Nisan 1954, s.12-13.

“Sinagog ve Çarşaf”, **Türk Düşüncesi**, C.2, S. 8, 1 Temmuz 1954, s. 129-131.

“Bir İnsanla Konuşmak”, **Türk Sanatı**, S. 25, Temmuz 1954, s. 12-13

“Karaağaçlar Altında”, **İstanbul**, S. 11, Eylül 1954, s. 41-42.

“Sonbahar Sabahında İki Kuruş”, **Türk Sanatı**, S. 37-38, Temmuz-Ağustos 1955, s. 17-18.

“Gemidekiler”, **İstanbul**, S. 4, Nisan 1956, s. 29-33.

“Ölü Suratlı Toprak”, **Türk Sanatı**, S. 46, Nisan 1956, s. 12-13.

“Erguvan Bahçesi”, **İstanbul**, S. 10-11, Ekim-Kasım 1956, s. 31-36.

“Tohum”, **Türk Yurdu**, S. 263, Aralık 1956, s. 380-384. (“Tohum ve Topal Karınca” ile aynı hikâyeye.)

“Asliye Ceza Hâkimi Naim Bey”, **Türk Dili**, C.VII, S. 82, 1 Temmuz 1958, s. 517-520.

“Kavga”, **Türk Dili**, S. 86, 1 Kasım 1958, s. 121-125. (“Tohum ve Topal Karınca” ile aynı hikâyeye.)

“Eşekle İnsan Arasındaki Dünya”, **Türk Yurdu**, S. 278, Kasım 1959, s. 51-52.

“Tanrılar Kaybolunca”, **Türk Yurdu**, S. 289, Ekim 1960. (“Deniz Feneri” ile aynı hikâye.)

“Paşa Kızı”, **Türk Yurdu**, S. 293, Şubat 1961, s. 41-42.

“Ceviz Ağacı”, **Su Dergisi**, S. 39, Mayıs 1964, s. 20-22.

“Kördöğüşü”, **Türk Edebiyatı**, S. 103, Mayıs 1982, s. 26-28.

4. EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun şahsiyetinin şekillenmesinde ilk olarak Zile'de birlikte yaşadıkları dedesi ve babaannesinin etkisinden bahsedebiliriz. Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi yazar bunu şu şekilde ifade eder: "*Şimdi Tanrı'nın sonsuz rahmetinde dinlenen ve benim hayatımda çok büyük yerleri olan iki aziz insanın -ki bu kitabı anılarına adadığım dedem ve babaannemin- altı yaşından beri anlattıkları, o zamanlar bir çocuk saflığı içinde anlamadan dinlediğim bu efsaneleri -birçoklarını da daha sonra dolaştığım şehirlerin yaşlı kadın ve erkeklerinden dinledim- yazmayı denedim.*" (Sepetçioğlu, 1993: 6).

Sepetçioğlu, özellikle dedesini çok sevmektedir ve bu sevgisi romanlarındaki bazı şahsiyetlere de yansımıştır. Kendisiyle yapılan bir röportajında bunu şöyle belirtir: "*...Dedemin hayatta en çok sevdiği bendim. Ben de dedemi çok, pek çok severdim. Diyebilirim ki Kilit'in Sarı Hocasından, Konak'ın Kumral Dedesine en son Karanlıkta Mum Işığı'nın Hacı Arif Bey'ine kadar çizdiğim bilge kişiler dedemin bendeki yüzleri ve parçalarıdır.*" (Ersöz: 1989).

Sepetçioğlu'nu okuma yazma alışkanlığı kazanmaya teşvik eden kişilerin başında Zile ortaokulunda iken Türkçe öğretmeni olan Kadri Özyalçın gelir. Bu öğretmeninden nasıl etkilendiğini Sepetçioğlu şöyle ifade eder: "*...Ortaokulda rahmetli Kadri Özyalçın'ın Türkçe dersleri bana ilk yazma ve okuma hevesi verdi. Dil bilgisi derslerine çok önem verirdi. Bende şiir ve hikâye şeklinde başlayan ilk yazı denemelerinin bir şeylere benzediğini görünce, ilgilendi. Türkçe'mi bu hocaya borçluyum. Bana Ömer Seyfettin'in hikâyelerinden piyesler yaptırırdı. Bana ve ötekilere sık sık tahrirler yazdırırdı. Hocayla -yardımcı olarak-tiyatro çalışması yapardık. Hoca bayramlarda bana nutuk söyletirdi.*" (Ersöz: 1989).

Sepetçioğlu, seyahati seven bir insandır. Gerek tahsil hayatında gerekse daha sonra sık sık yurt içi ve yurt dışı gezilere çıkmış, bu esnada gezdiği yerlerin tarihî ve coğrafi özelliklerini incelemek imkânına kavuşmuştur. 1954 yılında Muazzam Hanım'la evlendikten sonra özellikle Anadolu ve Rumeli topraklarına gezilere çıkmışlardır ve Sepetçioğlu bu seyahatleri "asıl üniversite tahsili" olarak değerlendirir. Değişik

zamanlarda çeşitli sebeplerle çıktığı bu yurt ve dünya gezileri onun eserlerini besleyen unsurlardandır. Özellikle Türkiye içinde yaptığı gezilerde bu toprakları vatanlaştıran ruh erlerini tanıyarak engin dünyasını daha da zenginleştirir. Hatta Güney illerimize gerçekleştirdiği gezilerden izlenimlerini 1965 yılında Tercüman gazetesinde "*Güneyin Dertli Çocukları*" dizisi içinde yazıya dökmüştür.

Sepetçioğlu'nun hayatında, ders aldığı ya da görüştüğü, kendisine “hoca” olarak kabul ettiği bazı isimlerin de izler bıraktığı söylenebilir. Bunların başında Türk Ocakları başkanlığı yapmış Hamdullah Suphi Tanrıöver, Türkçü ve tarihçi Hüseyin Nihal Atsız vardır. Daha sonra, İstanbul Milli Eğitim Müdürlüğü sırasında, *Hamdullah Suphi Tanrıöver-Seçmeler* (1971) başlıklı bir kitap hazırlayarak yayımlamıştır.

Necip Fazıl, Sepetçioğlu'nun Haydarpaşa Lisesi'ndeki velisidir. Mahir İz, Enver Naci Gökşen ve Hüseyin Nihal Atsız yine bu okuldaki edebiyat öğretmenleridir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin zengin hoca kadrosunda bulunan Ali Nihat Tarlan, Ahmet Caferoğlu, Faruk Kadri Timurtaş, Reşit Rahmeti Arat, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan, Mümtaz Turhan, Erol Güngör ve ayrıca Peyami Safa gibi seçkin isimler Sepetçioğlu'nun ruh ve mana ikliminin oluşmasında etkili olan başlıca şahsiyetlerdir.

Sepetçioğlu, ilk yazı denemelerine Zile ortaokulundayken başlar. Bunlar şiir şeklindedir. Kendisi bu yılları şöyle anlatır:

"Bu bir heves galiba. İlkokulda, ortaokulda çocuk şiirleri okudum dergilerde. İbrahim Alaeddin'in şiirlerini okurdum. Onları okurken herhalde imrendim. Ben de yazmaya başladım. Buna yazmanın, edebiyatın hevesi denilebilir. Bu çok şuurlu bir başlangıç olarak kabul edilemez. Her yazar böyle heveslerle başlıyordur, sonra sonra şuurlanıyordur. Şuurlanma olayı 1943'lü yıllarda başladı. Ortaokulun ikinci sınıfındayken benim Türkçe dersim çok iyiydi. Allah rahmet eylesin çok iyi bir Türkçe hocam vardı. Kadri Özyalçın. Her zaman onu rahmetle anıyorum. Bana okuma zevkini de yazma zevkini de o verdi. Bugün Türkçeyi biraz sağlam yazdığımı inanıyorsam bunu ona borçluyum. Ve Türkçe okuma yazma merakımı herhalde sezmiş ki benimle başlardı derse. Okutacağı metni önce bana okuturdu." (Yardım, 2008: 185).

Sepetçioğlu'nun ilk yazısı 1948'de Sivas Lisesi öğrencisiyken **Hakikat** gazetesinde "Bir Zileli" imzasıyla yer alır. 1950'de "Ergene Pars" takma adıyla yazdığı

bir hikâye **Milliyet** gazetesinde, 1951'de de **Seçilmiş Hikâyeler**'de yer alır. 1952'den sonra **Büyük Doğu, Gurbet, İstanbul, Türk Düşüncesi, Türk Sanatı, Türk Yurdu** gibi dergilerde yazıları görülmeye başlanır.

1956'da ilk kitabı *Abdürrezzak Efendi* yayımlanır. Kitap, edebiyat dünyasında olumlu tepkiler alır. Ancak yazar, hikâyeci olarak kalmak istememektedir. Hedefi romana geçmektir. Kendisi bu konuda duygularını şöyle ifade eder:

"Abdürrezzak Efendi 1956'da yayımlandığında 24 yaşlarındaydım. Artık heyecanın geride kaldığı bir yaştır bu. Lakin yine de heyecanlandım. İnsanı ısıtan bir heyecan idi, hatırlıyorum. Fakat korkuya benziyordu. Kitap iyi karşılandı, hatta çok iyi... Herkes iyi yazdı. Fakat ben hikâyede kalmayacaktım. Amacım iyi bir roman yazmaktı. Bir başlangıç olarak benim için de iyiydi. Kitabım satıldı da, adımın iyi kötü yaygınlaşmasını sağladı. Hâlâ severim Abdürrezzak Efendi'mi." (Çalık, 1993: 18-19).

Yine başka bir röportajında:

"Bence şiir de, hikâye de, tiyatro da benim için basamak idi; romana yükselecek basamaklar... Şiir, roman için vazgeçilmez üslubu besler; hikâye, eskilerin "tahkim" dediği hikâye eyleme gücünü oluşturur. Konunun çekirdekleştirilerek çiçeklendirilmesi, meyveye dönüştürülmesi gibi... Tiyatro ise Frenkçe'siyle "diyalog"dur, önce diyalogdur; sonra sahneleme unsurlarıyla görkemleşme gelir; ışık, renklenme, heykelleşme, hareket ve benzeri tiyatro unsurları... Resimleme meselâ... Roman hem şiirdir, hem musikidir, hem hareket ve bütün unsurlardır." (Yardım, 2008: 199).

Sepetçioğlu'nun ikinci hikâye kitabı, *Menevşeler Ölmemeli* 1972'de yayımlanır.

Yazarın ilk romanı olan *Çağlayanlı Vadi*, 1962'de **Vatan** gazetesinde tefrika edilmiştir. Aynı yıl *Bir Ölünün Basın Toplantısı* adlı romanı **Haber** gazetesinde tefrika edilir. Bu roman daha sonra, Nisan 1976'da **Orta Doğu** gazetesinde yeniden tefrika edilir. 1963-1964'te **Su** dergisinin yazar kadrosuna girer, bu dergide de hikâyeleri ve yazıları yer alır. Bundan sonra da **Bilgi**'de "*Aydın Sanat Hareketleri*" köşesinde yazar. 1965'te *Yaradılış ve Türeyiş Destanı* adlı kitabı yayımlanır. Bu kitap "Yaradılış", "Türeyiş", "Göç", "Bozkurt", "Oğuz Kağan", "Şu", "Ergenekon" destanlarının yeni bir anlayışla yorumudur. Aynı yıl Güneş'in Dertli Çocukları adlı bir röportaj serisi ile 1966'da Anadolu'dan derlenmiş efsaneleri **Tercüman**'da tefrikalar hâlinde yayımlanır.

1965 yılında ayrıca *Mehmed'in Beklediği (Umut Çeşmesi)* adlı oyunla Milli Eğitim Bakanlığı çocuk oyunları ödülünü alır. (Çalık, 1993: 29).

1966'da **Haber** gazetesi, yazarın 1981'de *Sonsuza Uyanan Taşlar* olarak kitaplaşacak olan yazılarını 'Me Ne Se' rumuzuyla tefrika eder. Aynı yıl **Yol**'da tiyatro eserleri hakkında yazılar yazmaya, oynanan oyunlar hakkında değerlendirmeler yapmaya başlar. Bu yazılar daha sonra **Türk Tiyatrosu Dergisi**'nde devam edecektir. Bu arada tiyatro eseri olarak yazılmış bazı eserleri basılır, bazıları da kitaplaşmadığı halde oynanır. *Trampacılar* 1967-1968'de Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenir. İki perdelik bir oyun olan *Köprü*, üç perdelik bir oyun olan *Son Bloklar*, baskıcı idareyi tenkit eden *Büyük Otmarlar* ile cahil insanların hurafeye yönelişleri ve bunun istismarını konu edinen *Çardaklı Bakıcı* adlı oyunlar 1969'da yayımlanır. Diğer kitaplaşmamış tiyatro eserleri *Ak Sinekler Sürüsü*, *Cehennemde Gün Işığı*, *Çölde İbrahim*, *Mehveş Hanım*, *Meragalı Abdulkadir*, *Sevgisizler* ve *Zehirci*'dir.

Yazarın *Büyük Otmarlar* adlı oyunu, 1968'de İsviçre'de düzenlenen Dünya Üniversiteler Arası Tiyatro Şenliği'nde birincilik ödülü almış, *Köprü* adlı oyunu 1968'de Türk Ev Kadınları Derneği tarafından, *Çardaklı Bakıcı* oyunu ise 1969'da Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yılın tiyatro ödülüne lâyık görülmüştür.

1967'de dedesinden, babaannesinden ve çeşitli geziler esnasında başka kişilerden dinlediği efsanelerinden oluşan *Türk İslam Efsaneleri*'ni yayımlamıştır. Bu kitabın ismi 1993 yılında ikinci baskısında *Bir Büyülü Dünya Ki...* olarak değiştirilir.

1960'ların sonlarından itibaren **Büyük Türkiye** dergisinde, 1970'lerin başından itibaren de **Hisar** ve **Türk Edebiyatı** dergilerinde denemelerini, tenkit yazılarını, hikâye ve makalelerini yayımlamaya başlamıştır. 1971'de *Dede Korkut*'u yayımlamıştır. Kitapta Dede Korkut'un sadeleştirilmiş on iki hikâyesi vardır. 1972'de ise *Her Bizans'a Bir Fatih* adlı tiyatro eseri ile *Türk Destanları* ilk baskısını yapmıştır.

Sepetçioğlu Türk kültür ve edebiyat tarihi içinde asıl yerini 1970'den sonra edinecektir. Roman türündeki eserlerine bu tarihten itibaren ağırlık vermiştir. Bu türde kaleme aldığı ilk büyük eser *Kilit*'tir. *Kilit* 1971'de, Malazgirt Zaferi'nin 900. yıldönümü vesilesiyle yazılmış, 'Dünkü Türkiye' serisi olarak planlanmış bir dizi romanın ilk halkasıdır. Aynı diziden olarak 1972'de *Anahtar*, 1973'de de *Kapı* yayımlanmıştır.

Sepetçioğlu, yazmaya başladığı yıllarda "Dümkü Türkiye", "Bugünkü Türkiye", "Yarınki Türkiye" serileri olarak romanlarını üç büyük ciltte toplamak ister. Yapılan bir röportajında şunları söyler:

"Benim romanım yirmi-yirmi beş kitaplık ve tamamı üç ciltten oluşan bir tek romandır. Bu romanda Türkiye anlatılıyor. Türkiye muhteşem bir bütün! İlk on sekiz kitapta bu muhteşem bütünüün dünü anlatılacak, üçlemeler halinde. On iki kitabı yayınlandı. Bu muhteşem bütünüün bugünü altı kitapta anlatılacak. Bu da ikinci cildi olacak. Bunun da üç kitabı yayınlandı. Yarınki Türkiye ise iki kitapta anlatılacak. Bunlar da üçüncü cildi teşkil edecek." (Argunşah, 2007: 28).

Sepetçioğlu'nun romanları Dümkü Türkiye dizisi Bugünkü Türkiye dizisi, Yakın Tarihle ilgili romanlar, Kıbrıs Tarihi ile ilgili romanlar, biyografik romanlar olmak üzere beş grupta toplanmıştır.

Sepetçioğlu'nun edebî faaliyetleri içinde bir diğer önemli taraf da yazmış olduğu çocuk kitaplarıdır. Edebiyat dünyasında çocuk kitaplarına gösterilen ilgisizlikten dolayı bu eserleri çok bahis mevzuu olmamıştır. Yazarın üç çocuk kitabı vardır. Bunlar yazarın **Tercüman** gazetesinin bünyesindeki Kervan Kitapçılık şirketi'nde çalıştığı ve '1001 Temel Eser'in hazırlandığı yıllarda basılmış olan kitaplardır. Yazarın bu kitaplarının adları ve konuları şöyledir:

1. Oğuz Kağan Destanı'nın anlatıldığı *Beyaz Güvercin* (1978).
2. Göç Destanı'nın anlatıldığı *Kutsal Kaya* (1978).
3. Ergenekon Destanı'nın anlatıldığı *Demir Dağlar Sıra Sıra* (1978). (Argunşah, 2007: 31)

Mustafa Necati Sepetçioğlu, şiir, hikâye, tiyatro, deneme türlerinde de yazılar kaleme almakla beraber Türk edebiyatında, daha çok, tarihle ilgili romanlar yazan bir yazar olarak tanınmıştır. Sepetçioğlu'na göre iyi bir roman yazmak için roman sanatını iyi bilmek yetmemektedir. Dili iyi bilmek, insanını ve tarihini iyi tanımak, bütünlüğu içinde sanatı bilmek gerekir. Üniversite yıllarında sanat tarihi ile ilgili dersler almasını roman yazma hedefine yönelik bir biriktirme olarak görmek gerekir. Çünkü roman bir kültür meselesidir. Onun Romanlarının konularını Türk milletinin tarihi oluşturur. Bu konuda milletinin tarihini yazmayı bir mecburiyet olarak görür:

"Mademki ben bir Türk yazarıyım, insanımı anlatmak zorundayım. O zamana kadar hatta Halide Edip'te bile, ondan evvelki Halit Ziya Uşaklıgil'de bile ben Türk insanını biraz Batı kopyası gibi görürüm. Yani Halide Edip de, Uşaklıgil de, Fransız, İngiliz, Alman romanlarına bakmış ve eskizini yapmış. Benim romanlarımda Yahudi Türkleri vardır, Hıristiyan Türkleri vardır ama bütünü içinde ağırlıklı olarak İslâm vardır, Müslüman Türkler vardır. Bu hamur içinde İslâm mayasını bilmezsen bir neticeye varamazsın. Halide Edip'te, Sinekli Bakkal'da Vehbi Efendi vardır. O bizim Mevlevimiz değildir. Sanki İngiliz ruhuna Mevlevi kisvesi giydirmiş gibidir. Tevfik Fikret'in kendi amentüsünü yazması ve sonuçta çocuğunun papaz olması... Türk insanı bu değildir. Türk insanını anlatırken nasıl ruhsuz, kalıplaşmış, makinalaşmış bir insan gibi anlatırsın." (Yardım,2008: 187).

Sepetçioğlu'nun romanları nehir roman niteliği taşımaktadır. Onun romanları, Oğuz boylarının anavatandan Anadolu'ya göç etmelerini, Anadolu topraklarını fethetmelerini ve Anadolu'yu bir vatan hâline getirmelerini, önce Selçuklu sonra Anadolu Selçuklu ve nihayet Osmanlı Devleti'ni kurmalarını, İstanbul'u fethetmelerini, Çanakkale'den Anadolu'yu müdafaa etmelerini anlatır. Sepetçioğlu, tarihî romanlarında tarihe sadık kalmayı önemsemiştir. Onun romanlarında Türklük ile Müslümanlık iç içedir. Türklerde, cihan hâkimiyeti düşüncesinin yanında cihat düşüncesi de vardır. Gittikleri her yere İslamiyet'i yerleştirmeye çalışmışlardır. Sepetçioğlu'nun özellikle, biyografik romanları bu düşüncenin ürünüdür.

Tarihî romanlarıyla Türk tarihini ve kültürünü gelecek nesillere aktarma gayretinde olan Sepetçioğlu, hikâyelerinde de yerli unsurları ele almıştır. İlk hikâyelerinde doğup büyüdüğü Anadolu topraklarını ve oraların insanını işlemiş, daha sonraki hikâyelerinde de şehrli insanı anlatmıştır. Bunu yaparken de halkın konuşma dilini kullanmıştır.

5. TÜRK HİKÂyecİLİĞİ VE HİKÂyecİLERİ HAKKINDA GÖRÜŞLERİ

Edebiyatın birçok alanında eser vermiş olan Mustafa Necati Sepetçioğlu, edebiyat âlemine ilk olarak yazdığı hikâyelerle girmiştir. *"Yazma gücüne erişebilmiş olmayı varlığına lütfedilmiş büyük bir armağan"* (Sepetçioğlu, 2006b: 25) olarak gören Sepetçioğlu, hikâyelerinin birçoğunu 1952-1982 yılları arasında **Büyük Doğu, Türk Sanatı, İstanbul, Türk Düşüncesi, Gurbet, Türk Yurdu, Türk Dili, Su ve Türk Edebiyatı** dergilerinde yayımlamıştır. Bu dergilerde yayımladığı hikâyelerinin bir kısmını yayımladığı hikâye kitaplarına da almıştır.

Sepetçioğlu, sadece hikâye yazmamış, çeşitli deneme ve inceleme yazıları da kaleme almıştır. Bu yazılarının bazılarında genel olarak bazılarında da satır aralarında hikâye ve hikâyecilerimiz hakkında görüşlerini, düşüncelerini dile getirmiştir. Bu bölümde Sepetçioğlu'nun 1954 yılında **Türk Sanatı** dergisinde *'Türk Hikâyeciliği ve Hikâyecileri'* başlığı altında kaleme aldığı yazı dizisi ele alınacaktır. Bu yazılar ekseninde Sepetçioğlu'nun hikâye ve hikâyeciler üzerine görüşleri değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Sepetçioğlu, hikâyenin tanımını şöyle yapıyor: *"Hikâye ne açık bir mektuptur, ne de bir ideolojinin vasıtası. Hikâye insandır. İnsanın, sanat adamının dilince tefsiridir."* (Sepetçioğlu, 1954e: 6-7). Sepetçioğlu'nun gözüyle kişiyi anlatmak, kişinin ihtiraslarını, dertlerini, kederini anlatmak; cemiyeti anlatmaktır. Hikâyeci, kendi milletini, kültürünü anlatmalıdır. *"Kültürünü insandan alan hikâyeci her şeyden evvel kendi memleketinin adamlarını yakından bilmek zorundadır. Onlarla haşır neşir olmalı, onların içine karışmalı, onlar gibi duyup onlar gibi düşünmelidir."* (Sepetçioğlu, 1954e: 6-7). Sepetçioğlu'na göre romancı ve şair -1940'dan önceki şair- de toplumu anlatır fakat burada en ağır mesuliyet hikâyecininindir: *"En ağır yük hikâyecinin omuzlarındadır. O bir ressam gibi tek bir kişi üzerinde çalışacak ve cemiyete bu tek kişiden gidecektir. Van Gog'un Matist'in ve hatta Picasso'nun portrelerinden, portredeki insanın iç dünyasına ve cemiyetine girmiyor muyuz? Hikâyeci bunu yapabilmelidir. Fakat bunu yaparken de basit bir fotoğrafçı derecesine inmemelidir."* (Sepetçioğlu, 1954e: 6-7) Çünkü bir *"Sanat eserinin değeri, yazarın insana yaklaşma*

derecesi ile ve insana verdiği kıymetle ölçülmelidir. Ancak o zaman hakikî sanat adamı ve sanat eseri ortaya çıkmış olur.” (Sepetçioğlu, 1954g: 6-7).

Sepetçioğlu, hikâyecinin kuru bir realizmden kurtulup olayları kendi muhayyilesiyle beslemesi taraftarıdır. Bu yüzden döneminin bazı hikâyeye yazarlarını şöyle eleştirir: *“Cemiyetin sefil taraflarını yazmakla insana yaşama gücü değil bedbinlik veren, tiksindiren çirkefleri göstermekle hikâyeye yazmak sanatı arasında fark görmek istemiyorlar. Ve çoğu zaman hikâyeye, bir hatıra yazısı veya bir makale parçasından öteye geçemiyor. Birkaç hikâyecimiz müstesna devrin hemen bütün hikâyecileri ya dar bir ideolojinin veya kitaplarını ve yazılarını basan patronların emrinde, iptidâî bir fotoğrafçı azametiyle adelerini suflî ve pis, düzensiz ve bedbaht yerlere çevirmektedirler.*” (Sepetçioğlu, 1954e: 6-7).

Sepetçioğlu, döneminde Anadolu’yu anlattığını savunan yazarları da samimi görmemekte ve düşüncelerini şöyle belirtmektedir: *“Hikâyecilerimizin ekserisi Anadolu deyip duruyor. Anadolu’nun suflî ve acınacak taraflarını yazıyorlar. Ama hiçbirisi Anadolu ne? Anadolu’da yaşayan insan nasıl? Kim? Bilmiyorlar. Anadolu’nun her şeye rağmen inandığı için mesut, büyük şeyler düşünmeyen insanını istismar ediyorlar. Çizdikleri, belirttikleri insanların hiçbirisi Anadolu insanı değildir. Ya bir Amerikan insanının ya bir Fransız burjuvasının kötü bir kopyasıdır. Bir kısım hikâyecilerin yazılarının altından imzalarını çıkarıp atın, yerine bir Şteynbek veya bir Örnist Hemingvey imzasını koyun ikisi arasında bir fark göremezsiniz.*” (Sepetçioğlu, 1954e: 6-7) Yine, Şevket Arı’nın bir kitabını değerlendirdiği yazısında dönem yazarlarının Anadolu’ya bakışını şöyle açıklar: *“Cumhuriyetten sonraki Türk edebiyatında hikâyesiyle ve şiiriyle, bir köye doğru gidiş vardır. Fakat bu gidiş adeta bir çeşni değiştiriştir. Daha doğrusu ‘şöhret’e kolay tarafından erişmek isteyiştir. ‘Köylü efendimizdir’ diyen ve aslında bir göz boyamadan başka bir şey olmayan siyasî düsturun edebiyata tatbiki de, yanlış bir ideolojinin arkasından köye bakış da bu ‘şöhret’e kolay tarafından erişmek isteyişin bir neticesidir. Bu yüzden her iki şekilde de, köy ve köylüyü ana meseleleriyle ve can damarını teşkil eden iç dünyasıyla ele alan bir eser, Cumhuriyetten sonraki Türk edebiyatında henüz görülmedi.”* (Sepetçioğlu, 1956b: 12-13). Sepetçioğlu, bu açıdan Şevket Arı’nın yayınladığı *Kırdan Bayırdan Toplamalar* kitabını köylüyü her türlü ideolojiden uzak, "toprak ve insan olarak" ele alan ilk eser olarak değerlendirmektedir.

Sepetçioğlu, edebiyatımızda hikâyenin ne zaman başladığı konusunda şunları söyler: *"Bizde hikâyecilik, diğer edebî neviler gibi Tanzimat'tan sonra başlar. Tanzimat'tan evvelki hikâyeciliğimiz Vamık ile Azra, Yedi Âlimler, Şahmeran, Billur Köşk, Bay Bögrek ile Akkavak Kızı, cinsinden eserlerle masal, efsane ve rivayetten öteye geçemiyordu. Bunların içinde Dede Korkut Hikâyeleri'ne ayrı bir yer vermek gereklidir. Zira Dede Korkut Hikâyeleri bugünkü hikâye anlayışımız içinde incelenebilecek değerdedir."* (Sepetçioğlu, 1954g: 6-7). Sepetçioğlu, bizde hikâyenin Ömer Seyfettin ile başladığını belirtir. Edebiyat tarihimiz içinde Tanzimat'tan itibaren hikâye yazan yazarlarımız olmasına karşın Ömer Seyfettin'in hususiyetini şöyle ifade eder: *"Ömer Seyfeddin'de hikmetten ve öğütten arınmış, teknikte Batı'ya, insanda milliliğe dayanan bir hikâye tarzına rastlanunca benimsenivermiştir."* (Sepetçioğlu, 1954g: 6-7).

Sepetçioğlu, günümüz hikâyecilerini de şu şekilde tenkit eder: *"Günümüz hikâyecilerinin ısrarla üzerinde durdukları cemiyet ise tek taraflıdır; perdenin suflî, pis, iğrenç, bezdirici yüzü. Bu tek yüzlü perde okuyucunun karşısına hiçbir değişikliğe uğramadan, biteviye çıkarılır. Isıtılıp ısıtılıp öne sürülen bir temcid pilavı gibidir. Piyasaya sürülen hikâyeleri ince süzgeçten geçirerek dikkatli bir göz, aralarında ancak bir nüans farkı olduğunu görür. Bu fark bazen de hiç yoktur."* (Sepetçioğlu, 1954g: 6-7).

Sepetçioğlu, dönemi hikâyecileri ile Mehmet Akif'i karşılaştırarak Akif ile kendi dönemi hikâyecilerinin dine bakışını şu şekilde ifade eder: *"Mehmet Akif. Belki bir şair değildir. Sadece manzum hikâyeler yazıyordu... Mehmet Akif cemiyetin kötü taraflarını anlatırken dinin tesirinde kalıyordu. Dinî bir görüş bütün eserlerine hâkimdir. Kuvvetini dinden ve imandan alan bir sanatla düzeltilmesi mümkün kötülükleri yazıyordu. İkinci tipi teşkil eden günün hikâyecileri kötülüğu dinde buldular. Dinin, örf ve âdetlerimizin –ki bunlar en aşağı altı asırlıktır- cemiyeti anlattıkları hâle getirdiğine inandılar. Önce dine hücum ettiler."* (Sepetçioğlu, 1954g: 6-7) Bunu eserlerinde uygulayan yazarlar olarak İlhan Tarus ve Tahsin Yücel'i örnek verir. Bu uygulamayla ortaya 'köksüz bir sanat, kalitesiz bir sanat eseri, esersiz sanat adamlarının' çıktığını belirtir.

Sepetçioğlu, bir sanat adamının karakterinin, yaşama tarzının ve düşüncelerinin

eserlerine yansıtacağı görüşündedir. Fakat kendi dönemindeki bazı hikâye yazarlarının eserlerinde bu özelliklerin görülmediğini ifade eder: *"İlhan Tarus bunlardan biridir. En aşağı on beş seneden beri hikâye yazan İlhan Tarus hiçbir zaman büyük ve hakiki hikâyeyi verememiştir. İnsanın iç dünyasına ehemmiyet vermeyen, insanî problemleri bir yana bırakarak haricî âlemin kabuklarıyla oyalanan bir yazardan büyük hikâye ummanın ve beklemenin boşuna bir zahmet olacağı malûmsa da İlhan Tarus'un bazı hikâyeleri yarım kalmış bir hamleye benziyor."* (Sepetçioğlu, 1954c: 4-5).

Sepetçioğlu, 1950'lerin hikâyecilerinden İlhan Tarus'u hikâyeci olarak değil, bir dava adamı olarak görüyor ve İlhan Tarus'un hikâyeyi bir vasıta, bir araç olarak gördüğünü belirtir. Sepetçioğlu'na göre eserlerini farklı hedefler için araç olarak gören yazarlar sanat adamı vasfından çıkmaktadırlar. Yazar bunu şöyle ifade eder: *"Böylece hikâyeci bir sanat adamı değil bir dava adamı olarak ortaya çıkıyor. Ve hikâyeye bir dava adamının kibirli tenezzülü ile yaklaşıyor. Bu olabilir mi? Böyle bir eser ne kadar yaşayabilir? Sanat adamı cemiyeti ne dereceye kadar düzeltebilir? Bu soruların cevabını geçmiş günlerde aramak daha doğrudur. Fransız ihtilâlini hazırlayanlar arasında Ruso ve Volter de vardı. Amma kuvvetli bir sanat eseriyle karşımıza çıkamadılar. Ruso usta bir terbiyeci, Volter mizahî bir terbiyeci olarak bu gün yaşıyor. Bizde de Ali Suavî Efendi, Ziya Paşa, Namık Kemal ve Sabahattin –menfaate de dayansa- bir dâva adamı olarak kaldılar."* (Sepetçioğlu, 1954c: 4-5). *"Çünkü hikâyeci bir marangoz değildir. Çünkü hikâyeci cemiyete istediği şekli vermek için yaratılmamıştır."* (Sepetçioğlu, 1954c: 4-5).

Sepetçioğlu, Haldun Taner ve hikâyeleri hakkında da düşüncelerini belirtir. Ona göre, *"Haldun Taner Türk hikâyeciliğinde kendine mahsus üslup ve mevzu' itibariyle umutlu bir adım ve merhalelerdir. Hikâyeyi okuyucular için yazılmış açık bir mektup olarak vasıflandıran ve kabul eden Haldun Taner hemen bütün hikâyelerinde kabul ettiği şeklin dışına çıkmamıştır."* (Sepetçioğlu, 1955b: 18-19).

Sepetçioğlu, Haldun Taner'in noksan gördüğü yönlerini de şöyle açıklar: *"Haldun'da noksan olan taraf -bir iki hikâyesi müstesna- derinlere inemeyiştir. Çok defa bir mevzuun ardından koşar. Mevzu onu hâkimiyeti altına alır ve ardından koca bir hikâyeciye çekip götürür. Bu haliyle Haldun bir kabuk hikâyecisi olarak görünür."* (Sepetçioğlu, 1955b: 18-19).

Yine yazar, Haldun Taner'in hikâyelerindeki cinsî arzuları şu şekilde ifade eder: *"Haldun Taner'de kuvvetli bir temayül de cinsi arzudur. İnsanların yaşama kudretinin, endişesinin cesaret ve ihtirasının kuvvet kaynağı, başlangıç noktası budur. Ekseri hikâyelerinin temelini basit bir Froydizm teşkil eder."* (Sepetçioğlu, 1955b: 18-19). Sepetçioğlu, bütün bunları Haldun Taner'in komik ve heccav tarafıyla örttüğünü, dikkatsiz bir okuyucunun bu komiklik ve hicvin örttüğü meseleye nüfuz edemeyeceğini de ekler.

Sepetçioğlu, edebiyat fakültesindeyken "Sait Faik'in Hikâyelerinde Su Unsuru" başlıklı bitirme tezini hazırlamıştır. Yazar, Sait Faik'in Türk hikâyecileri arasında ayrı bir yeri olduğuna inanmaktadır: *"Sait Faik Abasıyanık son devir Türk hikâyecileri arasında kendine has bir mevki sahibi, haklı bir şöhrettir. Bu şöhret ona nasıl gelmiştir? -Çünkü şöhrete o gitmedi.- Kültüründen mi? Birinci Dünya harbini yakından görmüş, ikinci dünya harbinin ezici ve bunaltıcı havasını -takip etmek suretiyle de olsa- kendisinde duymuş olmasından mı? Geçen zaman içinde tecrübelerini kullanabilmesinden mi?"*

Şöhretine, yaradılışına olduğu kadar bu saydığımız soruların cevapları olan 'evet'ler de yardım etmiştir. Kabul etmeli ki hikâyecinin yardımcıları istidat, kabiliyet, kültür vb. olduğu kadar yaş ve dolayısıyla tecrübedir de. Fakat Sait Faik aynı şartlar altında yetişen akran meslektaşları arasından da ayrılmayı ve şöhretiyle onları gölgelemeyi bilmiştir." (Sepetçioğlu, 1954h: 16-17).

Sepetçioğlu, Sait Faik'te derin bir insan sevgisi olduğunu belirtir ve Sait Faik'in insana verdiği değerden dolayı takdir edilmesi gerektiğini belirtir: *"Onda bir insan sevgisi vardır. Bu sevgi toplu olduğu kadar tek tek, fert halindeki insan sevgisidir de. En zor olan fert sevgisi Sait Faik'te şümulüdür."* (Sepetçioğlu, 1954h: 16-17). Sepetçioğlu'na göre Sait Faik eserlerindeki kişileri kendisinin birer *"kopyası olarak değil Ahmedin, Mehmedin, Pançonun veya Ohennesin kendisi olarak aramıza gönderiveriyor."* Sepetçioğlu, Sait Faik'i diğer hikâyeye yazarlarından ayıran özelliğın de bu olduğu kanaatindedir. Sait Faik, *"bunu yapabilmek için de dış âlemden, renklerden ve eşyadan faydalanır. Anlatacağı insanla dış âlem, renkler ve eşyalar arasında bir ilgi arar. Bu ilgiyi bulur... anlatır."* (Sepetçioğlu, 1954h: 16-17).

Sepetçioğlu, sanat adamı ile alakalı da şöyle demektedir: *"... Sanat adamı belli*

bir çeşit üzerinde durmalıdır. Enerjisini dağıtmamalıdır. Bir hikâyeci aynı zamanda bir ilim adamı, bir şair, bir gazete muharriri olamaz. Bu bir nehrin küçük küçük parçalara ayrılması demektir. Nehir bütün iken güzeldir, korkutucudur, mühimdir. Küçük parçalara ayrıldı mı insanların elinde oyuncak olur ve onların keyfine göre akar. Ve hikâyeci insana ve insan problemine seyirci kalmalıdır. O, sadece bir müşahit olmalı, şahıs değil. Oscar Wilde, Andre Gide için "iyi, hoş ama niçin hep "ben" der. İlhan Tarus da böyle. Her zaman vak'anın içinde, müşahit olamıyor. Böyle olunca da okuyucu, bir hatıra yazısı okur gibi oluyor." (Sepetçioğlu, 1954c: 4-5).

Özet olarak Sepetçioğlu'na göre, sanat adamının insanı anlatması gerekir. Hikâye de insanın sanat adamınca tefsiridir. Bizde diğer türlerde olduğu gibi hikâye de Tanzimat'tan sonra başlamıştır. Hikâye yazarı önce kendi milletini, kendi milletinin insanını anlatmalıdır. Bunu yaparken kuru bir realite peşinde olmamalı, olay ve durumları kendi muhayyilesinin süzgecinden geçirerek vermelidir. Anadolu'yu anlatan hikâyecilerimiz Anadolu insanını "toprak ve insan olarak" anlatmalıdır. Sepetçioğlu, Türk hikâyeciliğinde Ömer Seyfettin ve Sait Faik'in özel bir yeri olduğunu, Mehmet Akif'in de mensur hikâyelerinde toplum sorunlarına dinî çözümler sunması açısından önemli olduğunu belirtir ve hikâyecilerimizin dava adamı değil, sanat adamı olduklarının bilincinde olmaları gerektiğini işaret eder.

İKİNCİ BÖLÜM

HİKÂYELERİN İNCELENMESİ

1. OLAY ÖRGÜSÜ

Günümüz teori kitapları hikâye ve roman unsurlarını daha çok roman merkezli ele almaktadır. Bu yüzden incelememiz esnasında hikâye unsurlarını açıklarken bazen roman türünün inceleme usullerine göre açıkladık.

Olay örgüsü, hikâyenin kurgusunda yer alan olayların sıralanış ve düzenleniş sistemidir. Yani, olaylar zincirinden oluşan vak'adır. Vak'ayı Mehmet Tekin şu şekilde açıklar: *“Vak'a sözlük anlamı itibariyle ‘olup geçen şey’ demektir. Romancı, kaleme alacağı romanın ‘epik’ yapısını bu ‘olup geçen şey’le (hatta olması mümkün şeylerle) kurar. Bu durumda vak’a, roman denilen edebî türün vazgeçilmez ögesi olmaktadır. Aslında vak’a, romana değil, hayata ait bir parçadır ve hayatta rastladığımız, yaşadığımız, yaşayabileceğimiz bir şeydir: Romancı sanatın (dar anlamda dilin) sağladığı imkânlarla onu ehlîleştirir ve amacı doğrultusunda onu yeniden biçimlendirir. Yeniden diyoruz; çünkü romanın genel dokusu içine çekilen vak’anın (kurmaca yapının içinde yer alan vak’anın), edebî bir boyut kazanması için bir mekâna, zamana ve şahıs kadrosuna ihtiyacı vardır. Bunlar gerekli fakat yeterli değildir; yani dilin devreye sokulmasıdır. Dil, roman söz konusu olunca, bir bilinçlendirme mekanizmasıdır. Vak’aya, ‘şahıs-mekân-zaman’ düzleminde canlılık kazandıran dildir.”* (Tekin, 2010: 61). Bu yüzden bir edebî eserin başarısı olay örgüsünün sağlamlığı ile paraleldir. Yazar eserinde olayları kimi zaman sırasıyla verebilir, kimi zaman ayrıntılı, kimi zaman bazı noktaları es geçerek, kimi zaman da ileri geri giderek anlatabilir. Önemli olan olayları bütünüyle anlatmak, yansıtmak değil, anlatılan olayları belirli bir disiplin ve bütünsellik içinde sunabilmektir.

Şerif Aktaş: *“Öyleyse vak’a herhangi bir alâka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür.”* Der. (Aktaş, 2000: 444). Bu açıklamaya göre olayın

meydana gelme şartı birbiriyle alakası olan fertlerin bulunmasıdır.

Olay örgüsünü bütün bir yapı olarak gören Wellek'in görüşü şöyledir: "*Olay örgüsü, romanın bünyesini oluşturan ve bu bünyenin en küçük ögesi olan 'motif'ten 'kişi'ye kadar bütün elemanlarını içine alan bir yapıdır.*" (Wellek ve Warren, 1983: 217).

Olay örgüsünün kendi bütünlüğüyle bağımsız bir yapı oluşturduğunu söyleyen İngiliz kuramcı Forster ise olay örgüsünü şöyle tanımlar: "*Olay örgüsü, olayların sebep-sonuç ilişkisine göre anlatılmasıdır.*" Ve şöyle bir örnek verir: "*Kral öldü, arkasından kraliçe öldü' dersek, bu hikâye olur. 'Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü' dersek, olay örgüsü olur. Zaman dilimi bozulmuş değildir; ancak sebep-sonuç ilişkisinin iyice gölgesinde kalınmıştır. Yani olay örgüsü 'ne?' sorusu yerine 'neden?' sorusunun açığa kavuşmasıdır. Kraliçenin ölümü değil, kraliçenin neden öldüğü olay örgüsüne girer.*" (Forster, 2001: 87). Bu noktada Umberto Eco'nun "kurmaca anlatılar, hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati bir kurmaca söylem evreninde söylediklerini öne sürerler." sözü de aynı şeyi ifade etmesi bakımından dikkate değer.

Olay örgüsü, hikâye türünün temel unsurlarından biridir. Onun yokluğu durumunda hikâyeden bahsetmek zordur. Tahkiyeden konuya, şahıs kadrosundan mekâna, zamandan anlatıcıya kadar bütün unsurlar, olay örgüsü ekseninde var olup değer kazanırlar. Olay örgüsü, modern hikâye ve romanda zaman zaman önemi azalmış, geri planda bırakılmış görünse de bu güne kadar olay örgüsü olmayan bir hikâye kaleme alınabilmiş değildir.

Hikâyenin olay örgüsünde anlatılanlar hayatın birebir gerçeği değildir. Elbette yazar, doğup büyüdüğü, yetiştiği ortamdan etkilenip eserlerine görüp yaşadıklarını yansıtacaktır. Ancak hiçbir zaman yaşadıklarını, gördüklerini, duyup öğrendiklerini, olduğu gibi eserine aktarmaz. Gerçek dünyadan topladığı malzemeyi kendi muhayyilesini de kullanarak zevki, sanat anlayışı ve dünya görüşüne göre bir seçme ve ayıklamaya tabi tutar.

Hikâyede olay örgüsü küçük olaylardan oluşur. Bunlar da olay zinciri dediğimiz yapıyı meydana getirir. Bu yapı anlatılan vak'anın dizilişine göre tek zincirli, çok zincirli ya da helezonik olabilir. Tek zincirli olay örgüsünde olay akışı tek bir olaya veya kişiye bağlı olarak ilerler. Çok zincirli olay örgüsü kurguyu sağlayan vak'a

halkalarının paralel olarak ayrılıp tekrardan birleşmesi yoluyla oluşur. Helezonik olay örgüsü ise iç içe geçmiş olaylar zincirinden meydana gelir.

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun hikâyelerinin büyük çoğunluğu tek zincirli olay örgüsüne sahiptir. Bununla birlikte çok zincirli olay örgüsü ve helezonik olay örgüsünün bulunduğu hikâyeler de vardır.

1. 1. Tek Zincirli Olay Örgülü Hikâyeler

Sepetçioğlu'nun *Abdürrezzak Efendi* kitabının ilk hikâyesi olan “Dönüş”te olay örgüsü sorularla başlar. Bu sorular ve verilen cevaplar, olay örgüsünü yavaş yavaş aralamakla birlikte gizem ve merak duygusunu da beraberinde getirir. Hikâyede anlatılan olay Abdürrezzak Efendi, eşi Celile Hanım ve iki çocuklarının Zile'nin Minare-i Sağır mahallesindeki derme çatma evlerinden İstanbul Harbiye'ye göçleridir. Abdürrezzak Efendi ve ailesi göç esnasında akıllarda birçok soru bırakmışlardır. Hikâye bu kadar paranın nerden bulunduğu sorusu ve buna cevap olarak uydurulan dedikodularla başlar.

İstanbul, aile için ilk başlarda gayet cazip gelir, anlatıcının ifadesiyle; *"Artık bağ işiydi, tarla işiydi yok! Otur oturabildiğin, yat yatabildiğin kadar. Canın mı sıkıldı? Alırsın oğlunu bir yanına kızını öteki yanına.. gezersin."* (A. E: 8). Fakat zamanla, İstanbul bu aileye huzur vermez olur. Havası, denizi, gürültüsü bütün aile bireylerinin içinde huzursuzluk yaratmaya başlar. Çünkü o insanlar, toprağa, doğaya, bağa, bahçeye alışkındırlar. Bu sebeple hikâyede sürekli vurgulanan bir tabiatın daveti vardır. Bunun üzerine aile tıpkı gelişleri gibi 'bir rüya sessizliğinde ve masal hızında' Zile'ye döner. Mahallelinin dilinde yine dedikodular vardır. Çünkü mahalleli aile fertlerinin duygularını bilemezler: *"Ve kimse Minare-i Sağır Mahallesi'ndeki o çıkmaz, o eciş-büçüş, o kirliliğin her şeylerine rağmen iyi insanlarını ve o bambaşka havasını anlayamadı, duyamadı, bilemedi."* (A. E: 12).

Yazarın *Abdürrezzak Efendi* adlı kitabında bulunan diğer hikâyeler bu dönüşün ardından yaşananlarla alakalıdır.

“Elleri Çamurdu” adlı hikâye kurgu ve olay bakımından “Dönüş”ün devamı olarak görülebilir. Burada Abdürrezzak Efendi ve üç çocuğunun pancar tarlasında

toprakla haşır-neşir olması anlatılır. Bu hikâyenin olay örgüsü diğer birçok hikâyesinde olduğu gibi yazarın hayatından izler taşımaktadır. Yazarın kardeşi bir yazısında şöyle der: *"Tarlalara pancar da ekilirdi. Bazen şeker şirketi önceden kampanya başlatır, her pancar ekenden bir miktar pancar alırdı. O pancarı zamanında işçi bulup sökmek ve şirkete teslim etmek bazen çok zor olurdu. Çok defa annem, ağabeyim, ben ve kız kardeşim Yüksel bu işi beraber yapardık. Ben ve ağabeyim pancar sökme çatalıyla pancarı topraktan söker, kız kardeşim ve annem ise sökülen pancarın yapraklarını keserlerdi."* (Argunşah, 2007: 36). Yılmaz Sepetçioğlu'nun da anlattığı gibi hikâyede soğuk bir sonbahar günü aile bireyleri pancar tarlasındadır ve şirketin istediği miktarda ürünü hazırlamaya çalışmaktadırlar: *"Büyük oğlu: 'Ne olur' demişti; 'istedikleri üç yüz kilo pancar. Dördümüz yaparız bu işi."* (A. E: 17) Fakat Abdürrezzak Efendi'nin büyük oğlu uzaklardan geçici olarak gelmiştir ve çalışmaya vücudu alışkın değildir. Bu yüzden elleri kabarmıştır ve acısını unutmak için arada cüzdanında taşıdığı sevdiği kızın resmine bakar. Bütün aile bireyleri soğuktan ve çamurdan rahatsız olsa da bu, şikâyete dönüşmez. Kurdukları sofraya elleri çamurlu halde neşeyle koşarlar. Tabiat, özellikle de toprak, bu hikâyede ruha sahip bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Bayramda Gelen Mektup" da yazarın tek zincirli olay örgüsüne sahip hikâyelerinden birisidir. Hikâye aile bireylerinin bulunduğu mekânın tasviriyle şöyle başlar: *"Kutu gibi odada bir sessizlik vardı. Pencereler, perdeler, raftaki büyüklü küçüklü kibrikli, elektrik lambası ve lamba kendi yalnızlığında kaybolmuşlardı. Duvar halısı, sabah güneşini içmesine rağmen basit ve manasız bir kırmızı ile boş bir maviden öteye geçemiyordu."* (A. E: 19). Anlatılan bu kasvetli ortamın bir sebebi vardır. O gün bayram sabahıdır ve Abdürrezzak Efendi'nin okul için gurbette olan oğlu o bayram eve gelmemiştir. Bir mektup göndermiş ve gelmeyeceğini, iş bulduğunu söylemektedir. Bu durum Abdürrezzak Efendi ve Celile Hanım'a çok dokunur. Abdürrezzak Efendi kızgınlığını şöyle ifade eder: *"Gelmiyor karı.. oğlan gelmiyor. İş de bulmuş. Kütüphanecilik yapacaktı. Burs da alıyor mektepten.' Durdu. Sesinin titrediğini farketmişti. Öksürdü: 'Ayda iki yüzü geçince aldığı para, gelir mi? Abdürrezzak'a minneti kalmadı artık. Ben babasıyım onun. Onun her zaman bana ihtiyacı var."* (A. E: 23). Bütün sinirine rağmen Abdürrezzak Efendi baba şefkatine yenik düşer. Zarfın üzerindeki pulun renkleri bu babanın sinirlerini yumuşatmaya yeter. Oğlunun, bu pulları biriktirdiğini hatırlar ve itinayla zarftan çıkarır, abisine göndermesi

için kızına verir. Zarf üzerindeki pul, burada Abdürrezzak Efendi'nin oğluna duyduğu sevginin ve onunla arasındaki bağın sembolü olarak algılanabilir. (Baş, 2007: 342-351).

“Filiz” adlı hikâyede olay örgüsü Abdürrezzak Efendi'nin kırılmış bir ağaç filizini kurtarma çabaları üzerine kurulmuştur. Abdürrezzak Efendi, tabiata şefkatle yaklaşmakta, bağda gezerken kırılmış olarak gördüğü bir elma ağacının filizini yaşatmak için çırpınmaktadır. Abdürrezzak Efendi için bu kırılmış filizi yaşatmak insanlığa hizmet etmek, gelecek kuşaklara bir eser bırakmaktır. Bunu anlatıcı şu şekilde ifade eder: *"Nasıl etmeliydi de bu taze fidanın ölümüne mani olmalıydı? İnsanları düşünüyordu. Kendinden sonra gelecek insanlar için üzülüyordu. Bu küçük fidanı kırabilirdi. Onu kendi eliyle koparabilirdi de. Ama istemiyordu. Kendinden sonrakilere noksan ve biçimsiz bir güzellik bırakmak istemiyordu."* (A. E: 28). Bu sebeple aklına mintanı gelir. Mintanından iki parmak eninde bir şerit yırtarak filizi itina ile sarar ve ağacı sular. Böylelikle Abdürrezzak Efendi, insanlığa hizmet etmenin huzuruna kavuşur.

“Ali Süha Bey'in Şapkası”, Abdürrezzak Efendi ile bacanağı Ali Süha Bey'in çekişmesini anlatmaktadır. Ali Süha Bey, kibirli, burnu havada birisidir ve sürekli kendisini övmektedir. Abdürrezzak Efendi'yi içinden aşağılamakta ama yüzüne karşı övmektedir. Niyeti kızını Abdürrezzak Efendi'nin oğullarından birisine verebilmektedir. Çünkü Abdürrezzak Efendi'nin tarlaları vardır. Olay örgüsü daha çok anlatıcının Abdürrezzak Efendi ve Ali Süha Bey'in iç konuşmalarını vermesiyle ilerler. Abdürrezzak Efendi, evine misafir gelen Ali Süha Bey'i kırmamaya çalışmakta; Ali Süha Bey de sürekli karşılaştırmalar yaparak Abdürrezzak Efendi ve ailesini küçük görmektedir. Abdürrezzak Efendi, hepsine sabreder ama Ali Süha Bey'in 'Eşşek Zileliler" demesi çok ağırına gider. Buna rağmen misafirini kıramaz. Ali Süha Bey ve Abdürrezzak Efendi'nin evden sokağa çıkmasıyla olay hareketlilik kazanır. Yol kenarında doğurmakta olan bir kedi görürler. Abdürrezzak Efendi, şefkatle kedinin yardımına giderken Ali Süha Bey aşağılamalarına şöyle devam etmektedir: *"Abdürrezzak Efendi kediye doğru gidiyordu. Pis herif. Allah'tan aklıma geleni yapsa da öldürse kediyi. Memleket değil doğumhane. Karıları bir köşede, kedileri bir köşede. Pisler! Eş..."* (A. E: 39). Abdürrezzak Efendi, yavru kedilerin sokakta kalamayacağını düşünür ve onları eve taşımaya karar verir. Bunun için yavruları içine koyacağı yumuşak bir şeye ihtiyacı vardır. O esnada Ali Süha Bey'in öve öve bitiremediği

şapkasına gözü ilişir ve bir hamlede Ali Süha Bey'in başından alarak yavruları içine doldurur. Bu vesileyle "eşşek Zileliler" lafının öcünü de almıştır ve içi rahattır artık.

“Merdivenin Birinci Basamağı” adlı hikâyede anlatılan olay Abdürrezzak'ın şehir dışında bulunduğu esnada annesini merdivenin birinci basamağında yakalayan ölüm anının anlatılmasıdır. Sepetçioğlu, hikâyede işlediği konuya uygun olarak kişinin içinde bulunduğu psikolojiyi yansıtacak tasvirler yapmıştır. *"Dışarısı karanlıktı. Gece camlara yapışmıştı. Saat, bitmeyen bir yolda koşuyordu ve tik-takları arzu, ümit ve biraz da istihza doluydu. Ceket, lacivert ceket iskemleye can veren bir insan kederiyle abanmıştı."* (A. E: 41) Bu ifadeler aynı zamanda okuyucuda merak da uyandırmaktadır. Abdürrezzak, annesinin ölümünü hatırladıkça sıkıntıya kapılır. Ortamda buluna her şey kişiye sıkıntı vermektedir. Abdürrezzak'ın içindeki tren merdivene çarpmakta, odadaki saat kendisiyle alay etmekte, iskemlede duran ceket canlanmaktadır. Tüm bu sıkıntılı hâl içinde Abdürrezzak iskemleyi saate çarpar ama bu dahi annesinin ölüm ânına dair gözünün önünde canlanan hayalleri silmeye yetmez.

“Siyah Topraklar” adlı hikâyede Abdürrezzak Efendi, eşi ve kızının tarlada çalıştıkları bir gün anlatılır. Abdürrezzak Efendi, eşi Celile Hanım ve kızları sabahın beşinde tarlaya çalışmaya gelmişlerdir. Ailenin iki oğlu ilçeyi terk etmiş ve ailenin maddi durumu iyi olmadığı için işçi de tutamamışlardır. Bu yüzden kendileri çalışmak zorunda kalmışlardır. Hava soğuktur, toprak katıdır, siyahtır. Olay örgüsü içinde toprağın katılığı şahısların ruh halini şekillendirmekte ve olaylar küçük kızın hisleriyle anlatılmaktadır. Küçük kız, toprağın siyahlığından dolayı siyahı sevmez ve hikâyenin sonunda bu durumu şu şekilde dile getirir: *"Baba tafta alacâân mı?" diye nazlı nazlı sordu. 'Alacağım' dedi Abdürrezzak Efendi de; 'Alacağım yavrurum.'* Kız: *"Ama portakal rengi olsun baba.'* dedi aynı nazlılık içinde; *'Siyah olmasın, ben siyahı sevmiyorum.'* (A. E: 54).

“Z'den Sonra” adlı hikâyede anlatılan olay, bir taksinin çarpması sonucu otuz altı saattir komada olan seksen beş yaşında bir kadının ölümle pençeleşmesi ve başında bekleyen torununun yaşadığı ruhsal bunalımdır. Hikâyede hayat alfabenin A ve Z harfleri arasında sembolleştirilir. Hikâyede Z'den sonra artık ölümün olduğu ve geriye dönüşün olmayacağı vurgulanır. Hikâyenin başında olay örgüsü sorular eşliğinde başlar: *"Z'den sonra harf var mıdır? O halde? Yeniden başlamak? Yani A'ya dönmek? Bir*

insan için A'ya dönmek.. Hayır dönülemez.” (A. E: 65). Anlatıcı hikâyeyi yirmi iki yaşındaki torunun duygu ve düşünceleri üzerinden anlatır. Genç, kendi hayatını K'ya benzetir ve Z'ye gelmiş babaannesiyile birlikte kendisinin de acı çekmesinin haksızlık olduğunu düşünür. Kendisini bir aracı olarak görür ve babaannesinin boğazını sıkarak öldürür. “İyi mi yapmıştı, kötü mü” (A. E: 71) bilemez ama hayat eskisi gibi devam etmektedir.

Tek zincirli olay örgüsünün hâkim olduğu bir diğer hikâye “Suçlu”dur. Anlatılan olay, devlet dairesinde çalışan bir memurun maddî imkânsızlığıdır. Hikâye, daire şefinin diliyle anlatılır. Yazar, hikâyesini anlattığı memuru okuyucuya tanıtmak için anlatıcının diliyle şu şekilde tasvir eder: “...ilkini; gözlerini, daracık alnını, sipsivri ve kuru yüzünü, başkalarına benzemeyen dudaklarını gördüm. Gözleri iyice karaydı; karalık göz aklarında incecik -ama gerçekten güzel incecik- bir aklıkla devam ediyordu. Kaşları gözlerinden daha karaydı; üstelik de kalın. Göz oyuklarına, sanki bildiğimiz gözler değil de, kapkara kalın kaşların büsbütün koyulaştırdığı bir acı, -hüzün diyemeyeceği- bir korku yerleşmişti.” (M. Ö: 8).

Bu devlet memuru kendini diğer arkadaşlarının yanında saygın, önemli biri gibi gösterme gayretindedir. Bu yüzden telefon görüşmeleri yapar gibi görünür ve bu esnada yüksek rütbeli isimlerden bahseder. İş yerindeki çaydan içmez, esas çayı eşinin yaptığını söyler, öğle yemeğini işyerinde arkadaşlarıyla birlikte yemez. Yemek için dışarı çıkmayı tercih eder. Sebep olarak da işyerindeki yemeklerin evde eşinin yaptığı yemeklerin lezzetini vermediğini öne sürer ve öğle yemeğine en güzel lokantaya gitmek için dışarı çıkar. Oysa dışarı çıktığında öğle yemeğini bir simitle geçiştirmektedir. Bir gün anlatıcı, memuru takip eder ve onu gördüğü ânı şöyle ifade eder: “Simitçiye yavaş yavaş uzandı. Simit elinde, sıralardan birine oturdu. Simidin susamını ayırıp sağ avucunda topladı ve sol elindeki simitten iri iri ısıtıp, yedi. En son parçayı sağ avucundaki susamla birlikte ağzına attı. Ben, o zaman gidip yanına oturdum.” (M. Ö: 13). Karşısında daire arkadaşını gören memur yakalanmış suçlu edasıyla hiçbir şey konuşmadan kalkar gider. Ve bir daha işe gelmez.

“Soba Boruları”, memleketinden ayrı olan Cemil’in hayatından ve iç dünyasından kesitler sunan bir hikâyedir. Vak’a, Cemil’in sokakta yürüyüşü ile başlar. Delikanlı yolda yürürken bir adamın koltuk altında tuttuğu soba borularına gözü takılır.

Bu aşamadan sonra delikanlı kendi durumunu sorgulamaya başlar. Kendisinin yalnız olduğunu, kaldığı otel odasının ona ev sıcaklığını vermediğini, tüm bunların da kendisine inanan bir kadının olamayışından kaynaklandığını şöyle dile getirir: “Cemil “Benim de yok” dedi. *“Gerçi bekleyenim var ama bana inanan yok. Beni bekliyen, bana olan inancını yitirmiş bir defa. Beklese de bir alışkanlık yüzünden bekliyor demektir. Ama yine de gideceğim.”* (M. Ö: 32). Sokaklarda aceleyle yürüyen insanlar adeta soba borularına sokağın sıcaklığını doldurup evlerine götürmektedirler. Çünkü o insanların evlerinde bekleyen, onlara inanan kadınları vardır. Olay Cemil’in kahvede arkadaşlarıyla muhabbet etmesiyle gelişir. Duygu, düşüncelerini onlarla paylaşır, avucunun içinde bir ev ve bu evin içinde kendisini bekleyen kadını hayal eder. Bu hayalini arkadaşlarına da anlatır ama onlar inanmazlar. Memleketine sırf kendini orada bekleyen kadına uzak olduğu için gitmeye karar verir. Fakat hikâyenin sonunda gidip gitmediği meçhuldür.

“Afişteki” adlı hikâyede yağmurlu bir gecede reklam panosunda yer alan iki fotoğraf konuşur. Yazar hikâyeye sokaktaki afişi tasvir ederek şu şekilde başlar: *“Uzun zamandan beri özlenilmiş bir kadının, suda yeni durulanmış saçları gibi bir gece vardı. Alandan, sola, yukarıya doğru tırmanan taşlı yolun sol köşesindeki tahta perdede yapışık iki afişten birincisinde, bir adam başını göğe dikmiş, donuk fakat düşünceli bakıyordu. Çelimsiz boynunun iki kalın damarı, gözlerinde büyüyen düşüncenin ağırlığı ile şişmişti. Başında bir bere, küçücük sivri tepeliği ile adama bir papaz veya bir imam havası veriyordu.*

İkinci afişte bir kadın gülümsüyordu. Eşyası pek belli olmayan yarı karanlık bir odada bir iskemleye yarı oturmuştu. Sanki zorla oturtulmuştu, zorla gülümsetiliyordu. Kadın hiç umulmayan bir anda ve birdenbire bu zoraki ve can sıkıcı ev odasından kalkıp gidecekmış gibi oturuyordu.” (M. Ö: 35).

Yazarın hikâye kahramanlarını bu şekilde tasvir etmesi hikâyenin devamını hazırlamaktadır. Gecenin bir yarısı, yağmur altında, soğuk havada afişteki kadın ve erkek saatlerce dertleşirler. Buldukları mekânın vermiş olduğu sıkıntıyı birbirleri sayesinde unutmaya çalışırlar. Daha önceki hayatlarından, mesleklerinden bahsedirler. Gecenin ilerleyen zamanlarında yağmurun bitişiyle afişteki kadın suretinin mürekkepleri yavaş yavaş erir ve adam karanlıkla baş başa kalır.

“Yok Oluş” hikâyesi ev sahibesinin bir gece eve gelmemesinden dolayı evdeki eşyaların duyduğu üzüntüyü anlatır. Hikâye yatak odasında başlar: *“Önce yatağın sıcaklığı ve yorganın kıvrımları kayboldu. Çarşaf, son saniyeye kadar yastığın altında bir yerde, el kadar sıcaklığı da kaybettiği zaman saat yirmi üçü on geçiyordu. Yatağın, yorganın ve çarşafın üstüne bir terk edilmişlik, bir unutulma acısı çöktü.”* (M. Ö: 54). Yatak odasında başlayan hikâye evin mutfağında, holünde, oturma odasında devam eder. Her odada çeşitli eşyalar üzüntülerini dile getirirler. Fakat yazar eşyaların huzursuzluğunu eşyaları konuşturarak vermez, anlatıcının ağzıyla okuyucuya bildirir.

Her gün dokuzda eve gelen kadın o gün gelmemiştir. Bunun üzerine eşyalar huzursuzluk duymaya başlarlar. Yastık, ayna, sürahi, bardak, radyo, saat vd. sırasıyla sıkıntılarını dile getirirler. Hepsinin ortak noktası ev sahibesinin eve gelişle kavuştukları canlılıktır. Ama o gece gelmemiştir nedense. Bütün eşyaların içine düştükleri sıkıntılı hal en son saatte somutlaşır. Saat daha fazla dayanamaz ve yok olurcasına birkaç tik-taktan sonra durur. Bunun üzerine bütün ev bir ölüm sessizliğine bürünür.

“Halil’in Ölümü” adlı hikâyede her akşam şehrin bir tepesinde güneşin batışını izleyen bir çiftin ayrılışı anlatılmaktadır. Kişiler, Sepetçioğlu’nun birçok hikâyesinde olduğu gibi burada da çevrelerini etkilemişlerdir. Âdete çevre kahramanlarla canlanmakta, şahıslarla canlılığını kaybetmektedir. Çevrenin canlılığını kaybetmesi “Halil’in Ölümü”nde şöyle geçmektedir: *“O gün –bütün geceyi öksüz geçirdiği gecenin gün batışında- durgun, arı sularından da arı gözlü kadın gelmemişti tepeciğe. Gün öksüz batmıştı. Bulutlar, zamanla baş edememiş; uzaklıklar renkleri boğmuştu. Gün batmıştı sonunda ama zaman ve uzaklıklar dumansı batışlarıyla büyümüş kalmıştı. Tepecik bile yabancılaşmıştı.”* (M. Ö: 64).

Kadının o gün tepeye gelmeme sebebi adama olan güvensizliğidir. Bunu şöyle ifade eder kadın: *“Sana güvenemiyorum. Varlığını? Varlığına inanamadım. Sensiz kaldığım zaman, benim için sen yoksun; şimdiden... yarın da olmayacaksın nasıl olsa..”* (M. Ö: 65). Ve kadın adamı bırakır gider. Anlatıcıya göre kadının gidişini yani ayrılığı durduracak birisi vardır; Halil. Halil tepede gün batımını seyreden kadın ve adamın çocuklarıdır. O, mavi gözlü, mavi bakan, mavi gülen bir çocuktur. Fakat Halil ölmüştür. Adam Halil’in ölümünü öğrenince yığılır kalır. Çünkü Halil’in ölümü kadınla birleşme

olasılıklarının da bitimidir.

“Bir Otelde Üç Kişi”, adlı hikâye aynı otel odasında kalan üç kişiyi anlatır. Hikâyede önce üç kişinin fizikî tasviri daha sonra ruhî tasviri yapılmıştır. Yazar hikâyeye şu şekilde bir tasvirle başlar: “*Önce iki kişiydiler. Biri esmerdi, tıraşlı. Üç dört gündür uzamış sakalı, tostoparlak yüzünde kurumuş otlar gibi kıvrılmıştı. Gözleri ışısızdı. Kasketini yukarı doğru kaldırmıştı. Terli bir tutam saçın kıvrıntısı, kasketi ile alnı arasında yapışmıştı. Saçlarına yakın keskin bir çizgi alnını, biri koyu esmer, öbürü de ıslak ve açık esmer olmak üzere iki kısma ayırmıştı. Alnının koyu esmer kısmında deri, sert çizgilerle ve ikisi uzun birisi kısa olmak üzere üç kere kıvrılıyordu, iki kaşının arası hafif tüylüydü ve buradan hemen burun başlıyordu.*” (M. Ö: 67). Bu üç kişi farklı karakter ve mizaçta insanlardır. Fakat üçünün de ayrı ayrı sıkıntısı vardır. Gözlüklü adam, beş yıldır evli olduğu eşinden ayrıdır. Onun resmine bakarak özlemine dindirmeye çalışmaktadır. Odada iki kişi daha olmasına rağmen kendini yalnız hissetmektedir. Kasketli adam, memleketinden uzaktadır ve iki yıl önce gidip bir daha dönmeyen yirmi beş yaşlarındaki oğlunu düşünmektedir. Gümrükçü adam sevdiği kadına cesaretini toplayıp evlilik teklifi yapamamaktadır. Bunu arkadaşına şöyle anlatır: “*Fakat neden içimdekileri ona söyleyemiyorum. Akşamları yatınca, belki bir iki saat düşünüyorum. Şöyle şöyle söyleyim, senle evlenmezsem ölürüm, deyim diyorum. Yanına varınca tıkanıyorum. Söyliyorum.*” (M. Ö: 77).

Hikâyenin kurgusunda dikkat çeken bir diğer unsur, kasketli adamın yerel ağızla konuşturulmasıdır. Kasketli adam gözlüklü delikanlı ile muhabbete girmek için söze şöyle başlar: “*Öğlen üstü amma da yahtı ha. Cayır cayır. Kebap gibi... Yohsa heç çıhmadın mı otilden dışarı beğ?*” (M. Ö: 70).

Hikâye, üç adamın otel odasında toplanmasıyla başlar, birbirleriyle muhabbet etmesiyle gelişir, ilerleyen saatlerde yine hepsinin kendi dertleriyle baş başa kalmasıyla son bulur.

“Birdenbire” adlı hikâyede yazar olay örgüsünü ‘O’ ve ‘Öteki’ olarak adlandırdığı kahramanların ilişkisi üzerine oluşturmuştur. O, eşinden ayrılmıştır ve eşinin kıymetini ondan ayrıldıktan sonra anlamıştır. O, ötekiyle karşılaştığı zaman ona karşı bir yakınlık hissetmiştir. Çünkü öteki onun eşini tanımaktadır. Yazar bunu şöyle ifade etmiştir: “*Belki de haklıydı: ben yaşarım sandım, dayanırım, sonuna vardırıyorum*

sandım. Hiç değilse denerim, diyordum. Beceremedim... Zamanı hesaba katmamışım. Sandım ki onsuz zaman da yoktur. Oysaki zaman, asıl onun olmadığı yerde başlıyormuş. Seni görünce her şeyin birdenbire değişmesi bundandı. Işıkların birdenbire yanması, camların başka türlü, daha canlı donanması bundandı. Onu tanıyan biriydin sen.” (M. Ö: 84).

Eşini tanıyan birisiyle karşılaşmanın verdiği heyecanla öteki ile muhabbet etmeye başlayan o, bir süre sonra akşamın karanlığında ötekinin tahmin ettiği kişi olmadığını fark eder. Fakat ötekinin tanıdığı kişi olmamasına da bir türlü inanmak istemez. Öteki ise kendisinin onu hiç tanımadığını belirterek karanlığın içinde yoluna devam eder. Ötekinin gitmesiyle O'nun için zaman tekrar katılmıştır.

“Deniz Feneri” adlı hikâyede anlatılan; yirmi yıldır ayrı olan çiftin deniz kenarında bir gazinoda buluşup konuştuktan sonra eski hayatlarına kaldıkları yerden devam etmeye karar vermeleridir. Deniz fenerinin ışığının yüzlerine vurduğu kadın ve erkek yılların yüzlerinde çizgileşmesini gizlemeye çalışırlar. Oysaki her ikisinin de merakla görmek istedikleri odur. Çünkü bu onların eseridir. Adam bunu şöyle ifade eder: “*Belki de, ‘Yüzümün senin yüzünden değişik olmadığını, saçlarımın ak bile değil cascavlak olduğunu görmeni istiyorum. Yaptığını, eserini görmeni istiyorum.’ demektir.*” (M. Ö: 88).

Hikâyeye, kahramanların geçmişi yâd etmeleri, birbirlerine karşı hâlâ duydukları sevgiyi anlatmaları ile gelişir. Aradan geçen yirmi yılın pişmanlığı dile getirilir. Kadın, adamı terk ettiği için kendini suçlar ve sebep olarak da adamın ışığını söndürdüğünü belirtir. Fakat adam kadının yanlış düşündüğünü; kendisine ışık verenin kadın olduğunu belirtir. Hikâyenin sonunda birbirlerinin ellerini sıkıca tutarlar, artık “*ay güzel doğmakta, kadının yüzündeki çizgiler kaybolmaktadır.*” (M. Ö: 93).

“Afula İstasyonu” adlı hikâyede de olay “Deniz Feneri”nde olduğu gibi deniz kenarında bir mekânda geçmektedir. Olay örgüsü, yağmur altında bir kanepede ıslanmış bir bayana bir adamın yardım etmesi ve ortak geçmişlerini yâd etmeleri şeklinde gelişmektedir. Hikâyeye kahramanları orta yaşlı aşmış, Birinci Dünya Harbini görmüş kişilerdir. Tanımadığı bir bayana yardım eden yaşlı adam Güney cephesinde Suriye’de mücadele etmiştir. Kadın da babasının posta müdürü olması sebebiyle Suriye’de bulunmuş, çocukluğu orada geçmiştir. Yıllar sonra kadın Suriye yakınlarındaki Afula

istasyonunu tanıyan birisine rastlamıştır. Bu rastlama kadını adeta Afula istasyonuna tekrar götürmüştür. Anlatıcı bunu şöyle ifade eder: *"Birdenbire kalktı. Bir müddet erkeğin gözlerine baktı. 'Teşekkür ederim' dedi. 'Ben Afula istasyonunu bir daha göremeyeceğimi sanıyordum.'* (M. Ö: 100).

Yaşlı adamda Afula istasyonunu tekrar gören yaşlı kadın, hikâyenin sonunda hatıralarındaki tozlu yolda yürür gibi adamdan uzaklaşır gider.

“Çamlar Hür Yaşar” hikâyesi, eskiden kocaman bir bahçe olan fakat artık dev bir binanın yapılacağı yerde sökülme sırasının kendilerine gelmesini bekleyen iki çam ağacını anlatmaktadır. Yazar, çam ağaçları üzerinden insanları anlatmış, yeri geldiğinde de çamları konuşturmuştur. Anlatıcı bu çam ağaçlarını şöyle tasvir eder: *"Uzun, ince, minarelere eş iki çamdı. Dalları, en güzel yelpaze ve salkım ölçüleri içinde yayılıp yükseliyordu. İnsan, şapkasını düşürmeden bu çamların dibinden, bu çamların tepesine başını kaldırıp da bakamazdı; güneşi emip süzen iğne yapraklarında gözleri kamaşırdu her şeyden önce."* (M. Ö: 102).

İki çam ağacı çevrelerindeki ağaçların bir bir sökülmesine şahit olmaktadır. Sıra kendilerine geldiği anda bir adam gelir ve *"Durun! Bu çamları kesmeyin. Yapının planını değiştireceğim. Ve bu çamları, yeni yapının ortasında birer nakış olarak kullanacağım."* (M. Ö: 102) der. Çamlar, kurtulmuşlardır fakat başkasının eliyle gelen bu kurtuluş da onları mutlu etmemiştir.

Günler geçer, çamların etrafında dev binalar yavaş yavaş yükselir. Bu sırada çıkan sesler çamları fazlasıyla rahatsız eder. Gün gelir inşaatlar tamamlanır. Çamlar kendi dertleriyle baş başa kalır. Anlatıcı bunu şöyle ifade eder: *"Çamlar yelsiz kalmıştı. Çamların derdini ne o dev yapı ne de o dev yapıya yerleşen yüzlerce insan anlıyordu."* (M. Ö: 103).

İki çam bir gece gizlice ve sessizce konuşurlar. Artık dayanamayacaklarını, bir çözüm bulmaları gerektiğini ifade ederler. Bu çözüm yolunu çamlardan biri bir hatırasına dayanarak şöyle açıklar diğer çama: *"Hatırlıyor musun? Yıllarca önce ikimizin gölgesine bir genç kadınla bir genç erkek oturmuştu. Erkek kadına bir şehri anlatıyor ve; 'Sanki sokaklarında dolaşırken boğuluyorum sanıyorum, sanki gökyüzü saçlarımı bastıra bastıra tepeme çökecek, kaçtım onun için o şehirden' diyordu; hatırlıyor musun?."* (M. Ö: 104). Çözüm yolu 'kaçmak'tır. Çamlar güneşi köklerine,

suyu da yapraklarına göndermeyerek sararıp solarlar ve kendilerince şehrin boğuculuğundan kaçarlar.

“Mavi Gömleli Adam” hikâyesinde kadının akşam eve geç gelmesi nedeniyle adamın kendisini yalnız ve kimsesiz hissetmesi anlatılır. Bir akşamüzeri eşinin evde olmamasından dolayı hırçınlaşan adam yağmur altında zili çalan yaşlı kadının yüzüne kapıyı çarpar, çaydanlığın üstündeki küçük demliği çamdan dışarı fırlatır. Çünkü o eşini beklemektedir. Adam kıyafetlerini çıkarmaya başlayınca üzerindeki mavi gömleği fark eder. Eskimeye yüz tutmuş bu gömlek adama maziye hatırlatır. Daha evlenmeden önce bir gün köprüde buluşmuşlar, çocuklar gibi oynatarak deniz kenarında dolaşmışlar ve o mavi gömleği de o gün almışlardır. Gömleğe değer katan onu kadının beğenmiş olmasıdır. Bunları hatırlayınca etraftaki o boğucu atmosfer dağılır.

Hayallere dalan adam aniden zilin çalmasıyla yattığı yerden fırlar kapıyı açar. Eşini gördüğü an duygularını şöyle ifade eder: *“Oh çok korktum’ dedi. ‘Çok. Sanki sen yüz binlerce yıl öteye gitmiştin. Ve bir yalnızlık, bir kimsesizlik bırakmıştın.”* (M. Ö: 119). Oysaki kadın geç geleceğini adama söylemiştir ama adam hislerine hâkim olamamıştır. Kadın adama hediye olarak yine mavi bir gömlek almıştır.

Hikâyenin sonunda anlatıcı ‘ben’ diye hikâyeye girer. Adamın kapıdan kovduğu dilenci ile muhabbet eder.

“Su Borusu” hikâyesinde mahallede patlayan su borusunu bir kadının kendi uğraşlarıyla tamir etmesi anlatılır. Hikâyede sokak ortasında patlayan su borusu karşısında mahallelinin vurdumduymazlığı söz konusudur. Buna karşılık ‘iri yarı gençten kadın’ patlağın tamiri için koşuşturmakta, onu dert edinmektedir. Çünkü kadının yıkanıp temizlenmesi gerekmektedir; akşama kocası gurbetten dönecektir: *“Hâlbuki iri yarı gençten kadının yıkanması gerekti. Akşama kocası gelecekti; iki yıldır gurbetteydi; ekmek parası için gitmişti.”* (M. Ö: 122).

Kadın kapı kapı dolaşır, patlamış su borusunun tamir edilmesi için yardım ister fakat bütün kapılardan olumsuz cevap alır. Çaldığı kapıların kimisi hiç açılmaz, kimisi ‘Biz karışmayız, nemize gerek bizim’ derler. Komşulardan fayda gelmeyeceğini anlayan iri yarı gençten kadın evinden kazmayı alarak boruyu tamir eder. Akşama kocasının karşısına tertemiz çıkacak olmanın mutluluğu vardır üzerinde.

“Oyuncak” hikâyesi bankada veznedar olarak çalışan bir adamın oyuncak

vesilesiyle geçmişiyile kurduğu bağı anlatmaktadır. Hikâye, adamın tasviriyle şöyle başlar: “Gözleri, gözlük camından daha büyüktü. Göz uçları, camların dışına taşmış; sık, kapkara kaşları üstten, camlara doğru inmişti. Küçücük gözbebekleri, göz beyazlığının ortasında, gözlük camlarının bitiştii yere, iri bir çengel gibi asılmıştı. Sağ yüzü şişkin, kabarık; sol yüzü içerlekti...” (M. Ö: 128).

Adam bir gün otobüsle işe giderken gözlerinin önünde bir tren belirir. Bu tren şen şakrak, bir istasyondan diğereine gitmektedir. Zihnindeki bu hayalle otobüsten iner ve oyuncakçının önünde durur. Zihnindeki treni düşünürken cebinden saatini çıkarır; saatinin üzerinde de bir tren resmi vardır. Vezneye gider ve öğleye kadar çalışır. Öğle mesaisinde işyerinden çıkar, oyuncakçuları dolaşarak birer birer oyuncakları seyreder. İşyerine döndüğünde elinde yarı boyuna kadar gelen bir paket vardır. Paketi açmak için sabırsızlanan adam mesai bitimini bekleyemeyerek “Rahatsızlandım” diyerek işyerinden ayrılır.

Adamın evinde birçok oyuncacı olmasına rağmen yeni aldığı oyuncak onu ayrı bir heyecandırır ve özenle paketi açarak oyuncacı kurar, lokomotifi çalıştırır. İstasyonu, evleri, elektrikli lokomotifi, vagonları, makinisti, dağları, ovaları, tünelleri, köprüleri, yolcuları, makasçısıyla tam bir bütündür. Adam akşam geç saatlere kadar oyuncacı seyreder.

“Üç Kişiyeye Bir Şemsiye” adlı hikâyede, bir otobüs durağında üç gencin topladıkları parayla ancak bir şemsiye alabilmeleri anlatılır.

Yılın son akşamında insanlar otobüs durağında beklemektedir fakat durağın dışında üç kişi vardır. On sekiz ile yirmi beş yaşları arasındaki bu üç kişi yağmur altında hem ıslanmakta hem de üşümektedirler. Bu gençlerden biri kara esmer, biri kumral, biri de sarışındır. İstanbul’un yabancısıdırlar. Yazar bunu şöyle ifade eder: “Üçünde de ortak olan bir şey vardı; duruşlarında, bakışlarında, yüzlerinde ortak olan bir şey - hatta saçlarında ortak olan bir şey- İstanbul’un, Anadolu’ya bakan yabancılığı!” (M. Ö: 138).

Esmer olan genç duvar dibindeki simitçinin yanına gider ve üç simide dokunur. Simitlerden adeta içerisine bir sıcaklık akar. Fakat simitlerin ikisini bırakarak birisini alır, arkadaşlarının yanına gelir ve simidi üçe bölerek arkadaşlarına uzatır. Üç genç durak dışında beklerken üzerinde yağmurluk, elinde üç şemsiye bulunan adam yanlarına

gelir. Gençler şemsiyeleri görünce adamın etrafını sararlar ve birer şemsiye alarak altına girerler. Fakat ceplerindeki para üç şemsiye almaya yetmez ve topladıkları parayla ancak bir şemsiye alabilirler. Aynı şemsiyenin altına girip yürüyerek duraktan ayrılırlar. Başları daha diktir, ayakları yere daha güçlü ve güvenli basmaktadır.

“Diktatör”, Alemsaro Diktatörü Tranchi Ekuyamo Don Seleme'nin hayatından bir günlük bir kesitin anlatıldığı hikâyedir. Diktatör Tranchi Ekuyamo Don Seleme 14 Nisan günü keyifli bir şekilde uyanır, büyük boy fotoğrafının birine bakarak giyinir. Çünkü devrimden sonra kıyafetlerini ilk defa kendisi giyecektir. Dışarıdan büyük bir gürültünün geldiğini duyan Diktatör Tranchi Ekuyamo Don Seleme cama yaklaşınca dışarıda kalabalık bir insan grubunun sloganlar attığını görür ve onları selamlar. O anda Tranchi Ekuyamo Don Seleme'nin aklına çocukluğundaki haşarılığını gelir ve aniden üzerindeki kıyafetlerini çıkarır. Yakası açık bir kazak ve keten pantolon giyer, arka kapıdan halkın içine karışır. Bu sırada bir çocuk ve ağabeyi ile muhabbet eder. Saraya dönen Tranchi Ekuyamo Don Seleme akşama kadar bir sürü devlet işiyle uğraşır, akşam da kendisi adına verilen bir şölene gitmesi gerekmektedir. Fakat o, öyle yapmaz ve Barba'nın yanına gider. *"Barba, ilk gençliğinin, teğmenliğinin, yüzbaşılığının meyhanecisiydi. Parasız kaldığı ay sonlarında, 'Param yok Barba' dediğinde, kıllı ve tombul kolunu omzuna koyup 'Aldırma be Tranchi' diyen adamdı; dostça, işkilsiz, kuşkusuz bakan adamdı."* (M. Ö: 153).

Tranchi'yi gören Barba hem sevinir hem şaşırır. Tranchi eski günlerdeki gibi rakı bardaklarını ardı ardına içer ve Barba'ya parasının olmadığını, ay başında vermesinin mahzuru olup olmayacağını sorar, adeta eski günlerdeki gibi yalvarır. Oysa Barba mahcup, yalvarır bir hâlde tüm meyhanenin kendisine ait olduğunu belirtmektedir. O andan sonra, Diktatör Tranchi Ekuyamo Don Seleme yılların korkunç değişimini anlar. Çünkü artık eski teğmen Tranchi, yüzbaşı Tranchi yok, sadece Diktatör Tranchi Ekuyamo Don Seleme vardır.

“Menevşeler Ölmemeli”, Sepetçioğlu'nun ikinci hikâye kitabına da ad olan hikâyedir. Menevşe, bu hikâyede sevginin sembolü olarak kullanılmıştır. Hikâye kişisi delikanlı çağında bir adamdır. Bu delikanlı büyük şehre gelmiş, fakat buradaki akışa uyum sağlayamamıştır. Anlatıcı bunu şöyle ifade eder: *"Yüzler yabancıydı çevresinde; gözler yabancıydı ve gülüşler büsbütün yabancıydı. Onun geldiği yerdeki insanların"*

yüzleri hiç böyle değildi... Onun geldiği yerdeki gözler böyle bakmaz, gülüşler böyle yaban ve soğuk, yüzlere yapışıp kalmazdı ve akşamlar karanlığını böylesine merhametsiz bir bencillikle şuraya buraya sıvamazdı. Onun geldiği yerde bir kadın vardı, şu geçen kadınlar gibi karanlık ve karlı değildi; ilkyazdan uzak, kışa yakın gülümsemezdi.” (M. Ö: 190).

Kış mevsiminin son günleridir, hava karlıdır ve akşam olmaktadır. Bütün bu yabancılık içinde delikanlı koşarak bulunduğu yerden uzaklaşmaya başlar. Sonunda bir dört yol ağzına gelir bu anda duyduğu bir ses delikanlıya sıcaklık verir. Bu ses köşede menevşe satan çiçekçiye aittir. Delikanlı hem çiçeklerde hem çiçekçide içini ısıtan bir hâl bulur. O kadar yabancı insanın içinde bu çiçekçinin konuşması kendisine dostâne gelir. Bu yüzden çiçekçinin hep konuşmasını, hiç susmamasını ister. Anlatıcı bunu şöyle ifade eder: "Adam, menevşelerin morluklarını incitmekten korkarak okşarken çiçekçi konuşsun istiyordu; daha çok konuşsun, bu konuşma daha çok uzasın; çiçekçi yoruluncaya, gece bitinceye kadar sürsün istiyordu. Ve o gelinceye kadar. O, uzakta kalan şimdi; inanmadığı, güvenmediği için kendisiyle birlikte gelmeyen orda kalan kadın..." (M. Ö: 193).

Delikanlı, çiçekleri alır ve para üstünü dahi almadan uzaklaşır. Fakat bir süre sonra menevşelerin avuçlarında solmaya başladığını, pörsüdüğünü görür. Deliye döner ve geri dönerek çiçekçinin peşinden gider. Menevşeler, çiçekçinin eline geçince birden canlanmaya başlar. Bunun üzerine delikanlı ve çiçekçi beraberce çiçekçinin evine doğru yürümeye başlarlar. Delikanlı, gözleriyle çiçekçinin kollarında canlanan menevşeleri izlemektedir. Çiçekçinin evde bekleyen hanımının olduğunu söylemesi üzerine adam çiçeklerin kendi elinde solmasının sebebini kendi sevgisizliğine, yalnızlığına bağlar. Çiçekçi evine doğru yol alırken adam karanlığa doğru gitmektedir.

Mustafa Necati Sepetçioğlu bazı hikâyelerinde girizgâh olarak özlü söz, ata sözü ve vecizeler kullanmıştır. Bu hikâyelerden birisi de “Sonbahar Sabahında İki Kuruş”tur. Hikâyenin başında şu ifade yer alır: “Bu bir tesadüfün hikâyesi değildir. Sen İstanbul’dasın ve insansın. İstanbul’un yolları İstanbul kadar geniş değildir. Her yapıdan bir taş düşebilir. Sabahları evden çıkarken helalleşmen lâzım. Otomobilin direksiyonu şoförün halet-i ruhiyesine göre ayar edilmemiştir. Bu hikâyeyi bu gün yaşamadınsa asıl tesadüf olanı budur. Yarın yaşamayacağını kimse temin edemez.”

(Sepetçioğlu, 1995a: 17). Verilmiş olan bu girizgâh hikâyede anlatılan olay hakkında okuyucuya ön bilgi vermektedir.

“Sonbahar Sabahında İki Kuruş”, Sepetçioğlu’nun öğrencilik yıllarında yayımlanmış olduğu bir hikâyedir. Hikâyede edebiyat kitaplarına, yayın evlerine yer verilmiştir. Adam sabah kalktığı anda sinirlidir. Bunun sebebi de cebinde sadece iki kuruşun olmasıdır. Oysa bir evin, bir eşin, bir çocuğun yükümlülüğü vardır üzerinde. Sinirli haldeyken odadaki kitaplara canı sıkılır, rafı yumruklar, kitaplar etrafa saçılır. Cebinde sadece iki kuruş olması adamın gözünde her şeyi kötüleştirebilir. Karısı, sonbahar günü, kitaplar adama hep kötü görünür, onu hırçınlaştırır. Adam evden çıkarken karısının yaptığı sipariş iyice canını sıkır: “Hişt!.. Unutma sakın. Yarın benim, günüm. Akşama şeker de getir.” (Sepetçioğlu, 1995a: 17). Adam iş yerine gider, sinirden oradakilere de sert davranır. Aklında hâlâ ‘şeker de getir.’ ifadesi vardır. Odasına girdiğinde içeride birisi beklemekte, annesinin rahatsızlandığını, doktorun yazdığı ilaçların alınması gerektiğini ve paraya ihtiyacı olduğunu söyler. Adamın üzerinde hâlâ sadece iki kuruşa sahip olmanın sınırı vardır. O esnada bir telefon gelir. Konuşmadan sonra adamın yüzüne canlılık gelir. Yanındaki adamı saat beşte gelmesini söyleyerek gönderir. Gelen telefonda kendisine sandık başkanlığı verileceği, ücretinin de otuz lira olduğu haber edilmiştir. Bunun üzerine adam sevinir, yüzü güler. Ne de olsa şeker de alabilecektir artık.

Adam iş yerinden çıkar, sandık başkanlığı onayı için çağrıldığı yere doğru yola çıkar. Yürürken aklından hep kitaplar geçer. Rubab-ı Şikeste’yi hatırlar ve ondan şu beyiti okur: “Örtün evet ey haile örtün ve müebbet uyu ey facire-i dehr...” (Sepetçioğlu, 1995a: 18). Heyecan ve sevinç içinde yürürken bir inşaatın önünden geçmektedir. Bu esnada üçüncü kata tuğla taşıyan bir adam dengesini kaybeder ve tuğlalar aşağıya saçılır. Adam bir süre kaçamaz. Kaçmayı düşündüğü anda da ayakları yerdeki hortuma takılır ve boylu boyunca yere yıkılır. Tuğlalar bir bir kafasına iner.

Adamın zihninde hâlâ “Akşama şeker de getir.” cümlesi vardır.

“Eşekle İnsan Arasındaki Dünya” isimli hikâyede anlatılan bir delikanlı ile eşeğin mücadelesidir. Delikanlı bir yaz günü ceviz ağacının gölgesinde kitap okur. Yanında da eşek otlamaktadır. Delikanlı kitaba öyle bir yoğunlaşmıştır ki adeta bütün dünya kitabın harflerinde kaybolmuştur. Bir süre sonra delikanlı “Büsbütün saçma”

diyerek elindeki kitabı bırakır. Bu anda dünya genişlemeye başlar. Anlatıcı bunu şöyle ifade eder: *"Ve dünyanın bir anda büyüdüğünü, bir harfin dar ve küçük kalıbını çatlatıp parçalayarak genişlediğini şaşkınlık içinde gördü."* (Sepetçioğlu, 1959: 51). Kitaptan okuduğu son cümleyi tekrarlayan delikanlı tekrar gölgeye sırtüstü uzanır, gökyüzünü seyre dalar. Bu esnada dünyanın büyüklüğünü, mekân kavramını, mesafe kavramını ve yok oluş kavramını sorgular kendince. Sonra tekrar kitap okumaya başlar. Bu esnada eşek uzaktan gelen dişi eşek sesine kulak kabartmış, bağlı olduğu zinciri sökmeye çalışmaktadır. Eşek son hamlesinde toprağa çakılı olan demiri çıkarır ve hızla tarlada koşmaya başlar. Bunu gören delikanlının durumunu anlatıcı şöyle verir: *"Delikanlı eşeğin yiteceğinden, bilmediği, tanımadığı bir yerde kendini şaşıracağından korktu. Dünya büyüktü. Fakat eşek küçücük. Ve kafasız."* (Sepetçioğlu, 1959: 52).

Ayağı zincire takılan eşek, hızla koşarken bir anda yere yuvarlanır. Yanına gelen delikanlı eşeğin gözlerinde bir teslimiyet ve dünyanın bir nokta gibi küçüldüğünü görür.

"Asliye Ceza Hâkimi Naim Bey" isimli hikâyede ceza hâkimi Naim Beyin bir dava dosyasını incelemesinden hareketle onun ruhsal çatışması üzerinde durulur. Yazar, vak'ayı oluştururken hem vak'anın geçtiği evin tahlilini vermiş hem de şahısları fiziki ve psikolojik yönleriyle açıklamıştır.

Naim Bey, bir mart sabahı gördüğü rüyanın etkisiyle uyanır. Rüyasında gördüğü siyah paltolu adamın dosyasını incelemek için sessizce yatağından çıkar ve oturma odasına geçer. Dosya bir dükkânda yapılan para soygunu hakkındadır ve deliller siyah paltolu, Ahmet oğlu Arif Beyi suçlu göstermektedir. Naim Bey, oturma odasına girip elektrik düğmesini çevireceği anda siyah paltolu adamı odanın köşesinde görür ve ona şöyle der: *"Biliyorum. Bu işi sen yapmadın belki. Fakat bütün deliller aleyhinde."* (Sepetçioğlu, 1958: 517). Bunun üzerine adam tekrar kaybolur. Naim Bey bütün ihtimalleri, kafasında tekrar tekrar değerlendirir. Bu esnada da eşine ve çocuklarına göre garip hareketler takınır. Küçük oğlu İhsan'ın evden çıkarken kurduğu cümle Naim Beyi daha bir düşündürür: *"Baba, senin gibi, bir sözümle, bir insanın hayatını değiştirebilsem. O zaman kuvvetli olurum ancak."* (Sepetçioğlu, 1958: 518). Kuvvetli olmanın iyi veya kötülüğü üzerinde kafa yoran Naim Bey adliyeye giderken hâlâ Arif Beyi düşünmektedir. Üzerinde, vermiş olduğu muhtemel kararın altında ezilmiş bir görüntü vardır.

“Bir İnsanla Konuşmak” isimli hikâyenin başında "M. N. Gürşen'e" ifadesi yer almaktadır. Bu hikâye Abdürrezzak Efendi kitabında yer almasa da Abdürrezzak Efendi kişinin bulunduğu hikâyelerden birisidir.

Hikâye, anlatıcı kahramanın yalnızlık çekmesi, bir insanla konuşma, muhabbet etme arzusu üzerine kuruludur. Anlatıcı kahraman ilkin caddede bir deliyi izlemeye başlar. Bu deli sürekli “*Altmış kuruşa satıyorum. Ben bunların topunu birden altmış kuruşa satıyorum.*” (Sepetçioğlu, 1954d: 12). diye tekrarlamakta, yolun ortasında bilye ile oynamaktadır. Kahraman, delinin attığı bilyenin ardından koştuğunu görünce duygusunu şöyle açıklar: “*Adam bana bakmada, benim gülmeme onun tebessümü ile benim içimin birdenbire ışıyivermesine aldırmandan bir bilyenin ardından koşuyordu. Gülmem yarıda kaldı. Bir bilye kadar olamayışımın acısını ve yalnızlığını duydum.*” (Sepetçioğlu, 1954d: 12).

Bir hamalın adres sorması anlatıcının hoşuna gider. Çünkü muhabbet edecek birisini bulduğunu düşünür. Hamalı sorduğu adrese kadar götürür ve ayrılırlar. Anlatıcı yine yalnız kalmıştır. Bir süre minarede ezan okuyan müezzini izler. Bu sırada hayale dalarak etrafını saran insanları; hatta onlar arasında cebinde resmini taşıdığı kızı görür. Fakat bu hayalden de uyanır. Yine yapayalnızdır.

Ardından bir bahçıvanın çayırıları sulamasını seyre dalar. Bu esnada omzuna bir el dokunur. Bu Abdürrezzak Efendi'dir; içten, samimi, toprak kokuludur. Kahramana sarılır, öper. “Nerdesin? Bizi unuttun” diye sitemde bulunur. Kahraman “*Unutmadım seni. Seni arıyordum.*” diye cevap verir. (Sepetçioğlu, 1954d: 13).

“Karaağaçlar Altında” isimli hikâyede olay, karaağaçlar altında iki sevgili oturup evlilik hakkında konuşurken delikanlının farkına varmadan kızı öldürmesidir. Delikanlı bir üniversite öğrencisidir ve yanındaki kızla evlenmekten korkmakta, onu mutlu edemeyeceğini düşünmektedir. Sebebini de şöyle açıklar: “*Bir sanatkâr seni mes'ut edemez. Bir sanatkâr hürriyetini daha çok sever. Bir şeye bağlı olmamalı... Benim dünyam ayrı. Ben o dünyanın içindeyim. Senin dünyana dönemem ki...*” (Sepetçioğlu, 1954e: 41). Delikanlının bu cümleleri sarf etmesine sebep kendisinin sanatçı bir kişiliğe sahip olmasıdır. Bunun yanında kız her türlü fedakârlığa hazır olduğunu belirtir. Fakat delikanlı kızla muhabbet ederken bile yazacak olduğu hikâyeyi, o hikâyeye nasıl başlayacağını düşünmektedir.

Delikanlı kızın omzuna yaslanır ve birbirlerine sarılıp öpüşmeye başlarlar. Oysa delikanlının zihni bu esnada yine başka şeylerle meşguldür. Kızın saçlarını eline dolar ve sertçe asılmaya başlar. Kız acıtıyorsun dese de delikanlı bu sesi duymaz. Bir süre sonra delikanlı kendine gelir, elindeki saçı gevşetir. Fakat kız ölmüştür ve karaağaçlar altında boylu boyunca yatmaktadır.

“Uçan Daire” isimli hikâyede anlatılan olay, değişik yaş, meslek ve dine mensup kişilerin bir meydanda toplanarak gökyüzünde gördükleri bir cismin ne olduğu konusunda tartışmalarıdır. Meydanda toplanan insanlar gökyüzündeki cisme bakmakta, bir kısmı bir şeylere benzetmekte, bir kısmı da göremeyenlere göstermeye çalışmaktadırlar. Anlatıcı kahraman her şeye rağmen bir türlü görememekte, bu yüzden aşılanmaktadır. Görenler bu cisme çeşitli isimler vermişler; uçan daire, ay, Hazret-i İsa, yıldız, balon diyenler çıkmıştır.

Hikâyede, anlatılan cisimle alakalı en büyük sıkıntı anlatıcı kahramanın onu görememesidir. Hatta arkadaşı onu şu şekilde aşağılar: *"Tuh Allah belânı versin. Bir sen kaldın. Senin bu kadar aptal, bu kadar enayi... bu kadar kör olduğunu bilmiyordum."* (Sepetçioğlu, 1954a: 12). Daha sonra arkadaşının yardımıyla gökyüzüne iyice bakan genç gökte olduğu söylenen cismi göremese de orda mavinin güzelliğini, gökyüzünün ferahlığını görür: *"Göremedim amma gökyüzünün güzel olduğunu, bitmeyen bir maviliğin içime dolduğunu... ferahladığımı ilk defa fark ettim. Küçük bulutların kendine mahsus o ince ve yavaş hareketleri gözlerimi de beraber götürdü. Artık gök yüzüne korkusuzca bakıyor, gözlerimin acıdığını hissetmiyordum."* (Sepetçioğlu, 1954a: 13). Aradığını göremese de gökyüzünün güzelliğini fark eden anlatıcı, cismi gördüğünü söyleyerek yeni gelenlere nerede ve nasıl olduğunu anlatmaya başlar.

“Ceviz Ağacı”, boyacılık yapan, kıt kanaat geçimini sağlayan bir gencin, hayata pozitif bakmasını, bir ceviz fidanının büyüyüp ağaç olacağı günü ümitle beklemesini anlatmaktadır. Hikâyede tasvirler önemli bir yer tutmaktadır. Anlatıcının gözüyle hem mekân hem de anlatılan genç her yönüyle tasvir edilmektedir.

Anlatıcı, daha sonra evlerine gittiğinde iyice tanıma fırsatı yakaladığı bir gençle ilk karşılaşmalarını anlatmaktadır. Yirmi beş yaşlarındaki bu genci anlatıcı hikâyeye boyunca fiziki yönleriyle bize tanıtır. Onu ilk defa bir ceviz fidanının dibinde, fidanı bir çocuk gibi severken görür. Genç, annesiyle birlikte kulübe gibi bir evde yaşamakta,

boyacılık yapmakta, bahçesinde çiçekler yetiştirmektedir. Anlatıcı ilk karşılaştığında bu genci dış görünüşüyle çok çirkin bulur. Fakat tanıdıkça ve hayata dair görüşlerini dinledikçe genç, anlatıcının gözünde güzelleşir. Genç, ileriye dönük hayaller kurmakta, bakımını yaptığı fidanın büyüyeceğini, altının çayırılık olacağını, etrafını güzelleştireceğini hayal etmektedir. Bu hayaller içinde mutludur ve mutluluğu sahip olduğu küçük şeylere bağlamaktadır. Bunu şöyle ifade eder: *"Ben bir ayakkabı boyacıyım. Canımın istediği zaman çalışırım. Bahçemde çiçeklerim de var. Cevizim de var... Tanrıya da inanıyorum..."* (Sepetçioğlu,1964: 20). Tanıştığı gencin bu halini gören anlatıcı kendi haline üzülür, şimdiye kadar boşuna mı yaşadığını sorgular. Yapılan çay teklifini büyüdüğü zaman çam fidanının altında içilmek üzere erteler.

"Yağmurda" hikâyesi, yağmurlu bir akşamda kahvehanede dertleşen iki genci anlatmaktadır. Hikâyede olay sondan başa doğru ilerlemiştir. Birisinin adı Ümit olan iki genç, kahvehanede oturmakta, hem muhabbet edip hem sokaktan geçenleri izlemektedirler. Dışarıda kuvvetli bir yağmur saatlerdir yağmaktadır. Oysa o akşam Ümit daha önce tartıştığı sevgilisi ile buluşacaktır. Sevgilisinin gönlünü alacak, başını onun dizlerine koyacak, onun söylediği türküyü dinleyecektir. Fakat yağmur dolayısıyla bu buluşma iptal olmuştur ve Ümit'in canı buna çok sıkılmıştır. Yağmura olan öfkesini şu şekilde belirtir: *"Fakat şu yağmur... Bu âdi... bu ahlaksız yağmura da ne oluyor bu gece. Gitsin başka yerlere yağsın yağacaksa. Elimde olsa... Ah elimde bir kuvvet olsa! Fakat yapamıyorum işte. Şu edepsiz yağmuru.. şu saygısız yağmuru durduramıyorum."* (Sepetçioğlu, 1953d: 12). Ümit'in yanındaki gözlüklü arkadaşının da bugün balığı ölmüştür ve morali çok bozuktur. Çünkü, gözlüklü genç için balığı sadece bir hayvan olmaktan ötedir: *"Balığım -dostum, kardeşim, sevgilim olan balığım-biraz rahatlar.. canlanır gibi oldu."* (Sepetçioğlu, 1953d: 12). Ölümün balığına bu yağmur gibi bir anda geldiğini düşünen gözlüklü gencin sevdiği kız da Ümit yağmurdan önce başka bir çocukla görmüştür. Tüm bu olumsuzluklardan bunalan gençler bir anda birbirlerine birer tokat atarlar. Kahvehanedekiler kavga çıkmasını beklese de iki genç içlerini boşaltmış olmanın verdiği rahatlıkla kol kola çıkar giderler.

"Ölü Suratlı Toprak" hikâyesi de Sepetçioğlu'nun girizgâh kullandığı hikâyelerden birisidir. Hikâyenin başında şu ifade yer alır: *"Suyu, içimizdeki su; toprağı içimizdeki toprak olarak tanıyoruz. (Empedokles)"* (Sepetçioğlu, 1956a: 12). Başkişisi Abdürrezzak Efendi olan bu hikâyede toprağın su sayesinde hayat bulması

anlatılmaktadır. Abdürrezzak Efendi, diğer hikâyelerde olduğu gibi toprağı seven, kendisi kadar doğadaki bir fidanı da düşünen birisidir.

Abdürrezzak Efendi bağında dolaşmaktadır; fakat aylardır yağmur yağmadığı için otlar kurumuş, toprak bembeyaz kireç gibi olmuştur, ölü suratlıdır. Bu durum Abdürrezzak Efendiyi hem üzmüş hem de sinirlendirmiştir. Başına geldiği pınarda suyun iyice azalması karşısındaki halini anlatıcı şöyle verir: "*Pınar iplik gibi akıyordu. Bir zaman taş oluğa sığmayan su, iğne ipliğe dönmüştü. Abdürrezzak Efendinin içinden incecik bir tel koptu. Ağlayamadı.*" (Sepetçioğlu, 1956a: 12). Dinlendiği esnada cebinden büyük oğlunun gönderdiği mektubu çıkararak okur ve yazdıklarından dolayı oğluna sanki karşındaymış gibi kızar, küfür eder. Kendi bağları susuzluktan kuruduğu hâlde o esnada ark suyunun belediye azalarından birinin bahçesine aktığını görür ve seçilmiş olmanın hak yemeyi helal kılmadığını düşünerek belediye reisine kızmaya başlar. Bu sinirle belediyeye giderek belediye reisiyle tartışan Abdürrezzak Efendi şunları söyler: "*Azaysa efendi elin suyunu, sırasını çalması. Onlar insan değil mi? Biz neyiz. Sizi bunun için seçmediler. Siz su çalmak için seçilmediniz. Siz kendinizi düşünemezsiniz. Allah var. Millet var.*" (Sepetçioğlu, 1956a: 13).

Belediye Reisinin odadan attırdığı Abdürrezzak Efendi sinirini boşalttığı için dışarı çıktığında huzurludur ve o esnada yağmur da yağmaya başlamıştır.

“Vapurda Bir Adam Vardı” hikâyesinde anlatılan olay, bir lise öğretmenin derse gitmek yerine sevdiği kızla buluşmayı tercih etmesidir.

Hikâyede, anlatıcı kahraman vapurda beraber yolculuk yaptığı bir adamı anlatmaktadır. Bu adam bir muallim muavinidir ve göreve yeni başlamıştır. Fakat adam görevinden memnun değildir: "*Arkadaşları gezeceklerdi. Arkadaşları hiçbir şey düşünmeyecek.. Arkadaşları günün bütün zevkini çıkaracaklardı. Sınırsız bir tabiat.. düşüncesiz bir gün, geniş bir hürriyet! Muallim muavini olduğuna bin pişman olmuş.. Muallim muavinliği yapmak için yaratıldığına bin lanet etmişti.*" (Sepetçioğlu, 1953b: 34). Muallim muavini adam kanepeye uzanır fakat karşısına oturan kadın ve adamdan rahatsız olur, kanepenin kenarına oturur. Cebinden bir zarf çıkarır. Bu sevgilisinden gelen mektuptur ve sevgilisi her zamanki gibi cuma günü buluşmak istediğini yazmaktadır. Fakat adam muallimdir ve derse gitmesi gerektir.

Vapur iskeleye yaklaşır, insanlar birer birer inmeye başlarlar. Adamın da bir an

önce inip derse yetişmesi gerekmektedir. Fakat o, hürriyeti istemekte, liseye gitmek istememektedir. Bir süre duraklayan muallim, birazdan okula vardığında olacakları, müdür muavininin işiteceği cümleleri düşünür. Sonunda kararını verir, koşarak vapurun güvertesine çıkar. Derse değil sevdiği kızla buluşmaya gidecektir. Artık hürdür.

“Sinagog ve Çarşaf” isimli hikâyede bir sinagogun karşısında oturan hayat kadını anlatılmaktadır. Sıcak bir gündür ve sinagogun karşısında ince entarili bir kadın çarşaf sermektedir. Bu esnada sinagogun kapısında gözlüklü bir adam kadını seyretmektedir. Kadın da seyredildiğinin farkındadır ve vücudunu daha bir açmakta, daha bir kıvırmaktadır. Bu gözlüklü adamı gören sinagogun ihtiyar ve total hademesi adamın yanına yaklaşır, birini mi aradığını sorar. Gözlüklü adam mabedi gezmek istediğini söyler. Fakat sürekli çamaşır seren kadınla bakışıp kaş göz işareti yapmaktadırlar.

Total hademe olanları görmekte ve içten içe kızmakta, bir yandan da o çarşafı koklamanın hayalini kurmaktadır. Bunu anlatıcı şu şekilde ifade eder: "...total hademeye sarı çarşaf bir saadet gibi geldi. Gidip onu koklamak istedi. Şimdi sabun kokardı sarı çarşaf. Su kokardı. Bir kadın eli kokardı. Bu çarşafı total hademe yıkanmadan evvel, kirliyen koklamak isterdi asıl üzerinde diz izleri ve viücut yerleri gitmemişken, üzerinde gecelerin yorgunluğu henüz kir halinde dururken koklamak isterdi." (Sepetçioğlu, 1954f: 129). Bunun yanında total hademenin kadının serdiği sarı çarşafa dair olumsuz bir anısı vardır ve kadın onu rezil etme uğraşındadır. Hikâyede çarşaf üzerinde durulmasının sebeplerinden birisi budur. Diğer de bu çarşaflarda bütün bir mahallelinin kokusunun olmasıdır. Anlatıcı bunu şöyle ifade eder: "Ve bu çarşafta bütün bir mahallenin, mahallenin dışındaki erkeklerin kokusu vardı. Bütün bir mahallenin kokusu vardı da onun için total hademe bu çarşafın üstünde rezil olmuştu. Şimdi bu çarşaf sinagogun karşısında bir harabede, gelene geçene aczini ilan ediyordu." (Sepetçioğlu, 1954f: 130).

Gözlüklü adam bir süre sinagogu gezdikten sonra kadın onu evine davet eder. "Gel gidelim." der. Onlar kol kola harabe eve giderken hademe sinirlerine hâkim olamaz ve kapının kenarından aldığı odun parçasını kadının kafasına fırlatır. Başına odun isabet eden kadın sessizce yere yığılırken asılı çarşafklar hademeyle alay ediyor gibi durmaktadır.

1. 2. Çok Zincirli Olay Örgülü Hikâyeler

“Aldatış” adlı hikâyede öncelikle şunu belirtmek gerekir ki hikâyedeki erkek kişi üniversite son sınıf öğrencisidir, tez hazırlamaktadır. Sepetçioğlu'nun üniversite öğrencisiyken evlendiğini düşünürsek bu hikâyenin yazarın hayatından bir yansıma olduğu düşünülebilir.

“Aldatış”ta olay örgüsü, temelde üniversite öğrencisi genç çiftin geçimsizlikten dolayı ayrılmaları üzerine kurulmuştur. Hikâyede tek bir anlatıcı vardır fakat ayrı mekânlarda iki kişinin birbirine karşı duygu, düşünceleri anlatılmaktadır. Hikâyenin başlangıcı olayın genelini yansıtması bakımından şöyledir: *"Masanın üstü karmakarışıkta. Çay bardağı yarımdaydı. Üstten iki parmak kadar içilmişti. Çay kırmızı rengiyle bardakta alay eder gibiydi. Yarıya ancak işkilli ve korkak yenmiş, daha doğrusu kemirilmiş bir dilim ekmek şeker kutusunun dibindeydi. Şeker kutusunun paslı ve kırık kapağı masadan yere düşmüştü. Onun oturduğu iskemlenin ayağına kadar yuvarlanmıştı. Üç zeytin çekirdeği bardağın dibinde. Dördüncüsü yarı yenmiş. ve küçük bir peynir parçası."* (M. Ö: 14). Tasvir edilen masa adeta ayrılmış karı kocanın durumunu yansıtmaktadır. Adam her yerde, her şeyde giden eşini düşünmekte; kadın da eşinin o an ne yapıyor olduğunu, özlemlerle, düşünmektedir. Belirttiğimiz gibi evin reisi öğrencidir ve maddi sıkıntı çekmektedir. Gelir-gider listesi çıkarmakta ama bir türlü çözüm yolu bulamamaktadır. Ardından, çalıştığı dairenin dışında ek iş arar, bu vesileyle yardımcı öğretmenliğe başvurur. Annesiyle birlikte Bandırma'ya giden kadın da kocasından ayrı olmanın sıkıntısını çekmektedir. Günün sonunda her ikisi de farklı mekânlarda birbirlerini özleyerek geceye girerler.

“Tohum ve Topal Karınca” adlı hikâyeye de Sepetçioğlu'nun çok zincirli olay örgüsü hâkim olan hikâyelerinden birisidir. Hikâyede hem bahçıvanın gece çok yorulduğu ve sabahın ilk saatlerinde hala uyuduğu anlatılır hem de hayata toprağa kök salarak tutunmaya çalışan bir tohum ve o tohumu yuvasına götürmeye çalışan karıncanın mücadelesi anlatılır. Bu mücadelenin diğer ortağı da armut ağacıdır. Yağmurdan sonra tohumlar filizlenerek toprağa kök salmaya başlamışlardır. Fakat bir tane tohuma toprak müsaade etmemekte, adeta göğsünü tohuma kapatmaktadır. Tohum ne kadar gayret etse de filizlerini toprağa salamaz. Tohumun bu çabalayışını izleyen armut ağacı adeta onunla eğlenmektedir. Tohumu gören topal bir karınca onu yuvasına

götürmeye ve orada bekleyenlerine bir ziyafet çekmeye niyetlenir. Karıncanın yuvası armut ağacının gövdesindedir ve uzun bir mücadeleden sonra karınca tohumu yuvasına yaklaştırır. Fakat armut ağacı taraf değiştirir ve karıncayı gövdesinden yuvarlar, düşürür. Tohum da aynı anda otların arasına yuvarlanır ve hayata tutunma fırsatı yakalar.

Yazar hikâyeyi anlatırken sık sık tohum, karınca ve armut ağacının iç konuşmalarına yer verir. Anlatıcı okuyucuyu adeta mücadelenin şahidi yapar ve heyecanlandırır. Hikâyenin başında bahçıvanın uyuyor olduğu ve ne zaman uykuya daldığı belirtilir, sonunda da bahçıvan uykudan uyandırılır. Hikâyede anlatılan bütün vak'a bahçıvanın uykusu esnasında meydana gelmiştir.

“Tanrılar Arasında” hikâyesine yazar bir konuşma cümlesi ile başlamıştır: *"Derler ki bu olay Trabzon ilinin Araklı ilçesinde geçti.. Yalan!" (M. Ö: 105)*. Bu sözü söyleyen ben anlatıcının meyhanede karşılaştığı birisidir. “Yalan!” diye bağırın adam ben anlatıcının masasına gelir ve bahsettiği olayı anlatmaya başlar. Hikâyede hem geçmişte yaşanmış olay hem de o an meyhanede vakit geçirmeleri, yiyip içmeleri, garsonun masayı kurması anlatılır. İlk başka birisini anlatıyormuş gibi yapan adam daha sonra anlattığı olayın kendi başından geçtiğini şöyle ifade eder: *"Bir adam düşün. Bir genç adam. Enine boyuna, koç boyunlu ama incecikten bir yüzü olan bir genç adam. Ve düşün ki bu adamın bütün bir ilçeyi dolduran sürüsü, toprağı ağaçları var. Ve yalnız. Üstte gökyüzü.. merhametsiz bir mavilik içinde dümdüz. Altta bir o kadar kötü, acı, hissiz bir toprak. İkisinin arasında ben. Ve ağaçlarım, sürüm; ağaçların yaprağı, sürülerin yünü kadar mısırim."* (M. Ö: 106).

Başından geçen olayı anlatan adam, bir zamanlar Tanrıya inanmadığını; çünkü Tanrıyı korkakların yarattığını düşündüğünü ifade eder. Bütün ilçeyi kuraklık kavurmaktadır. İlçenin erkekleri para kazanmak için büyük şehirlere gitmiştir. İlçede aç kalan kadınlar ve çocuklar bu adama gelmektedirler. Çünkü onun ambarları doludur. Fakat adam kendisini hâlâ yalnız ve aç hissetmektedir. Yalnızlığını giderecek kişi komşu kadındır. Bu kadının kocası İstanbul'a taş ocağına çalışmaya gitmiştir. İkisi oğlan üç çocuğu olan kadın, ilçede hikâye kahramanına boyun eğmeyen tek kişidir ve adam için adeta ilçenin tek ışık kaynağıdır. Fakat bir gün kadının kocası bir kaya parçasının altında kalarak ölür. Adam kadının kocasının ölümünü anlatırken de Tanrı'ya atıfta

bulunur, “Tanrım” diye bağırdığını belirtir: “... O dev gibi adam, kayanın üstüne doğru geldiğini görünce öylece bakakalmış bir an. Sonra, görenler korku içinde anlatıyor, kollarını iki ağaç parçası gibi uzatmış kayayı tutmuş, gözleri halka halka büyümüş ve o koca kaya ile birlikte çökmüş. ‘Tanrım’ diye sızlanabilmiş ancak. Ama Tanrısı ondan habersiz; onu öldürmüş... o kadar!” (M. Ö: 110).

Adam bu ölüm haberine sevinir, çünkü Tanrı diye vasıflandırdığı kadın kendisine gelmeye mecbur kalmıştır. Bunu şöyle ifade eder: “İlçeyi acıya boğan bu haber beni sevindirdi. ‘Tanrım’ diye ölen adama acımadım. Çünkü esas tanrısını bırakıp gitmişti o. Üç çocuğu ve bir kaynanası ile kalan gerçek Tanrı ise, bana gelecekti. Bundan emindim. Biliyordum.” (M. Ö: 110).

Kadın artık dayanamaz ve bir gün adamın kapısına gelir, mısır ister. Adama mısır karşılığında ineğini önerir fakat adam kadının kendisini istediğini, günlerdir kendisinin de ona aç olduğunu söyler. Bunu üzerine kadın hiçbir şey söylemeden çekip gider. Fakat bir hafta sonra tekrar gelir, adamın kendisine özel olarak hazırladığı odaya girer. Oda en güzel mezelerle, en güzel eşyalarla donatılmıştır. Tüm bu güzelliklerin içinde kadın korku ile titremektedir. Adam bu ânı şöyle anlatır: “Ama onun titrediğini gördüm. Saçları, gözleri, göğsü ve vücudu titriyordu. En azılı fırtınaların karşısında titreyen küçük bir dal gibi. Dişlerinin birbirine çarptığını duyuyordum. ‘Fakat’ dedim ‘Sen korkuyorsun.’ Ve elimi omzuna doğru uzatmak istedim. Birden sıçradı. Sesi çılgınlığı andırıyordu. ‘Korkuyorum.’ ‘Ama neden?. Neden korkuyorsun?’ diye atıldım. ‘Burada ikimizden başka kimse yok ve benden korkmamalısın.’ ‘Öyle mi sanıyorsun’ diye haykırdı adeta. ‘Sen burada yalnız mıyız sanıyorsun?’ Durdum ve aptallaşarak çevremi yokladım. Kendi odamdı. Divanı elimle hazırlamıştım. Silahlar benimdi ben asmıştım onları. ‘Seni’ dedim içim güvenç dolu ‘Burda benim elimden kimse alamaz korkma.’ Gözlerini gözlerime dikti, iki ateş parçası yerleşmişti bu gözlerle. ‘Senden korkmuyorum’ dedi gayet sakin. ‘Senin silahlarından da. Korktuğum başka benim.’ Güldüm.” (M. Ö: 111). Çünkü adam bütün bir dünya gelse yine de kadını elinden alamayacağını düşünmektedir. Kadın bunun üzerine asıl korkusunu açıklar. Kadının asıl korkusu gerçek Tanrıdır: “Sen ve bütün bunlar birer oyuncaksınız.. ben, gerçek Tanrı’dan korkuyorum. Hepimizin Tanrısından.” (M. Ö: 112). Kadının bu sözünden sonra adam yıkılır, adeta erir.

Kadın ve çocukları bir gece yarısı meydana gelen depremde göçük altında kalarak ölürlür. Sadece kaynanası kurtulur.

Adam olup biten olayı anlattıktan sonra sessizce ayağa kalkar ve ben anlatıcıya hiçbir şey söylemeden caddeye doğru yürür gider.

“Pencerenin Bu Yanı” adlı hikâyeye bir genç adamın otobüste şahit olduğu manzarayı anlatmaktadır.

Genç adam otobüse son anda soluk soluğa yetişmiştir. Otobüse bindikten sonra kapıyı öyle bir kapatışı vardır ki adeta her şeyi dışarıda, pencerenin ardında bırakmıştır. Anlatıcı bunu şöyle ifade eder: “... *Sanki hiçbir şey götürmek istemiyordu dışarıda kalanlardan. Zamanı burada bırakmak istiyordu. Islak ve yapışkan yağmuru, asfalt karasını, bulut kurşuniliğini olanca ağırlığı ve derdiyle olduğu yerde, bırakmak.. Gideceği yere hiçbir şey götürmemek... Bir iz, bir bölüm, bir hatıra hattâ bir görüntü bile almamak yanına!*” (M. Ö: 144).

Genç adam geçer yerine oturur ve radyosunu açar. Bir süre radyodan gelen sese kulak verir. Çünkü o ses genç adamın içini ısıtmaktadır. O anda adamın gözleri yanda, pencere kenarında, oturan kadına ilişir. Kadın ağlamakta, bir yandan da gülümsemeye çalışmakta, fakat başaramamaktadır. Gözleriyle pencerenin ardında birisini, kara esmer bir adamı, takip etmektedir.

Otobüs hareket eder, kara esmer adam uzaklarda kalır. Düşük kır bıyıklı, kara kuru bir adam yan sıralardan kalkar ve kadının yanına oturur, sigara ikram eder. Bir süre sonra otobüsün içini genç kadının gülüşü doldurur. Genç adam hayretler içinde kalır. Çünkü o kadının zamanı (sevdiği) henüz çok gerilerde kalmamış, ondan yeni ayrılmıştır. Anlatıcı bunu şöyle ifade eder: “*Otobüsün içini fıkır fıkır bir gülüş doldurdu. Genç adam dehşetle gözlerini açtı. Oydu. Kadındı. Güliüyordu. O kara kuru yılışık, cıvık adamın anlattıklarına güliüyordu. Az önce, ayrıldığı için ağladığı zamanın görüntüsü bile kaybolmamışken o, bir yabancı erkeğe, kötü bir yeni ve başka zamana güliüyordu.*” (M. Ö: 148).

Genç adam kendi içinde bu olanlara anlam veremez ve şoföre durmasını söyleyerek otobüsten iner. Otobüs ilerlerken genç adam yolcuların bakışları arasında yolun ortasında kalmıştır.

“Bir Yerlerde Bir Adam” adlı hikâyede hem anlatıcının macerası hem de onun kız okullarının önünde karşılaşmış tanıdığı 55 yaşında bir adam anlatır. Kişi tahliline dayanan hikâyede adam bütün yönleriyle aktarılır. Şam'da doğmuş, uzun boylu, alnında bir çibanı vardır. Sivrice burunlu, takma dişlidir. Çok temiz giyinir, boyalı ayakkabılar giyer, pantolonu daima jilet gibi olur, boyun atkısı daima lekesizdir. Büyük bir şirketin piyasa memuru olarak çalışmaktadır. Sicil dosyasında 'Hiçbir işe yaramaz, üzerinde 500 liradan fazla avans bulundurulmamalıdır.' kaydı vardır. Bu adam her gün aynı meyhaneye gitmekte ve her gün garsona bir beş yüzlük banknot bırakmaktadır. İki odalı bir gecekonduda oturmaktadır ve akça pakça, tombulca bir karısı vardır. Fakat anlatıcı hiçbir zaman karısıyla bu adamı yan yana görmemiştir. Bu adamın bir huyu kaldırım yosmalarının peşinden gidip onlara laf atmasıdır.

Anlatıcı ile adam bir süre beraber takılırlar, içerler; sırlarını paylaşır ahabap olurlar. Bir gece adam Galatasaray'ın arka sokağında bir eve gider ve anlatıcı da onu takip eder. Eve vardığında adamın ritimsiz bir şekilde piyano çaldığını görür ve gizlice bir süre izler. Ardından odanın içinde piyano çalan adam ve yanındaki kadın anlatıcıyı görür ve adam "*Defol!. Defol defol defol defolll!*" (M. Ö: 163) diye bağırır.

Bu karşılaşma anlatıcı ile adamın son karşılaşması olur. Adam bir daha etrafta görünmez çünkü Galatasaray'ın arka sokağındaki evde ölmüştür.

“Kördöğüşü” isimli hikâyede vak’a hastanede geçer. Hikâyede hem hastalar ve ziyaretçiler arasında hem de çiçekler arasında geçen kavga anlatılır. Yazar yazdığı metnin bir hikâyeye olduğunu ve birkaç şahıs arasında geçtiğini hikâyenin başında belirtir: "*Bu hikâyenin belli başlı bir kaç adamı vardır; önce onların kim olduğunu bilmeliyiz. Birincisi...*" (Sepetçioğlu, 1982: 26). Şahıs kadrosunda altı kişi vardır. Anlatıcı bu kişileri tek tek tanıtır.

Tüccardan Arifzade Ahmet Beyefendi ve başmüsteşar Rıza Beyefendi hastanede ameliyat olmuştur ve diğer gelenler de onları ziyarete gelmişlerdir. Milletvekili Takiyyeddin Bey gelirken gül, Rıza Beyefendinin kardeşi de iki buket karanfil almıştır. Her iki çiçek de bir billur kâseye konmuş ve bu esnada kâse içinde de kavga başlamıştır. Bu sefer hastaların ziyaretine hoş, alımlı bir bayan gelir, Onun da elinde bir glayyör demeti vardır. Hemşire öğrenciyi çağırarak bu çiçekleri güzel bir vazoya koymasını söyler. Fakat hemşire talebe bu işin kendi vazifesi olmadığını söyleyerek hademe

kadına işi havale eder. Hademe kadın glayyörleri de aynı billûr kâseye koyar. Bundan sonra billur kâsede kavga daha da kızışmıştır, çiçekler birbirleriyle kıyasıya kavga etmekte, her biri kendi üstünlüğünü savunmakta ve kâseyi sahiplenmektedir.

Hoş, alımlı bayan getirdiği çiçeklerin diğer ucuz çiçeklerle aynı kâseye konmasının yakışsız kalacağını hademe kadına kızarak söyler ve çiçekleri ayırmasını ister. Bu esnada hademe kadının kolu billûr kâseye takılır ve kâse yere düşüp tuz buz olur. Alımlı kadın da hıncını yerdeki güller ve karanfillerden çıkarır, bir süre üzerlerinde tepinir.

“Tahtakurusu” adlı hikâyede hem bir gencin Jülide adlı sevgilisinden ayrılışından sonraki yalnızlığı hem de gencin ailesinin memleketteki hâlleri anlatılır.

Sabah uyanan genç hâlâ önceki gün ayrıldığı sevgilisini düşünmektedir. Kendi içinde yaptığı şeyin doğru veya yanlışlığını sorgulamaktadır. Bu esnada gözü duvara takılır. Anlatıcı bunu şöyle verir: “*Yorganı attım. Haricî âlemlerle içimdeki âlemin tazyiki arasında bocalayan gözlerim, karyolanın bitişiğindeki bembeyaz duvarda bir tahtakurusuna takıldı.*” (Sepetçioğlu, 1952:4). Bundan sonra genç hem tahtakurusunun duvarda ilerleyişini seyreder hem de hayallere dalar. Memleketini, annesini, annesinin semaverde yaptığı çayı düşünür. Burada verilen isimler dikkat çekicidir. Anlatıcı kardeşlerinin isimlerini Mahmut ve Yüksel olarak vermiştir. Yazarın kardeşlerinin adları da Mahmut ve Yüksel’dir. Bu noktadan Tahtakurusu hikâyesinde anlatılan olayın Sepetçioğlu’nun hayatından bir kesit olduğu düşünülebilir.

Anlatıcı kahraman, kız kardeşinden bahsederken onun abisi olmayı hak etmediğini düşünür. Aynı şekilde dün ayrıldığı Jülide’yi de ona layık olamayacağını düşündüğü için terk etmiştir.

Tekrar tahtakurusuna yoğunlaşan genç, tahtakurusu yuvasına girdikten sonra olabilecekleri kurgulamakta, bir yandan da tahtakurusunun yuvasına girmeden düşmesini arzulamaktadır. Fakat tahtakurusu yuvasına ulaşır.

Hikâye, gencin trenle memleketine doğru yola çıkmasıyla biter.

“Fındıklı” isimli hikâyede anlatılan, kahraman anlatıcı delikanlının Fındıklı’daki okuluna ait bir hatırasıdır. Delikanlı, otobüse binmiş, Taksim’e gitmektedir. Bu süre zarfında etrafındaki insanları seyreder. Özellikle biletçi ile hoş sohbet eder. Bir anda

biletçi "Fındıklı!" diye bağırır. Bu kelime genci heyecanlandırır. Çünkü Fındıklı onun için önemlidir. Anlatıcı bunu şöyle ifade eder: "*Fındıklı mı? Fındıklı mı demişti biletçi? Dur öyleyse.. durdur biletçi!.. Fındıklı benim için her şey.. Fındıklı benim ömrüm. Fındıklı benim...*" (Sepetçioğlu, 1953c: 12).

Fındıklı, delikanlının küçükken okul okuduğu semttir. Bu heyecanla hemen otobüsten iner ve okuduğu okuldaki eski sınıfına, eski sırasına varır, oturur. Fındıklıyı önemli kılan aslında delikanlının okul yıllarında burada bir aşk macerası yaşamasıdır. Bir gün delikanlı pencereden bir kâğıt atar ve bu kâğıt karşı pencereden atılan başka bir kâğıtla birleşerek boğaza düşer. Bu esnada delikanlı kâğıdı atan yeşil gözlü kızla karşı karşıya gelir. Kız pencereye bir numara yazsa da delikanlı o numarayı okuyamaz. Delikanlı o esnada âşık olduğu kızı daha sonra arasa da bulamaz ve bu andan itibaren Fındıklı delikanlının gözünde artık "vefasız bir kız"dır.

“Pijama Çakmak ve İnsanlar” isimli hikâyede öğrenci yurdunda meydana gelen bir hırsızlık olayı anlatılmaktadır. Kahraman anlatıcı gecenin on bir buçuğunda yurttaki yatağına uzanmış, geçen gününü düşünmekte, "İnsanları sevmek" üzerine kafa yormaktadır.

Hikâyede mekân, anlatıcının bakış açısını değiştirmiş, insanların sevilemeyeceğini düşünmesini sağlamıştır: "*İnsanları sevmiyorum. Bir yurdu on karyolalık büyük salonunda ve böyle bir havada insanlar sevilmez ki!*" (Sepetçioğlu, 1954b: 12). Bu duygular içinde sigara içmek için yatağından kalkan genç çakmağının gazı bittiği için yan yatağındaki sevmediği arkadaşının dolabından çakmağını doldurur. O esnada odaya arkadaşı girer çıkar ve başka bir çocukla geri gelir. Bu esnada anlatıcı genç yatağına girmiştir. Odaya gelen sevmediği arkadaşı yanındaki çocuğa onu az önce dolabını karıştırırken gördüğünü söyler. Asıl mesele o çocuğun pijamasının da çalınmış olmasıdır. Ve gencin sevmediği arkadaşı yanındaki çocuğa pijamasını gencin çalmış olduğunu anlatır. Yapılan konuşmaları yatağında dinleyen anlatıcı genç bu insanların nasıl sevilebileceğini düşünmektedir. Bu düşünceler içinde pijamayı çalan kişinin ne yapmış olacağını, niçin yapmış olacağını da hikâye içinde okuyucuya aktarmaktadır.

Sabah, sevmediği arkadaşının yanına giden genç ona şunları söyler: "*Kardeşim. Bir dakika beni dinler misiniz? Akşam istemeyerek sizi dinledim. Ama suçsuzum. Pijamanızı ben çalmadım. Çünkü benim pijamam var. Param da var.*" (Sepetçioğlu,

1954b: 12). Bu sözlere inanan arkadaşı akşamki sözler kapıcı için zikrettiğini söyler.

Genç mutludur. İnsanları sevmek gerektiğini; sırf aptal oldukları için sevmek gerektiğini söyler. Çünkü pijamayı o çalmıştır.

“Erguvan Bahçesi”nde Abdürrezzak Efendi’nin, oğlunun arkadaşları olan bir çifti, erguvan bahçeli evine davet etmesi anlatılır. Hikâyede N ve G isimli eşler bir tren kompartımanındadır. N patronunun söylediğine muhalefet ettiği için işten çıkarılmıştır. Bu sebeple rüyasındaki kötü kişiler dahi patronu olarak cismanîleşmiştir. Bu çiftin ilk karşılaştığı sokakta erguvanlı bir bahçe vardır. Hayallerinde hep bu erguvan bahçesi canlanmakta, mutluluk kokusu hep erguvanla gelmektedir.

N'nin patronunun fizikî olarak tasvir edildiği hikâyede N bir ara rüyasında erguvan bahçeli bir ev ve ejderha görür. Ejderhayla dövüşür ve sonunda ejderha da patronunun şeklini alır, kaybolur.

Geriye dönüşlerinin ve çocukluk hatıralarının da anlatıldığı hikâyede N ve G sokağın ucunda bir adama rastlarlar. Bu Abdürrezzak Efendidir. Abdürrezzak Efendi G'nin gözünden şu şekilde anlatılır: *"Yüzündeki toprak rengine ve gözlerinde uzayan bozkıra baktı. Sonra saçları bir tuhaftı Abdürrezzak Efendinin. Tertemiz çayır kokuyordu, erguvan kokuyordu. Şeftali kokuyordu."* (Sepetçioğlu, 1956d: 31). Abdürrezzak Efendi N ve G'yi memleketine davet eder ve yerini şöyle tarif eder: *"Ben yarın doğuya gidiyorum. Atlayın bir trene. Tren sizi doğru götürür. Bir kuşluk vakti, sessiz veya az sesli bir istasyonda inin. Hangi arabaya isterseniz binin ve deyin ki, bizi erguvanlı eve götür. Karım sizi sevecektir. Ben sizi orada bulurum."* (Sepetçioğlu, 1956d: 32).

Elli beş saatlik bir yolculuktan sonra N ve G sessiz bir istasyonda iner ve bir arabaya binerler. Abdürrezzak Efendi orada yoktur ama at arabaları erguvanlı bir eve doğru yola çıkmıştır.

“Ay, Bulut ve İnsan” isimli hikâyede anlatılan olay, bir gencin uzaklarda olan sevdiğini düşünmesi, onu bulutlardan kıskanmasıdır. Hikâyede gencin duyguları anlatılırken kızın babasının hayatından bir kesit de anlatılır.

Beyazıt'ta saat altı-yedi gibi uyanan genç ayı görür ve gökyüzünü bir tabloya benzetir. Ona göre bir adam ayı tutmuş, kocaman çivilerle o tabloya çivilemiştir. Fakat

bulutlar hareket etmektedir ve gencin buna çok canı sıkılır. Çünkü bulutlar gidip gencin göremediği sevgilisini görmekte, pencerenin kenarında dikişle uğraşan kız seyretmektedirler. Genç bu yüzden ayı gökyüzüne çivilediğini düşündüğü adama bulutları çivilemediği için kızar.

Bulutlar sadece bu gencin sevdiğine de bakmamakta, geçtikleri yerlerde birçok genç kız seyretmektedir. Oysa genç öyle yapmamakta, sadece sevdiği kız düşünmektedir.

Anlatıcı kahraman hikâyenin son bölümünde sevdiği kızla konuşmalarından, onun kendisine söylediklerinden bahseder. Kızın babası bir gazetede hikâyeler yazmaktadır ve kendisinden bir aşk hikâyesi yazması istenmiştir. Adam kızına perde arkasından gence el sallamasını, bir taraftan da dikişle uğraşmasını söyler. Kız da onaylar. Fakat adam bir türlü yazdığını beğenmez ve tekrar tekrar yazar. Kız babasına hikâye malzemesi de çıkarma bahanesiyle kendisini gence teslim etme arzusundadır.

“Paşa Kızı” adlı hikâyede bir avukatın bir paşa kızıyla olan aşkı anlatılmaktadır. Hikâyede hem vak’anın anlatış ânı hem de meydana geliş ânı anlatılır. Avukat, edebiyat öğretmeni ve doktor bir akşam vakti aşçıda oturmuş içmektedirler. Avukat bir aşk hikâyesi anlatır. Bu hikâye genç avukat ile onu perdesiz pencereden görerek âşık olan kızın hikâyesidir. Avukat ve kız nişanlanırlar ve bir ay sonra da nikâh kıyılır. Fakat genç avukat şimdi gelirim diyerek dışarı çıkar ve iki yıl sonra gelir. Bu sürede kız kendini öldürmüştür. Avukat bunu şöyle anlatır: *"Ve paşanın kızı... kendini öldürmüştü.. siyanürle. Eyce dinle, sen siyanürün ne olduğunu bilirsin doktor."* (Sepetçioğlu, 1961: 41).

Avukatın aşkının yanında doktorun ebeye olan aşkının da anlatıldığı hikâyenin sonunda yaşlı avukat, anlattığı genç avukatın kendisi, anlattığı aşkın da kendi aşkı olduğunu şöyle ifade eder: *"Bu benim. Anlıyor musun bu genç avukat benim! tam yirmi bir yıl oluyor. Yirmi bir yıl beş gün. Paşanın kızı yine evimizin karşısında. Ben onu öpmeden edemem. Ben.. ben.. Ben paşa kızı olmadan yaşayamam. Eyce dinle, paşa kızı olmadan yaşayamam diyorum."* (Sepetçioğlu, 1961: 42).

Hikâyenin sonunda garson, avukatın yumruk darbesiyle dağılan masayı toplamaktadır.

1. 3. Helezonik Olay Örgülü Hikâyeler

“Kriz” adlı hikâyede anlatılan olay, evlenmeyi bekleyen genç bir kızın bu süreçte yaşadığı psikolojik bir kriz hâli ve sayıklamalarıdır. Hikâyede birkaç vak’a iç içe anlatılmakla birlikte asıl vak’a kızla oğlanın evlenecek olmalarıdır. Olay örgüsünde tasvirler ağırlıktadır. Anlatılacak olayın bir sıkıntılı hâl olduğunu okuyucuya sezdirmek için yazar hikâyeye şöyle başlar: *“Çıkık elmacık kemikli ince bir yüz. Kapkara gözleri var. Derinde. Gözlerinin etrafında halka halka genişleyen bir karanlık...”* (A. E: 57). “Çıkık elmacık kemikli” ifadesi hikâye içinde birçok kez tekrarlanır. Bu ifade genç kızın nişanlısına ait bir sıfattır. Kriz halindeki genç kız çeşitli rüyalar görür. Hikâye bu rüyalar eşliğinde renklenir, farklı yer ve kişiler olay örgüsüne girer. Fakat en dikkat çeken kızın rüyada gördüğü türbedir. Bu türbenin içinden çıkan yedi kişiyle genç kız adeta savaşır. Bu yedi kişiden birisi şeytandır ve kızı kendisine çekmeye, nişanlısıyla evlenmekten vazgeçirmeye çalışmaktadır. Kız tüm direnmelerine rağmen şeytana razı olur ama tam bu esnada Allah kıza görünür ve şeytan eriyerek kaybolur. Bu sırada kız aykır ve çıkık elmacık kemikli, ince yüzlü sevdiğini başucunda bulur. Evleneceklerini, düğünlerinin olacağını konuşurlar ama genç kız başını tekrar yastığa koyar ve uyur. Va’ka da tekrar başa dönmüş olur.

“Yenibahçeli Nedim Efendi” adlı hikâyede vak’ayı beş kişinin duygu ve düşünceleri oluşturur. Her kahraman kendilerince Nedim Efendi’yi anlatmalarına rağmen hikâyenin genelini Nedim Efendi’nin hayat hikâyesi oluşturmaktadır. Yenibahçeli Nedim Efendi, ölümünden sonra kendisini tanıyan üç kişi tarafından çeşitli yönleriyle tanıtılır. Bu üç kişinin birisi İmam-Hatip okulunu bitirmiş Erzincan’da görevli bir imam, birisi Muğla’da köy öğretmeni, birisi de Nedim Efendinin çocukluk arkadaşıdır. Nedim Efendi ölmeden önce avukatına bir vasiyetnâme bırakmıştır. Vasiyetnamenin açılma şeklini de şöyle tarif etmiştir: *“İkinci zarfta vasiyetnamem var. Fakat bu zarfı açmadan önce, ilişik kâğıtta yazılı adreslere birer mektup yaz. Ölümümünden yüz beş gün sonra bir akşam, bunların, Vahran’ın meyhanesinde toplanmalarını sağla. O akşam her birinin beni nasıl tanıdıklarını, benim için neler düşündüklerini, ayrı ayrı birer kâğıda yazmalarını istiyorum. Kâğıtlar yazılıp bitirilince kendilerine, herkesin önünde okumalısın. Bütün bunlardan sonra vasiyetnamem açılsın.”* (M. Ö: 70).

Anlatıcı kahraman Niyazi Beyefendi aracılığıyla mektuplar yazılır ve yüz beşinci gün belirtilen yerde toplanılır. Olay örgüsü bundan sonra üç kişinin belirtilen şekilde Nedim Efendi hakkında yazdıklarının okunmasıyla gelişir.

Çocukluk arkadaşı Nedim Beyin özellikle yardımsever yönü üzerinde durur. Nedim Bey, Muhâcirîn Komisyonu'nda çalışırken maaşının yarısını ihtiyaç sahibi göçmenlere vermekte, onların dertleriyle tek tek ilgilenmektedir.

Köy imamının anlattığına göre Nedim Efendi onu İmam-hatip lisesine gitmeye ikna eder. Öğrenim süresi boyunca bütün ihtiyaçlarını karşılar, onun en iyi şekilde yetişmesi için gayret sarf eder. Çünkü memleketin ihyası, ilerlemesi için bilinçli imam ve öğretmenlere ihtiyaç vardır. Bunu Nedim Efendi şöyle ifade eder: *“Bu memleket dinle kalkınabilir. Bizim dinimiz harsımızdır. Alacağımızı bunun üzerine kurmalısın. Kök değişmemeli. Fakat alacağın şeyle -bunu sen bulacaksın- kök; kumaşla yama gibi kaba ve eyreti durmamalı. Yamayı kumaşa yapıştırmayacaksın, öreceksin. Bunun için görevini sindirmiş, kendisinden bu millet ne istiyor onu anlamış 400 öğretmen ve 400 imam yeter. Evet 800 kişi, yalnız sekiz yüz.. Otuz yıl sonra bu millet başka bir millet olacaktır.”* (M. Ö: 179).

Köy öğretmenin anladığına göre Nedim Efendi bir gün köye gelir ve örnek bir elma fidanlığı yapar. Ayrıca köy heyetine fidanlığın yanına okul ve cami yapılması için de yüklü miktarda para bırakır. Adeta köylüye eğitim verir, yol gösterir. Bir süre sonra da köyü terk eder.

Yazılanlar tek tek okunduktan sonra vasiyetnâme açılır. İçinden çıkan yazı herkesi şaşırtır. Çünkü Nedim Efendi bu yaptıklarını sırf öldükten sonra hatırlanmak için yapmıştır ve vasiyetnamesinde bunu şöyle belirtir: *“Siz bugün buraya toplanmakla yaptığınız çocukluğu -aptallık dememek için çocukluk diyorum- ölünceye kadar unutmayacaksınız. Belki de başkalarına anlatacaksınız. Bu ise benim yaşamam demektir. Güle güle gidiniz!”* (M. Ö: 187).

Tüm yapılanların basit bir oyun olduğunu öğrenen kişiler kimi küfür ederek, kimi kendine kızarak Vahran'ın meyhanesini terk ederler.

“Gemidekiler” isimli hikâye Mesnevi'den verilen bir cümle ile başlar: *“İnsan yelkenli gemiye benzer. Rüzgârestiren bakalım onu ne yana sürecektir?”* (Sepetçioğlu, 1956c: 29).

Sepetçioğlu'nun bu hikâyesi dinî, tasavvufî, mistik özellikler taşıması bakımından farklı bir özelliğe sahiptir. Hikâyede zaman zaman bir ülkedeki veya dünyadaki tüm insanların aynı gemide yol aldığı, meydana gelecek bir olumsuzluktan külliyen etkilenileceği belirtilmektedir. İnsanlar farklı ırka, dile, renge sahip olsalar da “rüzgarestiren” tektir. Ve o insanları ne yana isterse o yana sevk eder. Hikâyede, gemi benzetmesinin yanında tramvay ve taksi yolculuğu da vardır. İnsanlar farklı ırklara mensuptur; kimisi ‘Araplara ölüm’ diye bağırır, kimisi ‘Yahudilere ölüm’ diye bağırır. Yolcular bazen kavga eder bazen birbirleriyle tartışır.

Hikâyede kaptan ve şoföre dikkat çekilir. Çünkü araca yol aldırın bunlardır: “*Ve birinci kaptan sarhoş. Birinci kaptan sarhoşken.. bu gemiyi kimse durduramaz.*” Anlatıcı, esas olarak insanın içindeki gemiye dikkat çeker: “*İnsanlar geminin içindeydiler, gemi insanların içindeydi. Gemi insanların içinde bir milyon mil süratinde gidiyordu. İnsanların saçları dağılmıştı... İçindeki gemiyi durdurmalıydı. İçindeki gemi düşüncesiz, mesafeler, zaman ve kilometreden habersiz –ve kendi arzusunun tabi olarak gitmemeliydi.*” (Sepetçioğlu, 1956c: 29). Bu hikâyede kendi arzusunun göre gitmemesi gerekenin nefis olup olmadığı düşünülebilir. (Çakır, 2007: 372).

2. KİŞİ KADROSU

Kişiler, hikâyede anlatılan olayla ilişki içinde bulunan varlıkların tamamına verilen addır. Teori kitaplarında “şahıs kadrosu, karakter, kahraman” gibi isimler de “kişi” kavramıyla eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Edebî metinlerde kişi kadrosunun esasını insan oluşturur. Fakat insan dışındaki varlık, sembol veya kavramların da hikâye kişileri içinde yer almaları mümkündür. Ancak, insan dışındaki varlık veya kavramlar sembolik bir anlam taşımaktadırlar.

Hikâyede olay örgüsünü oluşturan bütün unsurlar birbirleriyle ilişki halindedir. Hikâyenin öznesi konumunda olan kişilerin eserde diğer unsurlarla olan ilişkisini Şerif Aktaş şu şekilde ifade eder: “*Hangi şekilde olursa olsun, şahıs kadrosunu teşkil eden fertler itibarî âlemden ve bu âlem içinde yer alan diğer unsurlardan ayrı düşünülemezler. Eserde tezahür eden şekliyle, çok defa itibarî âlemi şekillendiren unsurların başında şahıs kadrosuna has hususiyetler yer alır.*” (Aktaş, 2000: 134).

Roman ve hikâyede anlatıcı, kişilerin sunumunu iki şekilde yapar. Bunlardan birincisi “*bedensel boyut, ikincisi ruhsal boyut*”. *Bedensel boyut; roman kişilerinin fizikî özellikleri, onların bünyesinde var olan somut vasıflarla belirtilen, değinilen, işaret edilen yeri ya da sayısı gösterilen nitelikleridir. Kişinin şekli, biyolojik yapısı, yaşı, işi, giyim kuşama gibi dış görünümüne ait ayrıntılar hep onun fizikî portresini oluşturur. Ruhsal boyut ise; roman kişilerinin duyguları, düşünceleri, heyecanları, idealleri, beklentileri, özlemleri, üzüntüleri, iç çatışmaları, hayal kırıklıkları, çelişkileri, yani bir bütün olarak ruhsal dünyalarının sunumudur.*” (Çetin, 2009: 173). Psikoloji biliminin önem kazandığı ve insan psikolojisinin ön plana çıktığı 19. yüzyılda bireyin iç dünyası önem kazanmıştır. Yazarlar, bu dönemden itibaren “*birey olarak insanın iç dünyasına, ruhuna, bilinçaltına eğilirler. İnsanın iç dünya zenginliğini keşfe çıkarlar. Modern romancı, gerçeğin dış dünyada değil; insanın iç dünyasında, ruhsal dünyasında saklı olduğuna inandı ve toplum yerine bireye, sosyal olan yerine psikolojik olana yöneldi. Modern romancılara göre hayatın gerçekleri, bireyin iç dünyalarının deşilmesiyle ortaya çıkar.*” (Çetin, 2009: 105). Edebî eserlerde kişilerin ruhsal boyutlarının tanıtılmasında iç çözümleme, iç monolog, iç söyleşme, bilinç akışı gibi teknikler de kullanarak kahramanın iç dünyası ayrıntılarıyla vermeye çalışırlar.

Edebî metinlerde kişi kadrosunu genel olarak başkişiler, yardımcı kişiler ve dekoratif kişiler olarak sınıflandırabiliriz. “Temel kişi”, “esas kahraman”, “merkezî kişi” kavramlarıyla da ifade edilen başkişiyi Nurullah Çetin şu şekilde açıklar: “*Birincil konumda olan bu kişi, romanın genelinde ya da çoğu bölümlerinde yer alır. Genellikle özne konumunda olup, diğer kişiler de ona göre nesne konumundadır. Bazen de edilgen bir konumda olmakla birlikte yine romanda merkezi bir yere sahiptir. Diğer kişiler başkişiye göre tavır alırlar, onun etrafında dönerler, bir şekilde ona bağımlıdırlar ya da onunla mutlaka bir ilişkileri vardır.*” (Çetin, 2011: 146).

Yardımcı kişiler ise olay örgüsünün tamamlanmasında yardımcı unsur konumunda bulunan kişilerdir. Başkişilerle ilişki içinde olan bu kişiler metin içinde çok fazla işlevsel değildirler. Fakat bazı hikâye ve romanlarda yardımcı kişiler işlevlerini artırarak başkişi konumuna da gelebilmektedirler. Bu durum özellikle hikâye türünde karşımıza çıkmaktadır. Çünkü hikâyede kişiler romana göre az olduğu için kişilerin başkişi veya yardımcı kişi olduğunu kestirmek güçleşmektedir.

Dekoratif kişiler, olay örgüsü içinde bulunan; fakat olayın gerçekleşmesinde herhangi bir işlevi olmayan öğelerdir. (Kolcu, 2011: 28). Hikâyelerde genellikle ismen anılmakla birlikte fizîken bulunmazlar.

Mustafa Necati Sepetçioğlu hikâyelerinin merkezine insanı, onun iç dünyasını ve duygularını alır. Hikâyeye türünü ideolojik bir vasıta değil de insanı anlatan bir sanat dalı olarak görür. Bu açıdan Sepetçioğlu'nun hikâyelerindeki kişi kadrosuna baktığımız zaman karşımıza geniş bir yelpaze çıkar. Kişilerin değişik yaşlardan, mesleklerden, kültürel seviyelerden seçildiği görülür. Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde karşımıza çıkan kişiler, Türk-sosyal hayatı içinde sıklıkla rastlanabilecek nitelikte, sıradan insanlardır. Özellikle başkişiler, çoğunlukla ya yazarın kendisi yahut çevresinde gördüğü, beraber yaşadığı insanlardır.

Yazar, hikâyelerinde yer alan kişilere genel olarak isim vermekten kaçınmakta, bunun yerine ‘adam, kadın, çocuk, delikanlı, ihtiyar adam, ihtiyar kadın vb.’ tanımlayıcı kelimeler kullanmaktadır. Yazarın hikâyeye kişilerini isimlendirmemiş olması çeşitli sebeplere dayandırılabilir. Anlatılan kişinin herhangi bir tanıdığı olması, hayalî bir kişilik olup birden fazla kişiyi temsil etmesi veya yazarın isim vermeye gerek görmemesi bu nedenler arasında varsayılabilir.

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun hikâye kişileri, iç sıkıntıları olan kimselerdir. Bu insanlar hayal kırıklığına uğramış, ümidi, özlemi, sevgiyi, içlerinde taşıyan kimselerdir. Özellikle taşradan büyük şehre gelmiş ve buraya uyum sağlayamamış hikâye kişileriyle sıklıkla karşılaşırız. Bu kişilerin karşısına başka bir şahıs ya da kendi 'ben'leri çıkar. Başkişinin karşısında ya da yanında yer alan bu şahıslar olumlu ya da olumsuz bir ara güçtür. Bunlar, *“bir an için ilgi merkezi yapılabilir ve derinlik kazanabilirler, fakat bireysel anlamda önem ve boyut kazanmaksızın tamamen isimsiz birer ses olarak kalırlar.”* (Stevick, 2004).

Hikâye kişilerinin yaş grupları genç ve orta yaşlı insanlardan oluşmaktadır. İhtiyarlar ve çocuklar çok nâdir olarak hikâyelerde yer alır. Yazarın *Abdürrezzak Efendi* isimli hikâye kitabında bulunan kişilerin çoğunluğu Anadolu'da yaşayan kişilerden, özellikle, çiftçilerden seçilmiştir. *Menevşeler Ölmemeli* kitabında ve kitapları dışında kalan hikâyelerinde ise kişiler ekserî kentli insanlardır. Kentlilerin önemli bir bölümü yükseköğrenim görmüş; avukat, öğretmen, hâkim, hemşire, yazar, müsteşar, genel müdür gibi sosyal statüsü yüksek mesleklerden kişilerdir. Yüksek statüde olmayan, taşradan gelen kişiler ise para kazanmak amacıyla şehre gelmiş ve sevdiklerini geride bırakmış Anadolu insanlarıdır.

Sepetçioğlu, hikâye kişilerinin birçoğunu meslekleriyle isimlendirmiştir. Meslekleriyle isimlendirilen kahramanların tamamına yakınının erkek olması dikkat çekicidir. Özellikle taşrada geçen hikâyelerde kadınların meslekleriyle ilgili bir ibare bulunmamakta, kadınlar genel olarak erkeklere yardımcı olmakta ve ev işleriyle uğraşmaktadırlar. Bu durum, yazarın hikâyelerini yazdığı 1950'li yıllarda Türkiye'de kadınların çalışma hayatına tam olarak katılmamış olmasıyla da ilişkilidir.

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde kadın kahramanlar de geniş yer bulmuştur. Birkaç hikâyesi dışında hemen hepsinde erkek ve kadınlar bir arada bulunmaktadır. Onun hikâyelerinde kadın, dönemin özellikle toplumcu-gerçekçi yazarlarında olduğu gibi ezilmiş bir kişi değildir. Kadınlar, genellikle erkeğin kendilerine özlem duyduğu, aile kurumu içinde erkeğe destek olan kişilerdir. Bu yüzden çalışan kadınlar ekonomik yönleriyle değil de duygusal yönleriyle ele alınmışlardır.

Yazarın altı hikâyesinde ahlaki değerleri düşük kadınlar bulunmaktadır. Dört hikâyede de başka milletten kadınlara yer verilmiştir. Kadın kahramanlar on iki

hikâyede isimlendirilmiş, üç hikâyede meslekleriyle adlandırılmıştır. Diğer kadın kahramanlar için ise “kız, kadın, komşu kadın, anne” ifadeleri kullanılmıştır.

Sepetçioğlu, hikâye kişilerini tanıtırken onların dış görünüşleri ve giyim kuşamları hakkında geniş tasvirler yapar. Bu vesileyle hikâyenin, *“daha sonraki bölümlerinde söz konusu bilgilerin (davranış, düşünce ve duyguların desteğiyle) okuyucu zihninde pekişmesi, dolayısıyla kişinin, okuyucunun hayalinde belirli bir portreyle iz bırakması sağlanır.”* (Tekin, 2010: 79).

Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde nesnelere ve hadiseler bir anlamda insanın ruh çözümlemesine hizmet ederler. Kişinin ruh hâlinin üzüntülü ya da sevinçli olmasına göre nesnelere de şekil değiştirir. Hatta bazen nesnelere, hikâye kişileri olarak karşımıza çıkar. Yazar, insanî duyguları, nesnelere çeşitli şekillerde yararlanarak anlatır. “Çamlar Hür Yaşar”, “Yok Oluş”, “Kördöğüşü”, “Sonbahar Sabahında İki Kuruş” isimli hikâyelerde nesnelere hikâye kişisi olarak yer almaları bu duruma örnektir.

Bu bölümde Sepetçioğlu’nun hikâye kişilerini başkışiler, yardımcı kişiler ve dekoratif kişiler olarak inceleyeceğiz. Bunları da kendi içinde erkek ve kadınlar olarak ayırıp cinsî hususiyetlerine dikkat çekmeye çalışacağız. İnsan dışı varlıkların hikâye kişisi olarak yer aldığı hikâyeleri de ‘Kişileştirmeler’ başlığı altında inceleyeceğiz.

2. 1. Başkışiler

2. 1. 1. Erkek Başkışiler

Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde erkekler ağırlıktadır. Özellikle başkışiler otuz bir hikâyede erkeklerden oluşmaktadır. Bu durum yazarın birçok hikâyesinde kendisini anlatmasıyla ilişkilendirilebilir. Yazarın hikâyelerinde yer alan erkek başkışiler; Abdürrezzak Efendi, Cemil, Tranchi Ekuyamo Don Seleme, Nedim Efendi, Naim Bey, Ümit ve “o”, “adam”, “delikanlı”, “talebe” olarak adlandırılmışlardır.

ABDÜRREZZAK EFENDİ

Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde erkek başkışilerden en dikkat

çeken Abdürrezzak Efendi'dir. Abdürrezzak Efendi hiçbir hikâyeye isim olmamasına karşın on hikâyede şahıs kadrosu içindedir. Bütün hikâyelerde ortak noktası çevresini saran tabiatla ve canlılarla tam bir kaynaşma ve bütünleşme halinde olmasıdır. O, tabiatı insandan ayrı görmeyen, onun da canlı bir varlık olduğunu düşünen birisidir.

Abdürrezzak Efendi'nin başkişi olarak yer aldığı ilk hikâye "Dönüş"tür. Abdürrezzak Efendi bu hikâyede ailesiyle birlikte memleketi Zile'den İstanbul'a göç etmiştir. İstanbul'u başlarda seven Abdürrezzak Efendi cami cami dolaşmakta, İstanbul'un güzelliklerini seyretmektedir. Kiracılarına karşı da gayet sevgi doludur. Anlatıcı Abdürrezzak Efendi'nin kiracılarla olan muhabbetini şöyle belirtir: "*Kiracılar bu kendi halinde, bu halim selim, gaddar olmayan ev sahiplerine hayret ettiler ve Abdürrezzak Efendi hoşlarına gitti.*" (A. E. 8). Fakat o, bir süre sonra sıkılmaya başlar. Şehrin havası, gürültüsü, kalabalığı ailenin diğer fertlerini olduğu gibi onu da boğmaya başlar. Çünkü o, tabiat insanıdır. Memleketine, toprağına bağlı, onların sevgisini sürekli içinde taşıyan birisidir. Tüm aile bireylerine hâkim olan memleket hasretini aile reisi ve başkişi olarak ilk dile getiren Abdürrezzak Efendi olmuştur. Bu duygular içinde ailesiyle beraber yine bir gün ansızın memleketine; ait olduğu yere döner.

Abdürrezzak Efendi'nin şahıs kadrosu içinde yer aldığı diğer hikâyeler onun 'dönüş'ünden sonrasını anlatmaktadır. "Elleri Çamurdu", "Filiz", "Ölü Suratlı Toprak" ve "Siyah Topraklar" hikâyelerinde toprak ve doğa ile iç içe olan Abdürrezzak Efendi işlenmektedir. "Elleri Çamurdu"da memleketinde artık bağ bahçe ve tarla ile uğraşması anlatılmaktadır. Üç çocuğı ile birlikte pancar tarlasında çalışmakta olan Abdürrezzak Efendi havanın soğuk olmasından dertlidir. Çünkü çocukları üşümektedir: "*Abdürrezzak Efendi, 'Güneş' diye yalvardı içinden; 'Bir parça güneş Yarabbi! Çocuklar hasta olacak.' Çocuklar içinde bir acı, çocuklar içinde bir yaraydı.*" (A. E. 17). Bu hikâyede güneşin açmasını isteyen Abdürrezzak Efendi "Ölü Suratlı Toprak" adı hikâyede ise yağmur yağmasını istemektedir. Çünkü yağmur tabiat için önemli bir unsurdur. Toprağın toprağına, suyun suya benzeyişini yağmura bağlayan Abdürrezzak Efendi düşüncelerini şöyle dile getirir: "Namazını kıldı. Dua etti. Yağmur gönder yarabbi dedi. Yağmur gönder de toprak toprağına, su suya benzesin." (Sepetçioğlu, 1956a: 12). Abdürrezzak Efendi adeta "Elleri Çamurdu"da çocuklarına karşı; "Ölü Suratlı Toprak"ta da toprağına karşı bir baba şefkati ile yaklaşmaktadır ve toprağın da insan gibi bir can taşıdığına inanmaktadır.

Baba şefkatinin ağır bastığı ve bununla birlikte çalışmak zorunda olmanın vurgulandığı “Siyah Topraklar” hikâyesinde de Abdürrezzak Efendi eşi ve kızı ile tarladadır. Eşi ve kızı üşümekte ve eve gitmek istemektedirler. Fakat çalışmak gerekmektedir. Abdürrezzak Efendi bu konuda duygularını şöyle ifade eder: *"Zaten kabahat bende. Vallaha açık söylüyorum. Getirmemeliydim. Ama bu tarlaların hepsi ipotek ve bizim paramız da yok. Onu düşündüm. Bak Celil ateş yakacaktım. Biraz ısınıp öyle gidelim."* (A. E. 52). Tüm bunlara rağmen Abdürrezzak Efendi olumsuz bir duruş sergilememekte, karamsarlığa kapılmamakta, geçim şartlarının ve iklim şartlarının ağırlığından şikâyet etmemektedir.

Abdürrezzak Efendi'nin doğaya karşı şefkatini “Filiz” hikâyesinde de görmekteyiz. Toprak sevgisinin de dile getirildiği hikâyede Abdürrezzak Efendi, *"yüzükoyun uzanmak, toprağı yüzüne, burnuna bulaştırmak ve öpmek istemektedir."* O, bu hikâyede kırılmış olan bir filiz karşısında çırpınmakta, bu filizi sağlam bir ağaç hâline getirip gelecek nesillere bırakmaya gayret göstermektedir.

“Bayramda Gelen Mektup” hikâyesinde ise Abdürrezzak Efendi aile bağlarını korumaya çalışan, aile fertlerini bir araya toplama gayretinde olan bir babadır. Oğlunun bayrama gelmeyeceğini öğrendiği zaman küplere biner. Çünkü ona göre bayram topluca geçirilmesi gereken bir zaman dilimidir. Fakat yine babacan yönüne engel olamaz ve zarfın üzerindeki pulu oğlunun koleksiyonu için ayırtır: *"Pula baktı. Oğlu bu pulları topluyordu. Biriktiriyordu. Bir kâğıdın üzerine sıralıyordu. Pulu, itinayla, yırtmaktan korkarcasına zarftan ayırdı. Sanki elinde bir çiçek vardı. Solar diye dokunmaktan çekiniyordu: 'Gülşen! Al şu pulu yavrum. Yarın mektup yazınca abine gönderirsin.'" (A. E. 24).*

“Ali Süha Bey’in Şapkası” hikâyesinde Abdürrezzak Efendi hem hayvansever hem de misafirperver kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Ali Süha Bey'in yaptığı hakaretlere misafiri olduğu için bir şey diyemeyen Abdürrezzak Efendi intikamını sokağa çıktıklarında alır. Parkeler arasında yavrulmuş olan kediyi ve yavrularını Ali Süha Bey'in şapkasına doldurarak güvenli bir yere taşır: *"Abdürrezzak Efendinin kalkışı ve Ali Süha Bey'in şapkasını alıp yavruları yavaş yavaş ve itina ile içine dolduruluşu iki dakikadan az sürdü."* (A. E. 40). Bu hareketiyle Abdürrezzak Efendi giyim kuşam konusunda titiz davranan Ali Süha Beyden alınabilecek en güzel intikâm almış olur.

Hikâyelerde daha çok ruh yapısı üzerinde durulan Abdürrezzak Efendi'nin giyim kuşamı hakkında bilgi verilen tek hikâyeye de “Ali Süha Bey’in Şapkası”dır. Ali Süha Bey’in anlatımıyla bu bilgi şöyle verilir: *"Şunun giydiğine bir bakın hele. Yakasız, Amerikan bezinden bir gömlek. Gri. Heh! Onu hizmetçime bile giydirmiyorum ben. Sonra şu ceket? Allah için ne ceket ya. Giymiş giymiş de oğlu iki sene, ters yüz ettirip herife vermiş. Dur bakayım. Hah! Tam bu üçüncü senesi."* (A. E. 32).

Daha önceki hikâyelerde olduğu gibi burada da Abdürrezzak Efendi, çocuklarının okumasını istemekte, okumamayı eşeklik olarak görmektedir: *"En iyisi bu devirde oğlan okutmamalıydı. Eşşek mi olmalıydılar yani. Okumayıp da eşşek mi olmalıydılar."* (A. E. 33).

“Merdivenin Birinci Basamağı”nda Abdürrezzak Efendi diğer hikâyelerdeki konumundan farklı bir konumdadır. Abdürrezzak bu hikâyede öğrencidir ve ailesinden uzakta öğrenim görmektedir. Aynı zamanda evlenmeyi de düşünmekte ve hikâyeye yazmaktadır. Bunu anlatıcı şöyle ifade eder: *"Saat iki idi. Hikâyeye yazıyordum. Annesine yasin okuyacaktım... Benim düğün paramı eller verecekti. Zeytin 250 kuruş. Ben ayda 150 lira alıyordum. Bir de mektebim vardı. Talebeydim. Ve beni kimse anlamıyordu."* (A. E. 44). Bu hikâyede Abdürrezzak kişinin ailesinden uzakta, öğrenci ve öğrenciyken evlenmeyi düşünen birisi olması bu kişinin yazarın kendisi olabileceği ihtimâlini kuvvetlendirmektedir.

CEMİL

“Soba Boruları” adlı hikâyede başkişi Cemil’dir. Cemil hikâyeye başında 'delikanlı' olarak verilmekte, ilerleyen bölümlerde ismi zikredilmektedir. Yazar hikâyeye onu tasvir ederek şöyle başlamıştır: *"Kasketini sol yanına yıkmıştı. Kasketi ile alnı arasından bir tutam saç fırlamış, kırlangıç kanatları gibi bitişen kaşlarının solundakini örtmüştü. Yüzü püskürtme benliydi. Kalın dudaklarında sigaradan mı yoksa başlamakta olan güz akşamından mı, neden olduğu pek belli olmıyan bir bükülüş vardı. Gözleri buğuluydu. Ve elleri cebinde."* (M. Ö.26). Cemil, çalışmak için şehre gelmiş, fakat alışmamıştır. Bir yandan da aklında, geride kalan sevdiği vardır. Sokaktan geçenler adeta soba borularına sokağın bütün sıcaklığını doldurup götürmekte ve Cemil üşümektedir. Onu üşüten aslında sevgisizliktir.

TRANCHİ EKUYAMO DON SELEME

“Diktatör” hikâyesinin başkişisi Tranchi Ekuyamo Don Seleme'dir. Tranchi askerî bir devrim yaparak devletin başına geçmiştir; fakat bulunduğu konumdan artık sıkılmıştır. Kendi içinde geçmişine özlem duyan diktatör Tranchi, yüzbaşı Tranchi'yi özlemekte, bu özlemini gidermek için de Barba'nın meyhanesine kaçmaktadır. Fakat artık ne Tranchi eski Tranchi'dir ne de Barba eski Barba'dır. Tranchi ülkenin sahibi, her şeyin hâkimi; Barba da Tranchi'nin bir hizmetkârı konumundadır.

NEDİM EFENDİ

Kişi kadrosunu hem isimleri verilen hem de meslekleri verilen kişilerin oluşturduğu “Yenibahçeli Nedim Efendi” hikâyesinin başkişisi Nedim Efendi'dir. Nedim Efendi ölmüş olduğu için hikâyede başkaları tarafından tanıtılmıştır. Nedim Efendi, anlatıldığı kadarıyla şöyle birisidir: “Eski bir kalem efendisi nezaketiyle ceketin sağ cebine gider. Sarısı hâkim bir keten mendil çıkarır. Sünneti seniyye uyarınca kesilmiş bıyıkları ve dudakları siler, kelimeler hakkında felsefe dolu nutuklar verir.” Babasız büyümüş, Mühâcirin Komisyonunda veznedâr olarak çalışmıştır.

Nedim Efendi, toplum sorunlarına duyarlı birisidir. Belirttiği sorunları dile getirmekle kalmaz aynı zamanda çözüm yolları da sunar.

NAİM BEY

“Asliye Ceza Hâkimi Naim Bey” hikâyede başkişi hikâyeye isim olan Naim Bey'dir. Burada Naim Bey'in ruhsal yönü üzerinde durulmuştur. Naim Bey, görevli olduğu bir dava dosyasını incelemekte ve deliller ile aklındakilerin uyuşmamasından dolayı ikilemde kalmaktadır. Sepetçioğlu'nun hikâye kahramanları arasında meslekleriyle anılan kişiler içinde Naim Bey'in özel bir yeri vardır. Birçok hikâyede meslek isimleri kişiler üzerinde sadece bir dekor fonksiyonu görürken burada hâkimlik mesleğinin ağırlığı yansıtılmıştır. O gün vereceği mahkeme kararı hakkında maddî ve manevî unsurlar farklı sonuçları göstermekte ve Naim Bey bu durumdan büyük rahatsızlık duymaktadır. Çünkü ağzından çıkacak bir kelime karşısındaki kişinin hayatını değiştirecektir. Naim Bey'in yaşadığı çatışma da bu yüzdendir.

ÜMİT

Sepetçioğlu'nun bazı hikâyelerinde kişileri asıl kişi veya yardımcı kişi olarak

ayırmak zorlaşmaktadır. Bu hikâyelerden birisi de “Yağmurda”dır. Şahıs kadrosunu iki gencin oluşturduğu hikâyede 'onlar' şeklinde ifade edilen gençlerden birisinin adı Ümit'tir. Yazar, Ümit'i şöyle tasvir eder: *"Uzun boylu, lacivert elbiseli, esmer. Sol yanağı üzerinde bir yara izi olan genç..."* (Sepetçioğlu, 1953d: 12). Ümit o akşam sevdiği kızla buluşacaktır; fakat yağın yağmur buna engel olmuştur. Sevdiği kızın adı da Türkan'dır. Kahvede arkadaşı ile otururken kendi ismini ve sevdiğinin ismini önündeki gelincik paketinin üzerine yazan Ümit ardından hırsla kalemin ucunu kırar ve arkadaşına bir tokat atar.

“O” ZAMİRİYLE ADLANDIRILANLAR

Sepetçioğlu'nun beş hikâyesinde de erkek kişiler 'O' zamiriyle ifade edilmektedir. “Z'den Sonra” isimli hikâyede O diye ifade edilen kişi yirmi iki yaşındaki torundur. Delikanlı, otuz altı saattir hasta yatan babaannesini Z'ye, yani alfabenin son harfine benzetmektedir. Z'ye gelmiş olması artık mühletini doldurmuş olmasıdır. Fakat kendisi daha K'dadır. Önünde uzun bir zaman vardır. Bu yüzden Z ile beraber acı çekmesi haksızlıktır ve Z'nin ölmesi gerektir. Bu düşünceler içinde olan delikanlı, babaannesinin ölümünden sonra evi ne yapacağını, evdeki eşyaları nasıl dağıtacağını düşünmektedir. Çünkü yaşlı kadını kafasında zaten öldürmüştür. Bunu fi'liyyâta da döker ve boğazını sıkarak öldürür.

Hikâye başkişisinin 'o' diye ifade edildiği bir diğer hikâye “Suçlu”dur. Hikâyede memur olan adam maddî sıkıntı çekmekte, fakat bunu daire arkadaşlarına yansıtmamaya çalışmaktadır. Öğlenleri yemeğe arkadaşlarıyla birlikte gitmek yerine dışarıya çıkmakta, arkadaşlarının dairede yaptığı çaydan içmemektedir. Sebep olarak da hiç kimsenin kendi eşi kadar iyi yapamamasını öne sürmektedir: *"Ben sizin yaptığınız çayı içmem' deyip çıktı işin içinden; kim bilir pis midir, temiz midir elleriniz? Çayı benim karım yapmalı ki o temiz elleriyle..."* (M. Ö. 11). Anlatıcı kahraman şef, bir öğlen arası onu takip eder ve dışarıda uzun süre dolaştığını, fakat hiçbir lokantaya girmediğini görür. O anda göz göze gelirler ve adam çok utanır. Hiçbir şey konuşmadan çeker gider ve bir daha görünmez.

“Ceviz Ağacı” isimli hikâyede ceviz fidanı yetiştiren başkişi de 'o' zamiriyle ifade edilmiştir. Anlatıcı kişi, onu okuyucuya şöyle tasvir eder: *"Bu yirmi beş yaşlarına yakın görünen küçücük, tostoparlak bir insandı. İlk bakışta şu çok inanmış kimselerin*

ikide bir söyledikleri iyi saatte olsunlara uğramış veya kötü bir iş yapmış da cezası, erenler eliyle verilmiş insanlara benziyordu. Yüzü çiçek hastalığı geçirmiş olmalı, delik-deşikti. Alt dudağı mknatısın iki ucu gibi birbirlerini çekmişti. Saçları ya yoktu ya da çok seyrekli; belli bir rengi yoktu." (Sepetçioğlu, 1964: 21). Fakat bu adam neşelidir ve bu durum anlatıcı kahramanın dikkatini çeker. Çünkü bu adam çok çirkindir ve bu şekliyle insanlardan utanması gerekmektedir. Annesiyle birlikte, eski bir evde yaşayan o adam boyacılık yapmakta, kimsenin emri altında çalışmayı sevmemekte ve hayata ümitle bakmakta, etrafındaki güzelliklerden haz almaktadır.

“Sonbahar Sabahında İki Kuruş” isimli hikâyede başkişi adam bir kütüphane memurudur. Maddi sıkıntının anlatıldığı hikâyede adamın cebinde sadece iki kuruş vardır ve bu adamın mesul olduğu bir eşi ve çocuğu vardır. Eşi ondan akşama şeker de getirmesini istemiştir. Oysa iki kuruşla hiçbir şey almak mümkün değildir. Adam kütüphaneye vardığında sandık başkanlığı görevi olduğu haberini alır ve oradan gelecek otuz lirayı düşünerek ferahlar. Fakat işlemler için çağrıldığı yere giderken sokakta bir inşaattan düşen tuğlaların altında kalarak ölür: *"Üçüncü kata, daracık bir iskeleden, sırtında tuğla taşıyan adam çıkamadı. Tuğlalar, bir yerden kopmuş gibi, yerleştirilmiş bir nizamı bozmak ister gibi dökülü dökülüverdiler. Kaçamadı. Kaçacak kuvveti önce kendinde bulamadı. Onu olduğu yere bağlayan, çivileten bir kuvvet vardı... Önünde duran karmakarışık hortuma ayakları takıldı. Boylu boyunca uzandı. Ve tuğlalar, yerleştirilmiş bir nizamı bozmak isteyen, fakat aslında o nizamın emrinde olan tuğlalar kafatasına bir biri ardınca iniverdiler."* (Sepetçioğlu, 1955a: 17). Ölüm anında adamın kulaklarında hâlâ karısının 'Akşama şeker de getir.' deyişi vardır.

“ADAM” OLARAK ADLANDIRILANLAR

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde erkek kahramanlar için en çok kullanılan ifade "adam"dır. Bunu yazarın on iki hikâyesinde görmekteyiz. Bu kahramanlar aynı zamanda hikâyelerin başkişileridir. Onların karşılardaki yardımcı kişiler de "kadın" olarak isimlendirilmiştir. Bir özel ismi dahi bulunmayan bu kişiler, yazarın günlük hayatta ince gözlemlerine dayanan kişiliklerdir. Bunlar her an, her yerde karşılaşılabileceğimiz, okurken bu, şu kişiye benziyor diyebileceğimiz kişilerdir. Yazar, bu kişileri tasvir ederek anlatır ve birçok hikâyesine de bu kişilerin tasviriyle başlar. Yapılan tasvirler hikâye kişinin okur hayalinde canlanmasını sağlar.

“Aldatış” hikâyesinde başkışı, eşinin Bandırma'ya çekip gitmesiyle yalnız kalan adamdır. Bu adam, üniversite son sınıf öğrencisidir ve aynı zamanda tez hazırlamaktadır. Evli olduğu için bir mesuliyeti vardır ve maddî sıkıntı çekmektedir. Kütüphanede çalışmakta, fakat aldığı para yetmemektedir. Bunun için ücretli öğretmenliğe başvurur ve kabul edilir. Burada yazarın “Bayramda Gelen Mektup” hikâyesi akla gelmektedir. O hikâyede Abdürrezzak Efendi oğlunun okuduğunu, kütüphanede iş bulduğunu ve bir de sevgilisinin olduğunu belirtmekteydi. Burada da hikâye kişinin üniversite öğrencisi olması, kütüphanede çalışması ve eşinin olması iki kişinin de yazarın kendisi olabileceği ihtimalini düşündürmektedir.

“Afiştekiler” hikâyesinde yer alan adam, reklam panosundaki resimlerden birisidir. Anlatıcı bu adamı şöyle tanıtır: *"...İki afiştten birincisinde bir adam başını göğē dikmiş, donuk fakat düşünceli bakıyordu. Çelimsiz boynunun iki kalın damarı, gözlerinde büyüyen düşüncenin ağırlığı ile şişmişti. Başında bir bere, küçücük sivri tepeliği ile adama bir papaz veya bir imam havası veriyordu."* (M. Ö. 35). Yağmur altında ıslandıkları anda kendisinden çok yanındaki kadını düşünen adam, yeni Müslüman olmuştur. Öncesinde Alman olduğunu, şimdi ise nasıl ve niçin Müslüman olduğunu bir gazete köşesinde yazdığını belirtmektedir. Kadının üşümesini azaltabilmek için onu sürekli konuşturmaya çalışan adam, gecenin sonunda karanlığın içinde yapayalnız kalır.

“Mavi Gömlekli Adam” ve “Meneşeler Ölmemeli” hikâyelerinde yer alan erkek başkışiler yalnızlık çekmektedirler. Bu yalnızlığın sebebi her iki hikâyede de adamların eşlerinin yanlarında olmamasıdır. “Mavi Gömlekli Adam”da eşi akşam eve geç geleceğini söylediği halde onu evde bulamadığı için hırçınlaşan mavi gömlekli adam, dilenciye kapıdan kovar, çaydanlığı pencereden fırlatır. Hem camı hem çaydanlığı kırar. Hatıraları gözünde canlanan adam üzerindeki mavi gömleği eşiyile beraber seçtikleri ânı, parklarda gezdikleri günleri düşünür. Fakat evdeki her şey ona yabancı ve soğuk görünür. Çünkü eşyalar ve zaman onun için eşiyile birlikte iken değerlidir. “Meneşeler Ölmemeli”de anlatıcı, adamı şöyle tasvir eder: *"Adam delikanlı sayılabilecek yaşıydı... Geniş yüzü yumuşak, bu yumuşaklık içinde derinleşen gözleri bilinmeyen yollarda yitmiş çocuk gözleriydi. Kaşları, gözlerini büsbütün yalnız bırakmıştı. Sanki gözlerden kaçıyordu kaşlar; burnuyla alınının birleştiği noktada birbirini itiyor, sona doğru yorgun düşüyordu."* (M. Ö. 189). Bu adam da sevdiğini

memleketinde bırakıp şehre gelmiştir. Fakat aklında sevdiği, içinde onsuzluğun yalnızlığı vardır. Cebinde kalan son parasıyla bir menevşe demeti alır; fakat menevşeler onun kollarında aniden solmaya durur. Koşarak çiçekçinin yanına gelip menevşe demetini onun ellerine verdiğinde ise çiçekler yeniden canlanır.

“Bir Yerlerde Bir Adam” isimli hikâyede yer alan adam şöyle tasvir edilir: *"Uzun boyluydu. Alnını ortasında ayarı bozuk altınları andıran bir şark çibani vardı. İlkokul çocuklarının çizdiği üçgenlere benziyordu yüzü. Gözleri böylesine bir üçgenin içinde kaçamak bakıyor, sivrice burnu gözlerinin kaçamak ışığını unutturuyordu. 55 yıl önce Şam'da doğmuştu."* (M. Ö. 156). Bu adam bir şirkette çalışmakta, kenar mahallede bir gecekonduya oturmaktadır. Bu adamın kötü bir huyu varsa o da kaldırımlarda kadınları takip ederek onlara lâf atmasıdır. Bu hikâyede hikâye kişisi ile mekânın uyum içinde seçildiği dikkat çekmektedir. Çünkü mekân Galata'nın arka sokaklarıdır. Buralar ahlâkî değerlerin düşük olduğu yerlerdir ve hikâye kişinin mizacı bu mekânlarla örtüşmektedir. Anlatıcı, adamla bir meyhanede karşılaşır ve onu daha yakından tanımak için takip eder. Bir süre sonra adamı bir genelevde şişman bir kadına piyano çalarken görür ve bu onu son görüşü olur. Adam bir yerlerde sessizce ölmüştür. “Suçlu” hikâyesinde olduğu gibi burada da bir takip ve son görüş vardır.

“Oyuncak” adlı hikâye, hikâye başkışisi adamın anlatılmasıyla şöyle başlar: *"Gözleri gözlük camından daha büyüktü. Göz uçları, camların dışına taşmış; sık, kapkara kaşları üstten, camlara doğru inmişti. Küçücük gözbebekleri, göz beyazlığının ortasında, gözlük camlarının bittiği yere, iri bir çengel gibi asılmıştı. Sağ yüzü şişkin, kabarık; sol yüzü içerekti... Dudakları, bütün bu karışıklığın içinde yumuşak, çocuk ve tatlı bir taşkınlıkla güzelleşiyordu."* (M. Ö. 128). Anlatılan bu adam, kamburdur ve bir bankada veznedar olarak çalışmaktadır. Otobüsle işe giderken hayalinde bir oyuncak tren canlanır, öğle mesaisinde oyuncakçıları dolaşarak bir tren alır ve ikinci mesaisinin bitimini beklemeden hastalandım diyerek çıkıp evine gelir. Oyuncak düzeneğini kuran adam gecenin geç saatine kadar oyuncağıyla meşgul olur.

“Tanrılar Arasında” adlı hikâyede başkışı, başından geçen olayı anlatıcı kişiye anlatan adamdır. Meyhanede anlatıcı kişinin masasına gelerek hikâyesini anlatmaya başlayan bu adam, bir zamanlar çok varlıklıdır. Erkeklerin para kazanmak için kasabadan büyük şehre gittiği dönemde bunun ambarları buğday, mısır doludur.

Silahları, sürüleri vardır. Ve kendini Tanrı olarak görmekte, asıl Tanrıya inanmamaktadır. Çünkü ona göre asıl Tanrı korkakların uydurmasıdır. Oysa kendisinin tabancaları, silahları vardır. Fakat tüm bu bolluğun içinde o da açtır. Onun açlığı Tanrı olarak gördüğü komşu kadındır. Uzun uğraşlar sonunda o kadını dükkânına getirir. Fakat kadın hiçbir şeyden değil; her şeyin Tanrısından korktuğunu belirtir. Kadının sözleri karşısında sarsılan adam kendisinin eridiğini; adeta yok olduğunu fark eder. Hikâyesini anlatıp bitiren adam, selam dahi vermeden masadan kalkar ve caddeye doğru gider. Bu hikâyede anlatılan adam Anadolu'da Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde hüküm süren köy ağalarını hatırlatmaktadır.

“Vapurda Bir Adam Vardı” isimli hikâyede başkişi vapurda yer alan muallimdir. Bu adam, lisede derse yetişmek için vapura biner fakat isteksizdir. Aynı zamanda muallimlik yaptığına isyan etmektedir. Anlatıcı bunu şöyle belirtir: *"Muallim muavini olduğuna bin defa pişman olmuş.. Muallim muavinliği yapmak için yaratıldığına lânet etmişti."* (Sepetçioğlu, 1953b: 34). Sevdiği kız onu beklediğini belirten bir mektup göndermiştir. Fakat o saatte adam derste olacaktır. Ayrıca geç kaldığı için, müdür muavininin sinirli bir halde kendisini bekliyor olduğunu düşünür. Kendisinin özgürlüğünün kısıtlandığını düşünen adam okula gitmekten vazgeçer, kendince hürlüğü tercih eder.

Bu hikâye yazarın hayatından bir kesiti anlatmaktadır. Hikâyede geçen müdür muavini -aynı zamanda da musiki hocası- ile alakalı olayı Altan Deliorman şöyle anlatmaktadır: *"Haydarpaşa Lisesi'nde edebiyat kolu başkanıydım. Mezun olacağımız yıl, o dönemde pek moda olan edebiyat matineslerinden birini bizim okulda düzenlemeye karar vermiştik... Müdür muavini Yusuf Hoca, Necati Sepetçioğlu'nun da davetli olduğunu duymuş. Onun toplantıya gelmesini ve hikâye okumasını istemiyordu... Genç yazar gelip hikâyesini okudu, başka bir pürüz de çıkmadı. Meselenin iç yüzünü sonra öğrendim. Sepetçioğlu bizim lisede bir süre muallim muavinliği yapmıştı. Bu arada müzik öğretmeni olan Yusuf Bey'le bilmem hangi konu yüzünden tartışmıştı. Bir hikâyesinde Yusuf Bey'i olumsuz bir tip olarak canlandırmıştı. Yusuf Bey'in de bu hikâyeden haberi olmuştu. Sepetçioğlu edebiyat matinesinde işte o hikâyeyi okumuştur."* (Deliorman, 2007: 48).

“Pencerenin Bu Yanı”nda hikâye başkişisi genç bir adamdır. Otobüse son anda

yetişen adam hınçla kapıyı kapatır ve yerine oturur. Adeta, dışarıyı olduğu gibi kapının ardında bırakmış havası vardır. Özellikle de zamanı dışarıda bırakmak istemektedir. Zaman, onun için sevdiği kişilerin hatıralarıdır. Adam, koltuğuna geçtikten sonra yan koltukta ağlayan kadın dikkatini çeker ve ona acır. Fakat bir süre sonra kadına sinirlenir, otobüsü acilen durdurarak şaşkın bakışlar arasında otobüsten iner ve yürüyerek ters yöne ilerler.

“DELİKANLI” OLARAK ADLANDIRILANLAR

“Ay, Bulut ve İnsan”da başkişi aynı zamanda anlatıcı kişi olan delikanlıdır. Delikanlı, “Bir Otelde Üç Kişi”deki gözlüklü delikanlı gibi sevdiğinden ayrıdır. Aynı ışığı altında sevdiği kızı hayal etmekte ve hareket eden bulutların sevdiği kızın penceresine gittiklerini düşünerek onları kıskanmaktadır. Delikanlı, bu noktada bulutlarla kendisini karşılaştırır ve kendisinin onlar gibi olamayacağını, başkalarını hayal edemeyeceğini belirtir.

“Fındıklı”da hikâyesi anlatılan kişi yine bir delikanlıdır. Taksim'e gitmek için otobüse binen delikanlı Fındıklı'da aniden iner ve yıllar önce okuduğu okulun eski sınıfına çıkar. Burada eski günlerini düşünür, hayaller kurar, karşılaştırmalar yapar. Karşı pencerelerin birinden kendisiyle aynı anda denize doğru bir kâğıt atan yeşil gözlü kızı ve ona âşık olduğu günü düşünür. O günden sonra delikanlı için Fındıklı o yeşil gözlü kız olmuştur. Fakat o yeşil gözlü kız vefasızdır.

“Tahta Kurusu” adlı hikâyede başkişi bir delikanlıdır. Öğrenci olan delikanlı, bulunduğu büyük şehre alışmamıştır. Bir sabah uyandığında yatağının karşısında bir tahtakurusu görür ve onun yürüyüşünü seyrederken hayallere dalar. Delikanlı, önceki gün sevgilisi Jülide'den ayrılmıştır. Sebebi de ona lâyük olamayacağını düşünmesidir. Memleketinde bulunan ailesini düşünmeye başlayan delikanlı, onların sabahın o saatinde ne yapıyor olabileceklerini hayal eder. Ve bir gün ansızın memleketine döner. Anlatıcı, delikanlının memleketine dönüşünü şöyle aktarır: *"Hiçbir maddi ve manevi bağla bağlanmadığım şehri terkettim. İstasyon istasyon düğümlenen rayların üzerinde tren beni buharlarına saadet karışan sarı, tunç bir semavere doğru bütün hızıyla götürüyordu."* (Sepetçioğlu, 1952: 5).

Delikanlı kişinin başkişi olarak bulunduğu bir diğer hikâye de “Eşekle İnsan Arasındaki Dünya”dır. Eşek otlatan delikanlı bir ceviz ağacının gölgesine oturmuş kitap

okumaktadır. Kendisini kitaba kaptırmış olan delikanlı adeta, dünyayı kitabın içine sığdırmıştır. Bir noktada durur, kitapta okuduğu son cümleye itiraz ederek kitabın içine sığdırdığı dünyadan sıyrılır. Mekânın ruh dünyasını etkisi altına aldığı delikanlı, yaz güneşinin altında en küçük bir hareketten bile çekinir. Fakat güneş altında otlayan eşeğin demirini çıkarıp duyduğu sese doğru koşmasıyla birlikte âni bir canlılıkla eşeğin arkasından koşmaya başlar. Eşekle arasında artıp azalan mesafe, adeta dünyayı büyültüp küçültmektedir.

TALEBE

“Talebe” kişisi Sepetçioğlu'nun iki hikâyesinde karşımıza çıkmaktadır. Talebe bunlardan birisinde başkışı birisinde yardımcı kişi konumundadır. “Uçan Daire”de yardımcı kişi olan talebe kişisi, “Pijama, Çakmak ve İnsanlar” isimli hikâyede başkışidir. Talebe bu hikâyede, aynı odada kaldığı arkadaşının pijamasını çalmış, satmış ve parasını harcamıştır. O arkadaşını da hiç sevmeyen kahraman, bir din büyüğünün insanları sevmek gerektiğini belirten sözünü düşünür ve mantıksızlık olarak niteler. Pijamasını çaldığı arkadaşına yalan söyleyen kahraman, onun inanmasını aptallık olarak nitelendirir ve insanları aptal oldukları için sevmek gerektiğini belirtir.

2. 1. 2. Kadın Başkışiler

Sepetçioğlu'nun dokuz hikâyesinde başkışiler kadındır. Bunlar; G, Liz ve “kadın”, “kız” olarak adlandırılan kişilerdir.

G

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde başkışı olarak yer alan kadınların sayısı erkeklere göre daha azdır. Bazı hikâyelerde ise kadın ve erkek kahraman olay örgüsünde eşit şekilde etkilidirler. Bu hikâyelerden birisi “Erguvan Bahçesi”dir. Hikâye kişilerinin N ve G olarak adlandırıldığı bu hikâyede bayan kahraman G'dir. G, N'nin eşi ve hikâyede yolculuk eden iki kişiden birisidir. G'yi başkışıye yakın olarak görmemizin sebebi mekânın ve Abdürrezzak Efendi'nin onun duyguları ile aktarılmış olmasıdır. Çünkü anlatılan olay Abdürrezzak evine ulaşıldığı anda duyulan mutluluktur.

Üzerinde basit bir Sümerbank basması bulunan G, N ile ilk olarak erguvan bahçeli bir mahallede karşılaşmıştır. N, hayalinde o günleri canlandırır, G'ye güven

vermeye çalışarak Abdürrezzak Efendi'ye ulaştırmaya gayret eder. G, Abdürrezzak Efendi'yi kitaplardan tanımaktadır ve karşılaştıkları anda büyük bir şaşkınlık yaşar. Çünkü bu adamı kötü birisi olarak tanıtmışlardır; fakat gözlerine baktığı zaman bu adamın kötü birisi olamayacağını anlamıştır. Abdürrezzak Efendi'de daha önce hiç kimsede tatmadığı, duymadığı kokuları hisseden G, bu adama hayran kalır. Abdürrezzak Efendi'nin erguvan bahçeli evini ve eşini de çok merak eder ve büyük bir ümitle yola koyulurlar.

LİZ

“Gemidekiler” adlı hikâyede yer alan kadın başkişi Liz'dir. Liz için hikâyede Raşel, Armin, Roza adları da kullanılır. Bu çeşitlilik yazar tarafından isimlerden ziyade olayların önemli olduğunu vurgulamak niyetiyle, kasıtlı olarak, kullanılmıştır. Çünkü dünya üzerinde isimler değil, olaylar ve düzen önemlidir. Yazarın, “Tanrılar Arasında” hikâyesinde belirttiği gibi isimlerin bir önemi yoktur, onları insanlar rastgele vermişlerdir.

Liz, Madam Mannik'in pansiyonunda kalmaktadır. Kocasını Yahudi bir kimya mühendisidir. Bir gün portakalcının önünden geçerken onunla konuşmaya başlarlar ve portakalcı Liz'i takip etmeye başlar. Fakat bir süre sonra Liz, garsonun koluna girer ve pansiyona gelirler. Odada kıyafetlerini çıkararak kadın, garsona hakaret etmeye başlar ve garson Liz'i boğarak öldürür. Bu anı anlatıcı şöyle belirtir: *“Fakat garsonda aynı refleks hareketiyle sıçramış ve Raşel'in ağzını kapamıştı. Sağ eli Raşel'in boynunda - düşünülmeden yapılan bir hareket intizamsızlığı içinde- gidiverdi. Yumuşaktı, ılıktı, titrekti. Sıktı. Raşel yığılıverdi. Garson da. Raşel nefes alamıyordu.”* (Sepetçioğlu, 1956c: 29). Liz, Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde erkek tarafından boğularak öldürülen üçüncü kadın kahramandır. Diğerleri “Karaağaçlar Altında” adlı hikâyede delikanlı tarafından boğulan genç kız ve “Z'den Sonra”da torunu tarafından boğulan babaannedir.

“KADIN” OLARAK ADLANDIRILANLAR

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde adları belirtilmeden kullanılan kadın kişilerin birçoğu ‘kadın’ olarak adlandırılır. ‘Kadın’ başkişisinin yer aldığı hikâyelerden ilki “Aldatış”tır. Bu hikâyede annesiyle birlikte Bandırma'ya giden kadın yol boyunca sürekli kocasını düşünmekte, onun hayalini kurmaktadır. Anlatıcı, kadının baş ağrısını ve eşini düşünüşünü şöyle belirtir: *“Deniz havası, mavi su ve ölü bir sessizlik yahut da*

hırılıtlı bir seslilik içinde oynaşan dalgalar baş ağrısına iyi gelmişti... Gripini kocası almıştı, iri yarı koca gözlüklü -fakat küçük gözlü- maymun kocası. O kocasına maymun derdi. 'Maymun' diye geçirdi içinden 'şipşirin maymunum benim.' (M. Ö. 18). Kadın, Bandırma'da ilk gecesinde hiç rahat edemez. Çünkü kocasını özlemektedir ve anlatıcı bunu şöyle aktarır: "Bandırma'da O'nun ilk gecesi çok kötü geçti. Yabancı bir şehir, yabancı bir ev, yabancı bir yatak ve kocası çok uzaklarda.. Kim bilir ne yapıyor?" (M. Ö. 25). Bu hikâyede yer alan kadın kişi, Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde üzerinde durduğu eşlerin birbirine bağlılığını simgelemektedir.

"Afişteki kadını anlatıcı şöyle tanıtır: "İkinci afişte bir kadın gülümsüyordu. Eşyası pek belli olmayan yarı karanlık bir odada iskemleye yarı oturmuştu. Sanki zorla oturtulmuştu, zorla gülümsetiliyordu. Kadın hiç umulmayan bir anda ve birdenbire bu zoraki ve can sıkıcı ev odasından kalkıp gidecekmiş gibi oturuyordu." (M. Ö. 35). Üzerinde siyah bir entarisi bulunan, yüzünü simsiyah saçlarının örttüğü kadın, afişte ıslanmakta ve üşümektedir. Şarkı söylediğini ve on gün sonra da konserinin olduğunu belirten kadın gecenin sonunda artan yağmur altında erir, kaybolur.

"Deniz Feneri" adlı hikâyede yer alan kadın kahraman yirmi yıl önce ayrılmış olduğu erkekle gazinoda oturmaktadır. Daha çok kişilerin iç konuşmalarına dayanan hikâyede kadın kahraman, erkeğin yüzünü görebilmek için fırsat kollamaktadır. Çünkü yıllardır o yüze hasrettir. Yılların yaşlandırdığı kadın, erkek kahramanın diliyle şöyle tasvir edilir: "...Erkek, kadının saklamayı başaramadığı yüzünde iyice derinleşmiş birkaç çizginin yılları top top ve acımasız bir hoyratlıkla bir araya getirdiğini, o bir zamanların pürüzsüz pırıl pırıl yüzünü dilediğince parçaladığını gördü. Fakat gözleri değişmemişti.. ve güzel bakan gözleri gölgeleyememişti." (M. Ö. 87).

Kadın kişisi, bu hikâyede de "Halil'in Ölümü"ndekine benzer şekilde erkeğin hayatına değer katan kişidir. Fakat kadın kendisinin karşısındaki adama lâıyk olmadığını düşünür. Kadının bu düşüncesine adam şöyle karşılık verir: "Ne kadar yanlış.' diye haykırdı erkek deli gibi. 'Ne kadar yanlış! İçimdeki ışığı güçlendiren sendin oysa. Bunu anlamalıydın." (M. Ö. 92). Adam ve kadın hikâyenin sonunda tekrar birlikte olmaya karar verirler ve fenerin ışığı adeta kadının yüzündeki yirmi yıllık çizgileri alır götürür.

“Afula İstasyonu”nda başkişi yağmur altında ıslanarak baygınlık geçiren kadın kahramandır. Erkek kahramanın kucaklayarak kahveye getirdiği kadın, erkeğin sesinde ve duruşunda alışkın olmadığı bir samimiyet bulur. Muhabbet etmeye başladıkları zaman Afula İstasyonu’nda hatıraları birleşir. Adam, I. Dünya Harbinde yaralandıktan sonra Türkiye’ye o istasyondan dönmüştür. Kadın da o istasyonun bulunduğu kasabada doğmuş, çocukluğu ve ilk gençlik çağı orada geçmiştir.

Afula İstasyonu ve kasaba hakkında konuştukları sırada kadın ağlamaya başlar ve adama sebebini şöyle açıklar: “*Seneler var ki Afula istasyonunu gören bir insana ilk defa rastladım... Kim bilir, belki de bütün bu saydıklarım şimdi uzak oluşumdan. Belki de yabancılığımдан...*” (M. Ö. 100). Hikâyenin sonunda kadın kahraman adama teşekkür ederek sessizce buldukları yerden uzaklaşır. Kadın kısa süreli muhabbet esnasında adeta hatıralarındaki yerlere gidip gelmiştir

“Su Borusu” adlı hikâyede başkişi bir kadındır. Kadın, anlatıcı tarafından şöyle tanıtılır: “*İri yarı henüz genç sayılabilecek bir kadın, kapısının önünden ‘Huuu! Komşular! Üstünüze ölü toprağı mı saçıldı nedir; kalkıp bir dilekçe yazdıralım da belediyeye varalım. Bu böyle olmayacak. Sular akmazsa nic’olur halimiz sonra?’ diye bağırdı ilkin.*” (M. Ö. 121). İri yarı genç kadının kocası ekmek parası kazanmak için gurbete gitmiş ve o akşam dönecektir. Bu yüzden kadının yıkanması, kocasının karşısına temiz çıkması gerekmektedir. Fakat mahallenin su borusu patladığı için evlerde su akmamaktadır. Kadın, ev ev dolaşır yardım ister, fakat yardım görmek yerine aşağılanır, hakaret görür. Bunun üzerine kadın eline kazma küreği alarak boruyu tamir eder.

Kadın başkişi, bu hikâyede gayreti, çalışkanlığı ve iffetiyle öne çıkar. Yardım için dolaştığı evlerden birinde kalaycının eşini başka bir adamla görür ve şu tepkiyi verir: “*Tuuu’* diye tükürdü az önce çaldığı kapıya doğru. *‘Allah kahretsin senin gibi karıyı. Mart kedisi, dama çık dama!...*” (M. Ö. 124).

“KIZ” OLARAK ADLANDIRILANLAR

Yazarın “Kriz” adlı hikâyesinde başkişi genç kızdır. Kız, sevdiği gencin kendisini terk ettiğinin söylenmesi üzerine kriz geçirip yatağa düşer. Bu sırada sürekli sayıklar ve şeytanla mücadele eder, fakat sonunda Allah’ı hissederek rahatlar. Hikâyenin sonunda, uyanır kendine gelir ve sevdiği genci başucunda görür. Genç,

samimi bir şekilde parmağındaki yüzüğü göstererek, ayrılmayacaklarını, düğünlerinin olacağını söyler. Fakat kız bu esnada tekrar uykuya dalar.

“Karaağaçlar Altında” adlı hikâyede yer alan kız, delikanlı ile birlikte karaağaçlar altında muhabbet etmektedir. Kız ve delikanlı birlikte geçirecekleri hayattan bahsederler. Fakat delikanlı, çekingen davranmakta, kızın sözlerine onun beklediği şekilde karşılık verememektedir. Kız, delikanlıyı kışkırdığını, onun başka kadınlarla birlikte olmasının kendisine çok ağır geleceğini belirtir. Fakat delikanlı, kendisinin sanatçı kişiliğine sahip olduğunu, bu yüzden özgürlüğü sevdiğini ifade eder.

Ağaç dallarının ve mevsimin kendilerinde uyandırdığı şehvî duygularla kız ve delikanlı birbirlerine sarılırlar. Delikanlı, kızın saçlarını ellerine dolar ve asılmaya başlar. Kız, canının yandığını söylese de delikanlı onu duymaz ve daha fazla asılır. Delikanlı sonunda kızı boğar, fakat farkında değildir. Anlatıcı bu sahneyi şöyle aktarır: *“Kız bağırdı. Bu uyuşukluğun ve buğulu sıcaklığın dışında bir bağırıştı. Bu bağırıış zamana ve mekâna dönüştü. Delikanlı, kızın saçlarına dolanan parmaklarını çözdü. Kalktı. Büyüyüp genişleyerek kafes olan sessizlikten ve onu tutan yumruktan kaçır gibi vadiye doğru koştu. Yüzü sapsarı, gözleri kocamandı. Ve kız karaağaçların altında upuzun yatıyordu.”* (Sepetçioğlu, 1954e: 42).

2. 2. Yardımcı Kişiler

2. 2. 1. Erkek Yardımcı Kişiler

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde yer alan erkek yardımcı kişiler daha çok başkışinin arkadaşı konumundadırlar. Bunlar; Abdürrezzak Efendi, Abdürrezzak Efendi'nin oğlu, Bekçi Veli, Barba, Ali Süha Bey, İbrahim, Pıtpıt, Halil, Alamora, Avukat Ali Taştan, Çonak Dursun, Usta Vahran, Niyazi Beyefendi, Hayri, İhsan; meslekleriyle anılanlar ve ‘adam’, ‘erkek’ olarak adı geçenlerdir.

ABDÜRREZZAK EFENDİ

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun iki hikâyesinde Abdürrezzak Efendi yardımcı kişidir. Abdürrezzak Efendi, bu hikâyelerde de toprak kokulu, tabiatla iç içe olan, şefkat yüklü birisidir. “Bir İnsanla Konuşmak” hikâyesinde konuşacak, muhabbet

edecek, yalnızlığını giderecek bir dost arayan anlatıcı kişi bir anda Abdürrezzak Efendi ile karşılaşır ve tüm yalnızlığı yok olur. Anlatıcı kişi bunu şöyle belirtir: *"Omzuma bir el dokundu. Abdürrezzak Efendi idi. Bana sarıldı. Yüzümden, yanaklarımdan, gözlerimden öptü. Saçlarımı avuçladı. Toprak kokuyordu. Toprakla karışık ter kokuyordu. Bana bir ağaca bakar gibi bakıyordu. Gözlerinde sitem vardı. 'Nerdesin' dedi 'Bizi unuttun artık.' dedi."* (Sepetçioğlu, 1954d: 12).

"Erguvan Bahçesi"nde de N ve G Abdürrezzak Efendi'ye sokakta rastlarlar. Yine iki kahramanın sıkıntılı anında Abdürrezzak Efendi'yi karşılarında görmeleri onları rahatlatır ve heyecanlandırır. Anlatıcı o anı şöyle anlatır: *"Sen! Sen Abdürrezzak Efendi ha!" Abdürrezzak Efendi de şaşırıldı... Sonra G'ye döndü 'Abdürrezzak Efendi bu işte. Hani sana bahsederdim hep. Hani erguvanlı bir evi var derdim. Bir arkadaşımın babası derdim. Sonra bir kitapta okumuştuk da sen merak etmiştin. O adam bu işte... Yüzündeki toprak rengine ve gözlerinde uzayan bozkıra baktı. Sonra saçları bir tuhaftı Abdürrezzak Efendinin. Tertemiz çayır kokuyordu. Erguvan kokuyordu. Şeftali kokuyordu. Bu adam kötülük yapamaz dedi."* (Sepetçioğlu, 1956d: 31).

ABDÜRREZZAK EFENDİ'NİN OĞLU

Sepetçioğlu'nun iki hikâyesinde yer alan yardımcı erkek kişi Abdürrezzak Efendi'nin oğludur. Oğul, genellikle öğrencidir ve memleketinden uzaktadır. Hikâyelerden birisinde aile oğullarının okuması için İstanbul'a göç etmiştir, birisinde de oğlan İstanbul'dan kasabaya, ailesinin yanına, gelmiştir.

Abdürrezzak Efendi'nin oğlunun yardımcı kişi olarak bulunduğu hikâyeler şunlardır: "Dönüş", "Elleri Çamurdu."

"Dönüş"te Abdürrezzak Efendi'nin oğlu, Güzel Sanatlar Akademisinde öğrencidir: *"O zaman Güzel Sanatlar Akademisindeki ağabeyi kaşlarını çatıyor 'hani bize' diyordu. 'Annenle babana var da ağabeyine yok mu?' Ve kız onu da öpüyordu gülererek."* (A. E.9). Ailenin diğer bireyleri Zile'ye olan hasretlerini dile getirirken oğlan da yedi senelik nasırlanmış memleket hasretinden şöyle bahseder: *"Hatırlıyorum anne. Fakat biliyor musun iyi insanlardı. Bütün kötülüklerine, bütün şıllıklıklarına, kavgacı ve küfürbazlıklarına karşılık yine de iyi insanlardı."* (A. E.11).

"Elleri Çamurdu"da Abdürrezzak Efendi'nin iki oğlu vardır. Büyük olan şehirde okumaktadır ve sevdiği kızın resmini cüzdanında taşımaktadır. Tatil için ailesinin

yanına gelmiş ve tarlada pancar sökümüne yardım etmektedir. Tarlada çalışırken, yorulduğu anda duyduğu tren sesi onu uzak hayallere götürür. Uzun süredir tarlada çalışmadığı için elleri kabarmış, fakat çalışmaktan yılmamaktadır. Çünkü babasının dediği gibi, “zaten para kazanmak insanın belini ağrıtır.” Bu hikâyede büyük oğlanın sigara içmek istediğinde bunu babasına görünmeden yapması gerektiğini düşünmesi Anadolu insanının büyüklerine saygısını göstermektedir.

BEKÇİ VELİ

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde yardımcı kişilerden birisi de Bekçi Veli'dir. Bekçi Veli, “Filiz” hikâyesinde tarlaların bekçiliğini yapmakta olan ve Abdürrezzak Efendi'nin kızgınlık anında hesap sormak için seslendiği kişidir. Fakat Abdürrezzak Efendi'nin filizi sarmasıyla siniri geçmiş ve Bekçi Veli'yi görünce yumuşamıştır. Bekçi Veli hikâyede şöyle tasvir edilir: *"Veli'nin gözleri kara üzüm taneleri kadar küçüktü. Kaşları siyah siyahtı. Ve yüzü sertti. Güneşte yanmıştı... soğukta yanmıştı. Toprak gibiydi bu yüz. Toprak gibi çizik çizik ve toprak gibi tümsek tümsekti."* (A. E. 30).

BARBA

Barba, “Diktatör” adlı hikâyede Tranchi'nin geçmişini aradığı esnada sığındığı kişi konumundadır ve hikâyede okuyucuya şöyle tanıtılır: *"Barba, ilk gençliğinin, teğmenliğinin, yüzbaşılığının meyhanecisiydi."* (M. Ö.153). Gecenin sonunda Tranchi bir arkadaş hasretiyle Barba'nın meyhanesine gider; fakat umduğunu bulamaz. Çünkü o, darbe ile devlet başına gelmiştir ve Barba dâhil herkes onun hizmetçisi konumundadır.

ALİ SÜHA BEY

“Ali Süha Bey'in Şapkası” adlı hikâyede, hikâyeye isim olan Ali Süha Bey, Abdürrezzak Efendi'nin bacanağıdır ve kızını Abdürrezzak Efendi'nin oğullarından birine vermek için uğraşmaktadır. Ali Süha Bey, kibirli, kimseyi beğenmeyen, hele hele Abdürrezzak Efendi'yi hiç beğenmeyen, giyim kuşamına çok önem veren birisidir. Aynı zamanda da toprak düşkünüdür. Zileli olmadığı için Zilelileri de sevmemekte, sürekli aşağılamaktadır.

İBRAHİM VE PITPIT

Sepetçioğlu'nun, “Soba Boruları” hikâyesinde yer alan yardımcı kişiler Cemil'in

arkadaşları İbrahim ve Pıtpıt'tır. Pıtpıt kahve işletmekte, İbrahim de Pıtpıt'ın kahvesinde bulunmaktadır. Bu kişiler Cemil'e iş ayarlamaya çalışmakta, onun şehre tutunabilmesine yardımcı olmaya çalışmaktadırlar.

HALİL

“Halil'in Ölümü” adlı hikâyede ismi verilen Halil, hikâyede anlatılan adam ile kadının çocuklarıdır ve onları bir araya getirebilecek tek kişidir. Anlatıcı Halil'i şöyle açıklar: *"Adı Halil'di; aynı okulda okumuştü; mavi gözlüydü. Numarası sekizdi. Adı Halil'di onun..."* (M. Ö. 67). Fakat Halil ölmüştür. Halil, hikâyede adam ve kadının tekrar birleşebilme umutlarının sembolüdür. Bunun için Halil hikâyede mavi bakmakta, mavi gülmektedir.

ALAMORA

“Diktatör” hikâyesinde yardımcı kişi olarak kabul edebileceğimiz diğer kişi Alamora'dır. Alamora, Tranchi'nin kalabalık içinde karşılaştığı çocuktur: *"Diktatör Tranchi Ekuyamo Don Seleme'nin gözlerine kalabalığın arasından, 6-7 yaşlarında bir çocuk ilişti. Kıvrır kıvrır gözleri; saçlarında, yıllarca uzak bir güneşli nisan sabahının uçarılığı vardı. Yüz, düşsü sislerin aydınlığı içinde güzeldi."* (M. Ö. 151). Tranchi, Alamora'ya büyüyünce ne olmak istediğini sorar ve “Senin gibi olacağım Tranchi.” cevabını alır. Bu aslında yazarın bir diktatörün başka bir diktatör tarafından devrileceğini söylemesidir. Çünkü Alamora'nın Tranchi gibi olması onu yerinden etmesiyle mümkündür.

AVUKAT ALİ TAŞTAN

“Yenibahçeli Nedim Efendi” adlı hikâyede yer alan yardımcı kişilerden birisi avukat Ali Taştan'dır. Avukat Ali Taştan, Nedim Efendi'nin vasiyetini bıraktığı kişidir. Nedim Efendi'yi askerden dönünce tanımıştır: *"Askerden döndüğümün haftasıydı. Bir fakülteden mezun olmuş, okulla hayat arasında sıkışıp kalmış bir insanın bocalayışı içindeydim. Pısırdım. Korkaktım. Ağacın ağaçlığını, toprağın topraklığını kabul etmeğe gücüm yetmiyordu. Sonra isyan ediyordum. Tanrı'ya ve çevresindekilere. Nedim Beyefendi üstadımız beni böyle buldu işte. Bir ay sonra ağacın ağaçlığını, toprağın topraklığını kabul edebiliyordum. Ve Nedim Beyefendi üstadımız bir evliya kuvvetiyle gözümde büyüyordu."* (M. Ö. 170).

ÇONAK DURSUN

Çonak Dursun “Yenibahçeli Nedim Efendi” adlı hikâyede Nedim Efendi'nin köye gittiği zaman kendisine yardımcı olan köylü kişidir. Eski mezarlığın temizlenmesine yardım etmiş ve beş yıl bahçenin bakımını üstlenmiştir.

USTA VAHRAN

Usta Vahran, “Yenibahçeli Nedim Efendi” adlı hikâyede Nedim Efendi'nin hayattayken gittiği meyhanenin sahibidir. Aynı zamanda vasiyetinde zarfın açılmasını söylediği yer de yine Usta Vahran'ın meyhanesidir.

NİYZAZİ BEYEFENDİ

“Yenibahçeli Nedim Efendi” adlı hikâyede yer alan yardımcı kişilerden birisi de Niyazi Beyefendi'dir. Niyazi Beyefendi, Nedim Efendi ile Usta Vahran'ın meyhanesinde aynı masada bulunmuş ve vasiyette zarfın, kendisinin huzurunda açılması belirtilmiştir. Vasiyette verilen isimleri belirtilen yere toplayarak gerektiği gibi toplantıyı organize etmek de kendisinin görevidir. Hikâyenin sonunda, oynanan oyunun ardından ikişer bardak limonlu votka içmek de Niyazi Beyefendi ve Usta Vahran'a yapılan vasiyettir. Aslında bu da oyunun bir parçasıdır.

HAYRİ VE İHSAN

Hayri, Naim Bey'in büyük oğludur. Sabah uyandığı zaman mahzundur, fakat babası onun günaydın deyişindeki durgunluğunu dahi fark etmez. İhsan da Naim Bey'in küçük oğludur. İhsan evden çıkarken babasına; *"Baba senin gibi bir sözümle bir insanın hayatını değiştirebilsem. O zaman kuvvetli olurum ancak."* (Sepetçiöglü, 1958: 520). der. Bu ifade Naim Bey'i çok etkiler. Çünkü biraz sonra adliyede vereceği karar bir adamın, hatta bir ailenin hayatını değiştirecektir. Bu hikâyede yardımcı kişiler başkişinin ruh hâlini şekillendirirler.

“KÖRDÖĞÜŞÜ”NÜN KİŞİLERİ

“Kördöğüşü” isimli hikâyede beşerî kahramanlar arasında başkişi diyebileceğimiz birisi yoktur. Hikâyede yer alan kişilerin hepsi belli oranda etkin roldedir. Yardımcı kişi olarak değerlendirebileceğimiz ilk kişi Tüccardan Arifzade Ahmet Beyefendi'dir. Ahmet Beyefendi hastadır ve ameliyat olması gerekmektedir: *"Tüccardan Arifzade Ahmet Beyefendinin bir basur ameliyatı olması şarttı, iyice*

temizlenmezse bu illetin bir gün canına kastedeceği bile belliydi." (Sepetçioğlu, 1982: 26). Fakat hastaneye yalnız yatmak istemeyen Ahmet Beyefendi aynı hastalıktan muzdarip Başmüsteşar Rıza Beyefendiye de ameliyat olmaya ikna eder. Bu ikisi çok iyi dosttur ve Ahmet Bey, Rıza Beyin bütün masraflarını karşılamaktadır. Hastaneye ziyarete gelen ilk kişi Milletvekili Profesör Takiyeddin Bey olur. Takiyeddin Bey, pişkin birisidir ve gülleri getiren kişidir. Bu güller kavgaya taraf olan çiçeklerin ilkidir. Kişiler hakkında ayrıntılı bilginin verilmediği hikâyede şahıs kadrosunu hastalar, ziyaretçiler ve çiçekler şeklinde gruplandırabiliriz.

O

O zamiriyle ifade edilen yardımcı kişilerden birisi "Halil'in Ölümü"nde yer alan adamdır. Onun için zaman ve mekân sevdiği kadınla değerlidir. Fakat kadın bir gün ansızın kaybolmuş, her gün buluştukları tepeye gelmemiştir. Kendisinin gerçek olup olmadığını şüpheye düşen kadın onu terk etmiştir. Fakat adamın hâlâ birleşmeye ümidi vardır. Bunu sağlayabilecek tek kişi, oğulları Halil'dir. Ama Halil ölmüştür. Bunu öğrenmesi adamın ümitlerinin de sönmesidir.

ADAM

"Soba Boruları" hikâyesinde yer alan yardımcı kişi yol kenarında Cemil'e adres soran adamdır. Anlatıcı o anı ve adamı şöyle anlatır: *"Karşıya geçecekti. Geçmek için hazırlanıyordu. Birisi 'Hemşerim' dedi. Ses, kulaklarına sıcak ve dost bir titreyişle doldu. Bir düşteydi sanki. Uzun boylu, esmer, kırkını çoktan aşmış, gözlerinin içinde bir çocuk yüzü titreyen bir adam ona 'Hemşerim beni başışla. Sana bir şey soracağım. Akar Oteli'ne nerden gidilir?' diyordu."* (M. Ö. 28). Bu adam asker oğlunu görmek için şehre gelmiştir. Fakat hikâyede adamı özel kılan, onun Cemil'e yalnızlığı anında bir sıcaklık, bir dost havası vermesidir. Cemil'in adamı sorduğu adrese getirip bırakmasıyla o sıcak hava kaybolur, Cemil yine yapayalnız kalır.

MÜHENDİS

"Çamlar Hür Yaşar"da yer alan yardımcı kişi inşaat mühendisidir. Mühendis, iki çam ağacını kesilmekten kurtarmış, binaların planını ona göre değiştirmiştir. Anlatıcı bu adamı şöyle aktarır: *"Ama bir adam geldi. Bu adam, işçiler ve greyder sürücülerini gibi değildi. Yüzü onlardan daha yumuşaktı; güzel ve tatlı bakıyordu. Gözlerinin derinliğinde henüz kurulmamış büyük yapılar şekilleniyordu; durmadan daha iyiye*

daha güzele değişiyordu. Eli baltalı işçilere: 'Durun!' dedi; 'Bu çamları kesmeyin. Yapının planını değiştireceğim ve bu çamları, yeni planın ortasında birer nakış olarak kullanacağım.'" (M. Ö. 102). Adam projeyi değiştirerek iki çam ağacını kesilmekten kurtarmıştır.

KASKETLİ ADAM

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde kişiler için kullanılan 'adam' ifadesi bazı hikâyelerde niteleyici sözcüklerle beraber de kullanılmıştır. Bu şekilde isimlendirilen hikâye kişileriyle üç hikâyede karşılaşmaktayız. Bunlardan birincisi “Bir Otelde Üç Kişi” isimli hikâyede yer alan "Kasketli adam"dır. Hikâye bu adamın tasviriyle şöyle başlar: "Önce iki kişiydiler. Biri esmerdi, traşlı. Üç dört gündür uzamıştı sakalı, tostoparlak yüzünde kurumuş otlar gibi kıvrılmıştı. Gözleri ışsızdı. Kasketini yukarı doğru kaldırmıştı. Terli bir tutam saçın kıvrıntısı, kasket ile alnı arasında yapışmıştı. Saçlarına yakın keskin bir çizgi alnını, biri koyu esmer, öbürü de ıslak ve açık esmer olmak üzere iki kısma ayırmıştı. Alnının koyu esmer kısmında deri, sert çizgilerle ve ikisi uzun birisi kısa olmak üzere üç kere kıvrılıyordu. İki kaşının ortası hafif tüylüydü ve buradan hemen burun başlıyordu." (M. Ö. 69). Kasketli adam, köyden iki yıl önce ayrılan ve bir daha haber alamadığı oğlunu aramak için şehre gelmiştir. Yazarın, köylü şivesiyle konuştuğu kasketli adam, sıcakkanlı, dostane davranan birisidir.

GÖZLÜKLÜ ADAM

Niteleyici sözcüklerle kullanılan adam kişinin yer aldığı iki hikâye “Yağmurda” ve “Sinagog ve Çarşaf”tır. Gözlüklü adam, “Yağmurda” adlı hikâyede kahvede oturan ve birbirlerine tokat atan iki kişiden birisidir. Anlatıcı bu genci şöyle tanıtır: "Gözlüklü ve biraz daha şişman olan dağınık saçlı delikanlı arkadaşını dinlemiyordu." (Sepetçioğlu, 1953d: 13). “Sinagog ve Çarşaf”ta yer alan gözlüklü adamla “Yağmurda” hikâyesinde yer alan gözlüklü gencin tasviri aynıdır: "Adamın gözlüklü, dağınık saçlı ve biraz da şişman olduğunu sinagogun ihtiyar ve topal hademesi gördü." (Sepetçioğlu, 1954f: 129). Gözlüklü, genç adam sinagogu gezmekte, bir yandan da karşıda çarşaf seren kadını seyretmektedir. Kadınla bir süre bakıştıktan sonra bir araya gelir, kol kola girer ve kadının evine doğru yürürler. Fakat hademenin odun darbesiyle kadın gözlüklü adamın kollarından kayar, sessizce yere düşer.

“ERKEK” OLARAK ADLANDIRILANLAR

Sepetçioğlu'nun “Deniz Feneri” ve “Afula İstasyonu” hikâyelerinde ismi belirtilmeyen erkek yardımcı kişiler “erkek” ifadesiyle yer almaktadır. Erkek kahramanın karşısındaki bayan kahraman ise “kadın”dır. İlkinde yirmi yıl ayrı kaldıktan sonra bir meyhanede bir araya gelen erkek ve kadında yılların yorgunluğu vardır. Her iki kahramanda kendi iç konuşmalarında karşılarındakini değerlendirir. Kadın, adamın hâlâ yirmi yıl öncesinde olduğu gibi “yine sert kemikli, yine kıllı, yine güven dolu olarak” hayal etmektedir. Fakat erkek artık, saçları dökülmüş, perişan, yaşlı ve umutsuzdur. Sanki üzerine yirmi yılın değil de yüz yirmi yılın ağırlığı çökmüş gibidir. İkincisinde yer alan erkek kahraman bayılan kadına yardım eden kişidir. Sepetçioğlu'nun hikâyeleri arasında dünya çapında bir hadiseden bahsedilen tek hikâye olan “Afula İstasyonu”nda anlatıcı erkeği şöyle tanıtır: “*Sesi kalındı ama yaşlıydı ve dosttu... Sesi de taşralıydı. Ama samimiydi; içtendi. Gizli bir neşe karışmış gibi tatlı bir gevrekliği vardı.*” (M. Ö. 96). Birinci Dünya Harbi'nde Güney cephesinde savaşmış olan erkek, yaralanmış ve Afula İstasyonu'ndan Türkiye'ye getirilmiştir. Erkek kişi, yazarın taşra insanını sıcak ve samimi yansıması bakımından da dikkate değer.

DELİKANLI

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde isimsiz erkek kişiler için kullanılan bir diğer ifade de “delikanlı”dır. Bu ifade yazarın altı hikâyesinde kullanılmışlardır. “Bir Otelde Üç Kişi” adlı hikâyede üç kişiden birisi bir delikanlıdır. Anlatıcı, delikanlıyı şöyle tarif eder: “*Öteki pencerenin yanındaki yatağa ve sağ yanına uzanmıştı. Yeni tıraş olmuş ensesinde gergin fakat etli bir deri ilk bakışta sevimli görünüyordu... Delikanlı yatakta yarı doğrulmuştu. Kılız yüzü artık yavaş yavaş akşamlaşan odanın içinde çocukçaydı.*” (M. Ö. 68). Beş yıldır evli olan delikanlı bir kaç aydır eşinden ayrıdır. Eşinin fotoğrafına bakarak hayallere dalar fakat hareket eden trenin sesi adeta hayalindeki kadını da alıp götürür. Şehre gelmiş taşralı insanın geride kalan sevdiklerine duyduğu özlem delikanlının ruh yapısını şekillendirmektedir.

“Karaağaçlar Altında” isimli hikâyede delikanlı, sevdiği kızla birlikte bir ağaç altındadır. Bahar mevsiminin şehvetli bir hâli olduğunu aktaran anlatıcı bu şehvetin iki gence de yansıdığını belirtir. Gençler şehvetle birbirlerine sokulur, sevgilerini anlatmaya çalışırlar. Fakat delikanlı kızı mutlu edemeyeceğini savunur. Bunu kıza şöyle

ifade eder: "*Bir sanatkâr seni mutlu edemez. Bir sanatkâr hürriyetini daha çok sever. Bir şeye bağlı olmamalı.*" (Sepetçioğlu, 1954e: 41). Delikanlı kendisini de sanatkâr ruhlu görür ve kızla birlikteyken dahi kurguladığı hikâyesine nasıl başlayabileceğini düşünür. Kızın saçlarını parmaklarına dolayan delikanlı, kendini kaybeder ve kızı öldürür. Kendine geldiğinde kızın cansız bedeni karşısında şaşkınlık içinde vadiye doğru koşmaya başlar.

Sepetçioğlu'nun erkek kahramanları çok farklı sosyal statülerden seçilmişlerdir. Meslekleri birçok hikâyede kişilere isim olurken, bazı hikâyelerde de kişi tanıtılırken mesleği verilmiştir. Genel olarak hikâyelerde geçen meslek gurupları şunlardır: Talebe, çiftçi, bekçi, tüccar, devlet memuru, mühendis, veznedar, şemsiyeci, çiçekçi, asker, avukat, doktor, öğretmen, yazar, imam, boyacı, belediye reisi, garson, manav, komiser, müsteşar, milletvekili, hâkim.

GÜMRÜK MEMURU

"Bir Otel Odasında Üç Kişi" adlı hikâyede kasketli adam ile birlikte yardımcı kişi olarak saya bileceğimiz ikinci kişi bir gümrük memurudur. Anlatıcı bu adamı şöyle tanıtır: "*Üçüncü adam bu sırada içeri girdi. Ortanın üstünde kısa boyluydu. Saçları üstten dökülmüştü. Alnı, tepesine kadar uzanıyordu. Pırıl pırıl. Dökülmeyen saçları seyrekli. Yumuşak ipek görünüşünde ve biraz sonra uçup gideceklermiş gibi. Burnu kesik bir dik üçgeni. Burun kanatları yapışık. Ve gözleri yumuşaktı. Bu gözler, üçüncü adamın bütün yüzünü, bütün bedenini ve hareketlerini içine alıyordu. Saçsız başında ve alnında ter birikmişti... Aynada kendisine baktı. Gülümsedi, gözleri saçı dökülmüş başında kaldı. Yüzü ekşidi.*" (M. Ö. 74). Gümrük memuru adamın bir sevgilisi vardır ve gününü onunla değerlendirmektedir. Kadına evlenme teklifi etmeyi planlamakta ama içinden geçenleri izah edememektedir. Onunla gün içinde yaptıklarını delikanlıya aktaran adam, aynı zamanda delikanlıdan tavsiyeler almaya çalışır. Akşamın sonunda odadaki diğer kişiler uykuya dalarken gümrük memuru adam sevgilisinden gelen telefona cevap vermek için alt kata iner.

BOYACI

"Boyacı" kişisi Sepetçioğlu'nun iki hikâyesinde karşımıza çıkar. Bunlardan birisinde başkışı birisinde yardımcı kişidir. "Ceviz Ağacı" adlı hikâyede "O" zamiri ile verilen delikanlının boyacı olduğunu daha önce belirtmiştik. "Uçan Daire"de de gökteki

cisim hakkında yorum yapanlardan birisi boyacı olarak adlandırılmıştır. Boyacı, alaylı bir üslupla ihtiyar adama şöyle karşılık verir: *“Ulan moruk! Senin bu ay dediğinde ne oluyor yani. Ay geceden kalmaz babalık.. rakı kalır rakı! Şöyle yarım şişe rakı gördün mü sabahları.. işte o geceden kalmıştır.’ Bu söze güldüler. Boyacı cesaret aldı. ‘Bu İsa olmasın be! Hazret-i İsa olmasın? Hani göğşe çıkmıştı ya?.. şöyle bir görünmek istemiştir evlatçıklarına.” (Sepetçioğlu, 1954a: 13).* “Ceviz Ağacı”nda mütevazı tavriyla karşımıza çıkan boyacı kişisi bu hikâyede kibirli birisi olarak yer almıştır.

BİLETÇİ

‘Biletçi’ kişinin üç hikâyede yardımcı kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; “Gemidekiler”, “Oyuncak” ve “Fındıklı”dır. Biletçi, “Fındıklı” ve “Oyuncak” hikâyelerinde otobüsün içindedir. Her iki hikâyede de mekânın en neşeli kişisidir. Fakat “Fındıklı”da neşeli olan delikanlı için biletçi hoş birisi olurken; “Oyuncak”ta kendi hayaline dalan adam biletçiden rahatsızlık duyar. Çünkü biletçi onun hayallerini bölmüştür.

ASKER

‘Asker’ olarak Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde iki kişiyle karşılaşmaktayız. Bunlardan birisi “Diktatör” hikâyesinde yer alan Tranchi Ekuyamo Don Seleme’dir. Diğeri de “Fındıklı” hikâyesinde yer alan yüzbaşı kişisidir. Tranchi, “Diktatör”de başkişidir ve bütün özellikleriyle o mesleği yansıtmaktadır. Fakat yüzbaşı sadece isimden ibarettir. Otobüste delikanlının yanına oturan yüzbaşı şöyle anlatılır: *“Üçüncüsü bir yüzbaşıydı. Bir levazım yüzbaşısı. Elindeki gazeteyi ters tutuyordu. Delikanlı, havadisleri tersinden okumaya çalıştı. Yüzbaşı bunu fark etti. Ve gazeteyi cebine koydu. Fakat duramadı yeniden çıkardı. Delikanlı, yan gözle birinin intihar ettiğini, bir başkasının öldüğünü okudu. Yüzbaşı sert bir hareketle gazeteyi yırtar gibi büktü. Ve yeniden cebine koydu.” (Sepetçioğlu, 1953c: 12).*

ŞEMSIYECİ

“Şemsiyeci” kişisi “Üç Kişiyeye Bir Şemsiye” adlı hikâyede karşımıza çıkmaktadır. Şemsiyeci, durakta yağmur altında bekleyen gençlerin yanına gelir ve elindeki son şemsiyeleri satmaya çalışır. Anlatıcı, şemsiyeciyi şöyle tanıtır: *“Bir adam daha geldi o üç kişinin yanına bu arada: ince pis bir yağmurluk vardı üstünde; yüzünde dikensi kıllar, elinde üç şemsiye vardı... Adam şemsiyelerden birini açıp uzattı: ‘Ucuz’*

dedi. *'Alsanıza birer tane. Bakın yağmur yapıyor arasanız bulamazsınız, elimde de üç tane kaldı zaten...Bundan sonra yağmursuz gün olmaz artık.'* dedi, *'Önümüz kış.. bakın, üstünüzde de bir şey yok.. bir palto alayım deseniz..?'" (M. Ö. 140).*

Şemsiyeci tam bir sokak esnafı edasındadır. Gençlere şemsiyeleri satabilmek için olmadık diller döker. Gençlerin de ihtiyacı vardır. Denemek için aldıkları şemsiyeler onlara adeta bir kalkan, sıcak bir soba havası vermiştir. Fakat gençlerin üçünün topladıkları para sadece bir şemsiye almaya bile yetmez. On iki buçuk lira toplayabilen gençler, şemsiyecinin indirim yapması sayesinde bir tane şemsiyeyi alabilirler. Şemsiyeci elinde kalan iki şemsiyeyi de satabilmek için oradan uzaklaşır. Şemsiyeci, yağmurun yağmasını bir ganimet bilerek ekmek parasını çıkarmaya çalışan ve diğer insanların sığınacak yer aradıkları vakitte müşteri peşinde koşan kişidir.

ÇİÇEKÇİ

"Menevşeler Ölmemeli"de yer alan çiçekçi, dört yol ağzında bekleyen, mor menevşeler satan kişidir. Anlatıcı çiçekçiyi şöyle tanıtır: *"Tam köşede sesi gibi cılız bir çiçekçi büzülmüştü. 'Menevşeler!..Mor menevşeler!. Üç demet kaldı..üç..." (M. Ö. 192).* Bu hikâyede de şemsiyecide olduğu gibi çiçekçinin elinde üç demet kalmış olması dikkat çekicidir. Çiçekçinin sesini duyan delikanlı bu seste bir sıcaklık hisseder. Çiçekçinin sesi adeta ona memleketinin, sevdiği kadının sıcaklığını getirmiştir. Bir demet menevşe alan delikanlı, ellerinde çiçeklerin solmaya başladığını görünce tekrar çiçekçinin yanına gelir ve paranın üstünü uzatan çiçekçiye şöyle seslenir: *"İstemem kalsın paranın üstü. Ben para için gelmedim. Ama ne olur al şu menevşeleri; ölecekler..." (M. Ö. 194).* Menevşeler çiçekçinin avuçlarında bir anda yeniden canlanmaya başlar. Bir süre çiçekçiyle birlikte yürüyen delikanlı öğrenir ki çiçekçinin bir bekleyeni vardır ve menevşeler kendi ellerinde onun için ölmektedirler. Çünkü onları besleyen sevgidir.

TALEBE

Talebe kişisi "Uçan Daire"de yardımcı kişi olarak karşımıza çıkar. Hikâyede gökteki cismi seyreden insanlar arasında bulunan talebe, cisim hakkında şöyle yorum yapar: *"Hayır. Bu ne uçan dayiredir, ne de ayın geceden kalan hali. Bu bir yıldızdır. Seyyar yıldız derler buna. Seyyar yıldızlar durmazlar yerlerinde. Hep gezerler. Bu, bulunduğu yerden biraz daha inmiş.. atmosfer tabakasına düşmüş. Dünyaya doğru*

yaklaşması ve hatta çarpması muhtemeldir." (Sepetçioğlu, 1954a: 13). Hikâyede talebeyi diğer kahramanlardan ayıran, diğer yorumların halk ağzıyla ve varsayımlardan oluşmasına karşılık onun, bilimsel bir dille konuşmasıdır.

HAMAL

“Bir İnsanla Konuşmak” adlı hikâyede mesleği ile yer alan yardımcı kişi hamaldır. Hamal, adama "Ağbi" diyerek yaklaşır ve elindeki kâğıtta yazılı olan adresi sorar. Anlatıcı hamalı şöyle tanıtır: *"Genç bir hamaldı. Yüzünün çizgileri yumuşaktı. Gözlerinin içi gülüyordu. Saçları alnına dökülmüştü.. Ve alnı terliydi. Yanında büyük, kocaman, siyah-kahverengi cilalı güzel bir masa duruyordu..."* (Sepetçioğlu, 1954d: 12). Sorduğu adresi hamala gösteren adam bir insana yardım etmiş olmanın huzuru ile dolar. Bir insanla birlikte bulunmanın, kısa da olsa bir sohbet etmenin zevkini tadan anlatıcı kahraman hamalın binaya girmesiyle yine yapayalnız kalmıştır.

BELEDİYE REİSİ

“Ölü Suratlı Toprak”ta mesleğiyle verilmiş olan yardımcı kişi Belediye Revidir. Anlatıcı, Belediye Reisini şöyle tanıtır: *"Belediye Reisi süslü bir masanın arkasında, bir koltuğa gömülmüştü. Masanın üstünde bir pervane fırl fırl dönüyordu. Reis pervanenin rüzgârından sarhoş olmuş gibiydi..."* (Sepetçioğlu, 1956a: 12). Abdürrezzak Efendi'nin kızmaları üzerine Belediye Reisi, Abdürrezzak Efendi'yi odadan attırır. Kendisine vazife başında hakaret edildiğini söyleyerek zabıt tutulmasını emreder. Hikâyede, Belediye Reisi keyif içinde yaşayan devlet memuru görevindedir.

ÖĞRETMEN VE AVUKAT

Öğretmen ve avukat kişileri “Paşa Kızı” ve “Yenibahçeli Nedim Efendi” adlı hikâyelerde karşımıza çıkmaktadır. “Paşa Kızı”nda haklarında pek fazla bilgi verilmeyen bu kişiler “Yenibahçeli Nedim Efendi”de ayrıntılı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Yazarın toplumsal boyutlarıyla ele aldığı bu kişiler Nedim Efendi'nin kendilerine yardımları olduğu ve toplumsal boyutta tavsiyelerde bulunduğu kişilerdir. Nedim Efendi, köyde öğretmene eğitim seviyesini yükseltmek ve yeni nesillere daha iyi hizmet vermek amacıyla yardımlarda bulunmuştur. Yetiştirdiği bahçenin ve arsanın vekâletini de kendisine bırakmıştır.

İMAM

“Yeni Bahçeli Nedim Efendi”de yer alan yardımcı kişilerden birisi de imamdır. İmam Hatip mezunu olan imam, Nedim Efendi’nin kendisini eğitim hayatı boyunca desteklediği ve imam olmaya teşvik ettiği kişidir. Çünkü Nedim Efendi’ye göre memleketin ihyası dinle olacaktır ve bunun için iyi yetişmiş imamlara ve öğretmenlere ihtiyaç vardır. Bunu Nedim Efendi şöyle öğütler: *“Din elimizde bir araç olmalıdır. Halk bu araç ile ne verirse kabul edecektir. Yıllarca imamların menfaatleri için kötüye kullandıkları bu aracı biz, iyi anlamıyla niye kullanmayalım? İmama inanan ve güvenen köylü ve şehirli, öğretmene bel bağlayan şehirli ve köylü düşünmeden arkalarından gidecektir. Bu yapılabilir mi? Yapılabilir...”* (M. Ö. 179).

DOKTOR

Doktor, “Paşa Kızı” adlı hikâyede yardımcı kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Doktor, avukatın başından geçen aşk macerasını paylaştığı iki kişiden birisidir. Hikâyede içinde özel bir fonksiyona sahip değildir. “Paşa Kızı” adlı hikâyede meslekleriyle verilen diğer kişiler öğretmen ve avukattır.

“GEMİDEKİLER”İN YARDIMCI KİŞİLERİ

Yazarın “Gemidekiler” adlı hikâyesinde meslekleriyle yer alan yardımcı kişiler; garson, komiser, kaptan ve portakalcıdır. Bu kişiler, hikâyede birer dekordur, meslekleriyle ilgili hususi bir kullanım yoktur.

2. 2. 2. Kadın Yardımcı Kişiler

CELİLE HANIM

Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde yer alan kadın yardımcı kişilerin başında Celile Hanım gelir. Celile Hanım üç hikâyede kişi kadrosu içinde yer alır ve bu hikâyelerin tamamında Abdürrezzak Efendi’nin eşi konumundadır. Yazarın babasının isminin ‘Abdurrahman’, annesinin isminin ‘Cemile’ olduğunu dikkate aldığımızda ‘Abdürrezzak’ ve ‘Celile’ isimlerinin bilinçli seçilmiş olabileceği akla gelmektedir.

“Dönüş”te Celile Hanım, Zile’nin Minare-i Sağır Mahallesi’nden İstanbul’a göç eden Abdürrezzak ailesinin annesidir. Diğer aile fertleri gibi İstanbul’u başlarda çok

seven Celile Hanım bir süre sonra sıkılmaya başlar. Anlatıcı Celile Hanım'ın durumunu şöyle aktarır: "*Celile Hanım evden çıkmaz olmuştu. En sevdiği yerler bir buğday, bir arpa tarlası kadar güzel değildi... Celile Hanım sinirlerine hâkim olamıyordu. Sararmıştı. Zayıflamaya başlamıştı.*" (A. E. 10). Zile'ye dönüşün ardında Celile Hanım da ailenin diğer bireyleri gibi özlediği mutluluğa tekrar kavuşmuştur.

"Bayramda Gelen Mektup" adlı hikâyede Celile Hanım da Abdürrezzak Efendi gibi oğlunun gelmemiş olmasına üzüdür. Anlatıcı bu hâli şöyle aktarır: "*Abdürrezzak Efendi, Celile Hanım'ın dudaklarını görünce korktu. Kırmızı değildi. Renksizdi. Uçuktu. Celile Hanım'ın dudakları abajur gibi donuktu.*" (A. E. 20). Fakat Celile Hanım, beyi gibi kızamaz. Anne şefkati ağır basar, hasretini içinde yaşamaya çalışır. Celile Hanım'ın oğlunu hayal edişini anlatıcı şöyle aktarır: "*Celile Hanım, oğlunu düşündü. Yanında bir kız vardı. Güzeldi. Kol kola idiler. Gülüşüyorlardı. Kızı da biliyor gibiydi. Resmini görmüştü oğlunda. Kesik saçlı, küçük burunlu, güleç yüzlü.*" (A. E. 23). Sepeçioğlu'nun ilk kitabındaki hikâyelerin birbiriyle bağlantılı olduğunu daha önce söylemiştik. "Bayramda Gelen Mektup"ta Celile Hanım'ın oğlunda resmini gördüğü kız, "Elleri Çamurdu"da oğlanın fotoğrafını cebinden çıkartarak hayalini kurduğu kızdır. Celile Hanım gelinini hayal etmekte ve Abdürrezzak Efendi'nin bağırp çağırımları karşısında boynunu büküp ağlamaktadır.

Celile Hanım'ın yardımcı kişi olarak yer aldığı bir diğer hikâyeye "Siyah Topraklar"dır. Bu hikâyede Celile Hanım, eşine ve çocuğuna şefkat gösteren, geçim derdi için eşiyle birlikte işlerin ucundan tutmaya çalışan bir Anadolu kadınıdır. Abdürrezzak Efendi ve kızı ile soğuk bir havada tarlaya gitmiş, işlerin bitmesi için çalışmaktadır.

GÜLŞEN

"Bayramda Gelen Mektup" adlı hikâyede Celile Hanım'la birlikte yer alan bir diğer kadın kahraman da Gülşen'dir. Gülşen, ailenin kız çocuğudur ve bayramı sevinç içinde yaşamaya çalışan tek kişidir. Fakat anne ve babasının mutsuz hâli ona da sirayet eder. Kendisini sokaktan çağırın arkadaşlarının yanına dahi gitmez. Hikâyenin sonunda dikkat çeken bir nokta da ailenin oğullarına yazdığı mektupları Gülşen'in yazmasıdır. Abdürrezzak Efendi zarfın üzerindeki pulu görünce Gülşen'e şöyle seslenir: "*Gülşen! Al şu pulu yavrum. Yarın mektup yazınca abine gönderirsin.*" (A. E. 24).

GÜRŞEN

“Mavi Gömlekli Adam” hikâyesinde yer alan yardımcı kişi Gürşen'dir. Gürşen, mavi gömlekli adamın eşi ve adama mavi gömleği alan kişidir. O, akşam eve geç gelmiştir ve onun eve geç gelmesi adamı huzursuzlaştırmış, kendisini yalnız hissetmesine sebebiyet vermiştir. Anlatıcı, adamın ağzından bu durumu şöyle verir: "*Oh çok korktum' dedi. 'Çok. Sanki sen yüz binlerce yıl öteye gitmiştin. Ve bir yalnızlık, bir kimsesizlik bırakmıştın.'*" (M. Ö. 119). Bu hikâyede Gürşen, Sepetçioğlu'nun birçok hikâyesinde olduğu gibi kendisine hasret çekilen kadın kişidir ve Celile Hanım'da olduğu gibi şefkat doludur. Eve geldiği zaman eşine sarılır, "seni koca bebek" diyerek adeta bir anne şefkati gösterir.

FİRDEVS HANIM

“Asliye Ceza Hâkimi Naim Bey” hikâyesinde yer alan bayan kişisi Firdevs Hanım'dır. Firdevs Hanım, Naim Bey'in eşi; İhsan ve Hayri'nin anneleridir. Başkışı Naim Bey zaman zaman Firdevs Hanım vasıtasıyla okuyucuya tanıtılır. Firdevs Hanım, kocasının dalgın duruşu karşısında oğlu Hayri'ye şu açıklamayı yapar: "*Sanmam' dedi. 'Bugün galiba bir davayı karara bağlayacak. Karar hususunda kuşkulu olduğu zamanlar baban böyledir.'*" (Sepetçioğlu, 1958: 517). Kocasının psikolojisini iyi tahlil eden Firdevs Hanım, aynı zamanda tutumlu bir ev hanımıdır. Naim Bey'in İhsan'ın reçeline tuz atması karşısında ikazını şöyle yapar: "*Bey yazık yazık! O reçel elli kuruşluk gelirdi.'*" (Sepetçioğlu, 1958: 518).

MADAM MANNİK

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde Liz'le birlikte yer alan yabancı kadınlardan bir diğeri Madam Mannik'tir. Madam Mannik, iki hikâyede karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birisi “Z'den Sonra”, diğeri de “Gemidekiler”dir. Madam Mannik, her iki hikâyede de pansiyonerdir ve Rum'dur. “Z'den Sonra”da delikanlı babaannesinin ölümünden sonra pansiyona gideceğini ve Madam Mannik'in yanında pansiyonerlik yapacağını hayal eder. Aynı zamanda delikanlı Madam Mannik'in yataktaki hâlini hayal eder ve şöyle düşünür: "*Fakat Madam Mannik yatakta iyidir. Yumuşak ve çıplak ayakları vardır. Ayak parmaklarının tırnakları kırmızı kırmızıdır. Öpülesi... öpülesi.. ö...*" (A. E. 67). “Gemidekiler”de ise Madam Mannik, Liz ve garsonun geldiği pansiyonun sahibidir. Anlatıcı Madam Mannik'i bu hikâyede şöyle aktarır: "*Garson*

bekledi. Onlar sola sapacaklar, hafif bir yokuş inecekler, bir köşeyi dönecekler ve Raşel'in -kadının adı Raşel'di ve garson Raşel'le aynı eve bir-iki defa gelmişti- oturduğu Madam Mannik'in pansiyonuna gideceklerdi." (Sepetçioğlu, 1956c: 29).

"KADIN" OLARAK ADLANDIRILANLAR

"Halil'in Ölümü" adlı hikâyede yer alan kadın yardımcı kişi, adamın eşi, Halil'in annesidir. Anlatıcı kadını şöyle tanıtır: "*Kadının, durgun arı sulardan da arı gözleri vardı. Yüzünde tek çizgi görülmezdi. Yüzü umut doluydu ama gözleri korkak bakardı; ürkek, çekingen bakardı.*" (M. Ö. 64). Kadın, adamı bir gün aniden terk etmiş ve sebep olarak da adamın varlığına inanamamasını öne sürmüştür. Anlatıcı bu durumu şöyle ifade eder: "*Sen de bir gün yok olacaksın, ondan korktum. Beni düşünmeden, beni bir hiçliğe yuvarlayıp, şu görünen her şey gibi yok olacaksın. Karanlık olacaksın... Sana güvenemiyorum. Varlığın? Varlığına inanamadım. Sensiz kaldığım zaman, benim için sen yoksun; şimdiden... yarın da olmayacaksın nasıl olsa..*" (M. Ö. 65). Oysa adamın hayatını anlamlandıran kadındır. Adam, kadının gitmesiyle, adeta öksüz kalmış, mekân ve zaman anlamını kaybetmiştir. Bu hikâyede yer alan kadın kahraman yazarın "Soba Boruları" adlı hikâyesindeki kadın ile uyuşmaktadır. Her iki hikâyede de kadınlar, erkeklere inanıp, güvenemedikleri için ayrılmayı tercih etmişlerdir.

"Tanrılar Arasında" adlı hikâyede yer alan kadın kahraman, hikâyeyi Trabzon ilinde geçtiğini yalanlayarak anlatan adamın komşusudur. Kadının kocası İstanbul'a maden ocağına çalışmaya gitmiştir. Kadın, ikisi oğlan üç çocuğu ve kaynanasıyla birlikte yaşamaktadır. Kendisini Tanrı olarak gören adam, bu kadını da Tanrı olarak görür ve ona karşı şehevî duygular beslemeye başlar. Fakat bütün kasabalı ayaklarına gelmesine rağmen komşu kadın bir türlü kendisine el açmaz. Bir gün kadının kocasının ölüm haberi gelir ve kadın çocukları aç kaldığı için adamın kapısına gelmek zorunda kalır. Kadının bu andaki durumunu adam şöyle anlatır: "*Bir hafta sonra yeniden geldiğinde gözleri yerdeydi. Ağzını bile açmadı. Sessizce içeri süzüldü. Onu mağazamın arkasında, sırf onun için hazırladığım odaya aldım... Ama onun titrediğini gördüm. Saçları, gözleri, göğsü ve vücudu titriyordu. En azılı fırtınaların karşısında titreyen küçük bir dal gibi...*" (M. Ö. 111). Adam, kadının kendisinden korktuğunu zanneder. Fakat kadın asıl korkusunu şöyle ifade eder: "*Senden korkmuyorum. Senin silahlarından da. Korktuğum başka benim... Sen ve bütün bunlar birer oyuncaksınız..*

ben, gerçek Tanrı'dan korkuyorum. Hepimizin Tanrı'sından.” (M. Ö. 112). Kadının bu sözünden dolayı adam çok etkilenir ve adeta erir. Bir gün bir deprem olur kasabada ve kadın, çocuklarıyla birlikte yıkılan evlerinin altında kalır.

“Pencerenin Bu Yanı” adlı hikâyede yer alan kadın kahraman, okuyucuya erkek kahramanın gözünden aktarılır. Erkek, otobüse bindiği zaman yan koltukta oturan kadına gözleri takılır ve kadını şöyle anlatır: *“Kadın ağlıyordu, ince, sessiz, acımsı bir yutkunmayla ağlıyordu. Gülümsemeye çalışıyordu bir yandan da. Gülümsemesi kekremseydi; ağlamaklı gülümsüyordu. Çok istediği halde gözlerini, pencerenin dışında duranlardan ayıramıyordu.”* (M. Ö. 145). Kadın, geride sevdiği erkeği bırakmıştır ve onun için ağlamaktadır. Bir süre sonra *“düşük kır bıyıklı, kara kuru bir adam,”* (M. Ö. 148) kadının yanındaki boş koltuğa oturur ve kadına sigara ikram eder. Kadın, yanına oturan adamın esprilerine gülmeye başlar. Erkek başkişiyi şaşırtan da kadının bir anda geride bıraktığı erkeği unutup yanına oturan yılışık adama ısınmasıdır. Erkek kahraman bu duruma daha fazla tahammül edemeyeceğini düşünerek otobüsten iner. Kadın, hiçbir şeyden habersiz yolculuğuna devam eder.

“Sonbahar Sabahında İki Kuruş” adlı hikâyede yer alan kadın yardımcı kişi, kütüphane memuru adamın eşidir. Sabah uyandıkları zaman eşinin huzursuz olduğunu fark eden kadın eşine sebebini sorar. Fakat adam sinirlidir ve bir şey söylemez. Cebinde sadece iki kuruş bulunan adam, kadının üzerindeki elbiseleri dahi kuruş sarısına benzetir: *“Karısı ‘Ne oldu?’ diye mutfaktan koşup geldi. Üzerinde sarı, kirli sarı, bir kuruş sarısında bir sabahlık vardı. ‘Ne oldu?’*” (Sepetçioğlu, 1955a: 17). Hikâyede hakkında ayrıntılı bilgi verilmeyen kadın kahraman, eşine evden çıkarken *“Hişt!.. Unutma sakın. Yarın benim, günüm. Akşama şeker de getir.”* (Sepetçioğlu, 1955a: 17) der. Adam bu cümlede geçen “de”yi sorgulamaya, başka nelerin olduğunu düşünmeye başlar.

“Suçlu” hikâyesinde yer alan kadınlar, anlatıcı kahramanla aynı dairede çalışan dört kişidir. “Yenibahçeli Nedim Efendi” hikâyesinde yer alan kadın kahraman ise Nedim Efendi'nin eşi veya sevdiğidir. Köye, Nedim Efendi'yi bulmak için gelen kadın bir hafta boyunca Nedim Efendi'nin şehirden dönmesini bekler. Fakat yağmurlu bir geceden sonra şehre dönmeye karar verir ve Çonak Dursun, kendisini şehre iletir.

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde yer alan kadın yardımcı kişilerden birisi de

“Aldatış”ta yer alan komşu kadındır. Hikâyede adam, eşini komşu kadınla aldatmaktadır. Adam, sabah evinden çıktığı zaman komşu kadını balkonda görür. Anlatıcı bu tabloyu şöyle anlatır: *“Komşu kadın balkonu yıkıyordu. Bir adım daha atsaydı, sabunlu pis su üstündekileri baştan ayağa ıslatacaktı. Başını yukarı kaldırdı. Pis, çirkin, lânet karı ona güzel göründü.”* (M. Ö. 16). Adam gün içinde işlerini halledip evine döndüğü sırada kapısı *“bir ölüm gibi çalar. Gelen pis, suratsız, lânet komşu kadındır.”* (M. Ö. 24).

“KIZ” OLARAK ADLANDIRILANLAR

Sepetçioğlu’nun dokuz hikâyesinde yardımcı kadın kişiler “kız” olarak adlandırılır. “Kız”, bu hikâyelerin dördünde Abdürrezzak Efendi’nin kızıdır. “Elleri Çamurdu”da yer alan kız kişisi, anlatıcı tarafından şöyle tanıtılır: *“Henüz oniki yaşında olan esmer, zayıf kız, çamurlu ellerini oğuşturdu. Çamur, bu küçük ve çocuk elleri ikinci bir deri gibi yahut siyah bir bez parçası gibi sarıverdi. Parmaklarının uçları sızladı. Parmaklarının ucunda soğuk bir ateş yanıyor gibiydi. Kız, parmaklarını bir araya getirip titrek ve korkak nefesiyle hohlarken sesin geldiği tarafa baktı...”* (A. E. 13). Ağabeylerinin çıkardığı pancarların topraklarını temizleyen kız sofranın başına geldiğinde bir süre treni seyrederek ve kendisini bir an o trenin içinde hayal eder. Bir gün trene binip binemeyeceğini düşünür. Abdürrezzak Efendi yiyecekleri getirdiği zaman bir anne edasıyla sofrayı kurar, kardeşlerini davet eder.

“Siyah Topraklar”da yer alan kız kişi yine Abdürrezzak Efendi’nin kızıdır. Anne ve babasıyla soğuk bir günde tarlaya gelmiştir. Sıcacık yatağından kaldırıp getirdiği için annesine naz yapan kız, toprağın siyah ve soğuk olmasından dolayı siyah renkten nefret eder. Kızın gözünden, mekânın insan psikolojisini nasıl etkilediğini görmekteyiz. Kız kişisi bu hikâyede, gurbette bulunan aile bireylerine karşı duyulan özlemi de dile getirmektedir. İstanbul’da bulunan abisi ve yengesine olan özlemini dile getirerek abisinin kendisine rengârenk modeller göndereceğini hayal etmektedir. Abdürrezzak Efendi’nin çocuklarına karşı şefkatini de bu hikâyede kızı vasıtasıyla görebilmekteyiz.

ANNE

Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde yer alan yardımcı kadın kişilerden üçü annedir. Anneler, evinin kadını, çocuklarının annesi kişiliklerdir. “Ceviz Ağacı”nda “O” olarak belirtilen kahraman annesiyle birlikte yaşamaktadır. Altmış yaşlarında olan bu kadını

anlatıcı, oğlunun diliyle şöyle tanıtır: “*Annem bir zamanlar bu şehrin eşrafının kızımıymış. Medeni kanun yeni çıktığı zamanlarda eski kanuna göre mal vermek istemiş dayılarım, annem de razı olmamış. Daha o zaman evli değilmiş annem, dayılarımın yanındaymış; onlar da bir odaya kapatmışlar kadıncağızı, ekmek de vermemişler. Odada bol soğan varmış, o soğanlardan yemiş zavallı ölmemek için, derisi pul pul soyulmuş.*” (Sepetçioğlu, 1964: 20). Anne, hayata ümitle bakan, doğadaki varlıkların; çiçeklerin, ağaçların birer ruhu olduğuna inanan birisidir.

“Merdivenin Birinci Basamağı” adlı hikâyede yer alan anne yardımcı kişisi, Abdürrezzak’ın annesidir. Abdürrezzak, şehir dışındayken annesi merdivenin birinci basamağında ölmüştür. Olay örgüsünü Abdürrezzak’ın annesini düşünmesi, onun ölümünün acısını derinden hissetmesi oluşturur. Rüyasında annesi kendisine; “*Ölürsem unuttur musun beni?*” (A. E. 42) der. Fakat Abdürrezzak, “unutmam” diyemez. Bu durum “Karaağaçlar Altında” adlı hikâyede de karşımıza çıkar. Bu hikâyede de kız, delikanlıya; “*Benden bıkarırsan, seni doyuramazsam. Saadeti başka kadınlarda ararsan... Ölürüm.*” der. Fakat delikanlı “*Ölmezsin. Alışırısın. Hem ben senden bıkmam.*” (Sepetçioğlu, 1954e: 41) diyemez.

BABAANNE

Sepetçioğlu’nun hikâyelerinin birisinde yer alan kadın yardımcı kişi babaannedir. “Z’den Sonra” adlı hikâyede babaanne, seksen beş yaşındadır ve hastadır. Babaanne, otuz altı saattir baygın yatmakta ve yirmi iki yaşındaki torunu onun başında beklemektedir. Doktorlar kendisinden ümidi kesmiş ve kendi haline bırakılmasını tavsiye etmişlerdir. Delikanlı, babaannesini yaş itibarıyla Z’ye, kendisini de K’ya benzetir. Ona göre dünyanın hiçbir alfabesinde Z’den sonra başka harf yoktur. Bu yüzden babaannesinin yaşamasına da gerek yoktur. Hasta babaanne bazen hırıltılar çıkarır ve ağzından salyalar akar. Bu durumdan öğrenen delikanlı babaannesinin boğazını sıkarak onu öldürür.

KAYINVALİDE

Yazarın hikâyelerinin birisinde de kaynana yardımcı kişi olarak yer alır. “Aldatış” hikâyesinde adamın eşini Bandırma’ya götüren, altmış beş yaşındaki kaynanasıdır. Adam ve kaynanası kavga ettikleri için birbirlerine sinirlidirler. Kaynanasının kendisini değiştirmeye çalıştığını belirten adam tepkisini şöyle aktarır:

“Gel gör bakalım’ dedi hırsıyla; ‘nizamı intizamı gel gör; ben girer miymişim kalıba? Ben benim, anladın mı?’ İçerdeki odada kaynanasının resmi asılıydı. Aldı eline. Gör beni. Bak bakalım; şuralara da bak. Şu iskemlelere, sedire, elbiselere bak. Ben benim, anladın mı? Ben nizama intizama gelemem.” (M. Ö. 15).

BAŞKÂTİP

Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde kadın kişilerin üçü meslekleriyle yer almaktadır. Bunlardan birisi “Aldatış” hikâyesinde yer alan başkâtip kadındır. Genç adam, yardımcı öğretmenlik başvurusu için Maarif Müdürlüğüne (Milli Eğitim Müdürlüğü) gider. “Sarı kırmızı saçlı, sarı kırmızı yüzlü, gelincik sigarasını yarısına kadar ıslatıp emerek içen ve konuşurken hiç değilse dört damla tükürüğü karşısındakine göndermekten çekinmeyen başkâtip hanım” (M. Ö. 21) artık yardımcı öğretmenliğin kaldırıldığını belirtir. Adam, arkadaşlarının hâlâ yardımcı öğretmenlik yaptığını, kaldırıldı ise bunun nasıl mümkün olduğunu belirtir. Adam, kadının masasının üzerine bıraktığı dilekçeden elini çekerken kolu kahve fincanına çarpar ve kadının önündeki evrak defterine dökülür. Bunun üzerine başkâtip kadın daha da sinirlenir.

HADEME

“Kördöğüşü” adlı hikâyede iki kadın meslekleriyle isimlendirilmişlerdir. Bunlardan birisi hademe, diğeri de hemşiredir. Hademe kadın, anlatıcı tarafından şu şekilde anlatılır: “Hademe kadın, bütün hademe kadınlar gibiydi; yoksul, oğlunu kızını hademe olmaktan kurtarmak isteyen; bağırtılardan, el eline pul olmaktan kurtarıp en az şu ziyaretçi kadın gibi başkalarına bağıran, başkalarına buyuran birisi olmasını hayallemiş bütün hademe kadınlar gibiydi.” (Sepetçioğlu, 1982: 26). Ziyaretçilerin getirdikleri çiçekleri özenle bir vazoya yerleştirme vazifesi verilmiş hademe kadın bütün horlamalara, azarlamalara sessiz kalmaktadır. Çünkü o işi yapmaya çocukları için mecburdur. Ziyaretçi kadının isteği üzerine glayyörleri vazodan çıkarmaya çalışan hademe kadın vazoyu düşürür. Yere düşen vazo tuz buz olur ve anlatıcı, hademe kadının bu sahne karşısında duruşunu şöyle anlatır: “Hademe kadın ise donmuş kalmıştı. Gözleri kocaman açılmıştı. Kocamanlaşmaya hazır yaşlar göz pınarlarında parıldıyordu. Sanki oğlunu yahut kızını: ‘Hadi sen hademe ol, bu okulda okuma bitti.’ deyip kovmuşlardı.” (Sepetçioğlu, 1982: 26). Hademe kadın bu hikâyede, mesleğinden dolayı psikolojik bir eziklik yaşayan ve kibirli insanlar tarafından hor görülen insan

profilini yansıtmaktadır.

HEMŞİRE

“Kördöğüşü” adlı hikâyede yer alan bir diğer kadın kişi hemşiredir. Hemşire daha stajyer öğrencidir. Hasta ziyaretinde glayyör getiren, kendisini alımlı sanan kadın hemşireye, getirdiği çiçekleri ayrı bir vazoya koymasına için talimat verir. Fakat hemşire bunun kendi vazifesi olmadığını belirterek kadını tersler, elindeki çiçekleri hademeye uzatarak şöyle der: *“Al şu otları şunların yanına koy. Koyarken de düşürüp kır o billuru, kır da anlasınlar hemşire ne demekmiş!.. Bir sürü aç susuz var. Şu otlara verdiğiniz parayı onlara harcayamaz mısınız sanki?”* (Sepetçioğlu, 1982: 27). Vazonun düşüp çiçeklerin dağıldığını gören hemşire, keyifle gülümser.

2. 3. Dekoratif Kişiler

2. 3. 1. Erkek Dekoratif Kişiler

OĞUL

Sepetçioğlu'nun beş hikâyesinde Abdürrezzak Efendi'nin oğlu ismen verilmektedir. Vak'aya etkisi olmayan oğul, bazen yazdığı mektup vesilesiyle bazen de aile bireylerinin hatıralarında yâd etmeleriyle karşımıza çıkmaktadır. Abdürrezzak Efendi'nin önemle üzerinde durduğu meselelerden birisi aile kurumudur. Bu kurum içinde çocuklar her yaşta baba sözü dinlemeli, her meselede babanın sözü geçmelidir. Fakat Abdürrezzak Efendi'nin oğlu okula gittikten sonra baba sözü dinlemez ve babasına danışmadan işlerine karar verir. Abdürrezzak Efendi bu duruma kızmasına rağmen sonunda baba şefkati ağır basar, gönlü yumuşar

“Bayramda Gelen Mektup”ta Abdürrezzak Efendi'nin büyük oğlu gurbettedir. Büyük ihtimal öğrenci olan oğlan kütüphanede de çalışmaktadır ve bayramda gelmeyecektir. Abdürrezzak Efendi oğlunun artık kendisine himmeti kalmadığını düşündüğü için gelmemiş olduğunu söyler ve bu duruma çok kızar. Fakat zarfın üstündeki pulu görünce oğlunun hayali gözünün önünde canlanır ve siniri geçer.

Abdürrezzak Efendi “Filiz” adlı hikâyede de oğullarından bahseder ve

yetiştirdiği bahçeye kendisi öldükten sonra bakmayacaklarını; belki de bir gavura satabileceklerini düşünür. Fakat Abdürrezzak Efendi gavurun da bir insan olduğunu düşünerek geleceğe sağlam bir eser bırakmak için gayret eder. Burada Abdürrezzak Efendi'nin dşnncesi Anadolu insanının, özellikle de toprakla uğraşan insanların evlatlarına mal, mülk, tarla, bağ, bahçe bırakmak için çaba sarf etmesine işaret etmektedir.

“Ali Süha Bey'in şapkası” adlı hikâyede Abdürrezzak Efendi, oğlunu Ali Süha Bey'in kızıyla evlendireceğine söz vermiş; fakat oğlu kendisini dinlememiştir. Ali Süha Bey'in kıvranışları karşısında Abdürrezzak Efendi oğlunun yüzünden kendini mahcup hissetmektedir. Ona göre oğlunun baba sözü dinlememesi okumuş olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü Abdürrezzak Efendi'ye göre okuyan çocuklar bir tuhaf olmaktadır. Fakat bu devirde okumamak da uygun değildir: *"Okuyanlar bir tuhaf oluyorlardı. En iyisi bu devirde oğlan okutmamalıydı. Eşşek mi olmalıydılar yani. Okumayıp de eşşek mi olmalıydılar. Artık devir.. artık zaman.."* (A. E.33).

“Siyah Topraklar” adlı hikâyede de “Bayramda Gelen Mektup”ta olduğu gibi Abdürrezzak Efendi'nin oğlu şehirde, İstanbul'dadır. Aynı zamanda eşi ile birlikte dir. Ve Abdürrezzak Efendi oğlunu ve gelinini merak eder. Onlara kavuşacak olduğu günün hayalini kurar.

Abdürrezzak Efendi'nin oğlunun dekoratif kişiler içinde yer aldığı bir diğer hikâye “l Suratlı Toprak”tır. Bu hikâyede de mektup imgesi kullanılmıştır. Abdürrezzak Efendi bulutların dağılmasına kızdığı bir anda cebinden mendiliyle beraber oğlundan gelen mektubu çıkartır: *"Boynunu silecekti. Mendille beraber bir de zarf ıktı. Büyük oğlundandı. Büyük oğlu uzaklarda idi. şu dağların ardındaydı. Dağların üstünde sıcak, yakıcı bir mavilik vardı. Gözlerini yaktı."* (Sepetçioğlu, 1956a: 12). Oğlu mektubunda babasının istediği kızla evlenmek istemediğini söylemektedir. Abdürrezzak Efendi'nin oğlunun sözleri “Ali Süha Bey'in şapkası” hikâyesini akla getirir. O hikâyede de Abdürrezzak Efendi, kendisi istediği halde büyük oğlunun Ali Süha Bey'in kızıyla evlenmeyi reddettiği belirtiliyordu. Her iki hikâyede de Abdürrezzak Efendi oğluna kendisini dinlemediği için kızmakta ve yeni nesil gençlerin baba sözü dinlememesinden yakınmaktadır.

ARİF BEY

“Asliye Ceza Hâkimi Naim Bey” adlı hikâyede yer alan Arif Bey, Naim Bey'in üzerinde durduğu davanın sanığıdır ve hırsızlık olayından dolayı suçlu kabul edilmektedir. Hikâyede fizikî tasviri yapılan tek kişidir. Naim Bey'in ağzından Arif Bey hakkında aktarılanlar şöyledir: *"İnce, uzun, sıırım gibiydi. Siyah, kalın kumaştan bir palto giymişti. Paltosunun düğmesi ilikliydi. Palto ince, uzun, sıırım gibi hareketsiz vücuduna sımsıkı yapışmıştı. Bu adam, doğarken muhakkak bu palto sırtındaydı. Ve adamın boyuyla beraber uzamış, sıırım gibi olmuştu."* (Sepetçioğlu, 1958: 517). Naim Bey, Arif Beyin suçsuz olduğunu düşünür; fakat deliller ve şahitler onu suçlu göstermektedir. Naim Bey bu düşüncelerini şöyle dile getirir: *"Ne yapalım 1327 doğumlu Ahmet oğlu Arif Bey evlâdım. Sen istediğin kadar biz iki oğlum, bir kızım ve karımla kendi kabuğumuzda yaşarız, böyle bir şey yapamam de..."* (Sepetçioğlu, 1958: 517).

MAHMUT

“Tahtakurusu” isimli hikâyede yer alan dekoratif kişilerden birisi Mahmut'tur. Mahmut, anlatıcı gencin memleketteki küçük kardeşidir. Arkadaşları ile oynamak için okula sabah erkenden gitmiş olacağı tahmin edilir. Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun bu hikâyede yer verdiği Yüksel de dikkate alındığında burada ismi geçen Mahmut'un, kardeşi Mahmut Yılmaz Sepetçioğlu olabileceği ihtimali kuvvetlidir.

2. 3. 2. Kadın Dekoratif Kişiler

JÜLİDE VE YÜKSEL

“Tahtakurusu” adlı hikâyede yer alan kadın dekoratif kişiler Jülide ve Yüksel'dir. Bu iki kişi de tıpkı Mahmut'ta olduğu gibi anlatıcı gencin hatıralarında karşımıza çıkmaktadır. Jülide, delikanlının kız arkadaşıdır. Hakkında ayrıntılı bilgi verilmeyen Jülide ile delikanlı önceki akşam ayrılmışlardır ve sebebi de delikanlının kendisini Jülide'ye lâıyk görmemesidir. Diğer kadın kahraman Yüksel, delikanlının kız kardeşidir. Yüksel, hikâyede delikanlının memlekette bulunan ailesini düşündüğü anda karşımıza çıkar. Delikanlı, Yüksel'den şöyle bahseder: *"Kız kardeşim Yüksel çocukluğundan kalma bir alışkanlıkla yine annemi sinirlendirmekte babamı güldürmektedir. Ve iyi*

biliyorum bir taraftan da ninemin bardağındaki şekeri eritmek için çalışır. Sabahları beni hep Yüksel kaldırır. Saçlarımı okşar.. karıştırır. 'Kalk artık' derdi. Bir türlü ağabey dedirtememiştin. 'Bana ağabey demeysen kalkmam' derdim.. 'Sanki' diye gülerdi 'sanki pek büyümüşsün de benden' ve arkasından bir şiir okurdu. her gün bir başka şairin hüviyetine bürünmüş olarak gelirdi. Romantikti..." (Sepetçioğlu, 1952: 4).

TÜRKAN

“Tahtakurusu” adlı hikâyede yer alan Jülide kişisine paralel diğeri bir kadın kişiyi “Yağmurda” hikâyesinde yer alan Türkan'dır. Türkan da Jülide'de olduğu gibi hikâyede içinde bir fonksiyona sahip değildir. Türkan Ümit'in kız arkadaşısıdır ve aralarında bir tatsızlık olmuştur. Ümit'in yalvarmaları sonucu o akşam buluşup baş başa bir yerlere gitmeyi kararlaştırmışlar; fakat yağmur buna mani olmuştur. O akşam kahvede Ümit'i sinirlendiren de Türkan'la buluşamamasıdır.

“KADIN” OLARAK ADLANDIRILANLAR

Sepetçioğlu'nun iki hikâyesinde kadın kahramanlar, erkek kahramanların hayal etmeleriyle yer alırlar. Bunlardan birincisi “Soba Boruları”, ikincisi de “Bir Otelde Üç Kişi”dir. “Soba Borular”ında Cemil, memlekette bulunan sevdiği kadını düşünür. Onun sıcaklığını hayal eder. Kahveye vardığı anda avucunun içinde onun hayalini kurar. Ona bir ev tesis ederek kendisini de o evin içine katar. Fakat arkadaşlarının sesleriyle hayalî evi yıkılır, Cemil yine sokakta kalır. Sevdiği kadının yanında olmasını arzu eden Cemil'in bu düşüncesini anlatıcı şöyle aktarır: “*Uykuda konuşanlar gibi yavaş ve bulanık bir sesle 'Keşke' dedi. 'Dilsiz olsaydı, sağır olsaydı da resim olmasaydı. Keşke konuşmasa, beni duymasa da canlı olsaydı. Yanımda olsaydı.*” (M. Ö. 33). “Bir Otelde Üç Kişi” adlı hikâyede iki kadın kahraman bulunmaktadır. Bunlardan birisi gözlüklü delikanlının beş yıldır evli olduğu ve o an uzak bir mekânda bulunan eşidir. Diğeri de gümrük memuru adamın sevdiği kadındır. Gümrük memuru adam, gün içinde birlikte olmasına, gezip dolaşmalarına rağmen kadına bir türlü evlenme teklifi edememektedir. İçinde söyleyemediği bir şeylerin olduğunu belirten adama karşılık kadın da duygularını açıkça ifade edemez. Gümrükçünün ağzından anlatıcı bunu şöyle ifade eder: “*Biliyor musun bugün bana ne dedi? Geceleri iyi bak kendine, havalar serin üşütürsün, hasta olursun, dedi. Ben hasta olursam o da olurmuş. Yaa! Ben hasta olursam o da hasta olurmuş, öyle dedi. Sonra elini uzattı.. öptüm.*” (M. Ö. 78).

KIZ

Sepetçioğlu'nun üç hikâyesinde 'kız' olarak ifade edilen hikâye kişileri, olay örgüsü içinde doğrudan yer almazlar. Bu kişiler, erkek kahramanların hatıralarında karşımıza çıkarlar. Bunlardan birincisi "Ay, Bulut ve İnsan" adlı hikâyede yer alan kızdır. Anlatıcı kişi genç, sevdiği kızdaki bahseder. Bu kız, *"fakültenin pencerelerine bakarak elindeki gömleğin söküklüklerini diker."* (Sepetçioğlu, 1953a: 11). Gence göre durmadan hareket eden bulutlar, sevdiği kızın seyretmeye gitmektedir. Bu yüzden bulutlara kızar, sevdiği kızın kıskanır. Oysa kız, yaptığı bütün oyunları babasının kendisi ve genç hakkında yazmaya çalıştığı hikâyeye malzeme çıkarmak için yapmaktadır.

İkincisi "Fındıklı" hikâyesinde karşımıza çıkmaktadır. Bu hikâyede de kız, anlatıcı gencin yıllar önce Fındıklı'daki okulunda gördüğü kızdır. Genç, sınıf penceresinden bir kâğıt atar, fakat aynı anda karşı pencerelerin birinden de bir kâğıt atılır. Genç o ânı şöyle anlatır: *"Şu pencereden de bir kâğıt atmıştım... Öteki sınıfın pencerelerinin birinden atılan, yeşil gözlü.. neftiye yaklaşan yeşil gözlü birisi tarafından atılan bir başka kâğıtla beraber biraz daha uçmuş.. sonunda yorulmuşlar gibi, vurulmuşlar gibi bir halsizlik içinde çok şeyler görmüş.. çok şeyler hazmetmiş, unutmuş, Boğaz'ın sularına düşmüşlerdi. Ben bu kâğıda sevdami yazmıştım."* (Sepetçioğlu, 1953c: 12). Genç, âşık olduğu bu kızın bir daha göremez ve artık Fındıklı'yı o kızla özdeşleştirir. Fındıklı ona göre, o günden beri, vefasız bir kız gibidir.

Üçüncüsü "Paşa Kızı"dır. Bu hikâyede anlatılan kız, avukatın ilkin pencerede görür ve birbirlerine âşık olurlar. Yirmi bir yıl önce, avukatla kız nişanlanır ve bir ay sonra düğünden önce nikâhları kıyılır. Fakat avukat nikâh bittiği zaman 'şimdi gelirim' diyerek dışarıya çıkar ve iki yıl sonra döner. Avukat gittikten sonra kız, kendisini siyanürle öldürür.

ANNE

"Tahtakurusu" adlı hikâyede karşımıza çıkan kadın dekoratif kişilerden birisi de annedir. Bu hikâyede anne, anlatıcı kişi gencin memleketini düşündüğü anda, hatıralarında karşımıza çıkar. "Tahtakurusu"ndaki kişileri yazarın aile fertlerinin oluşturduğunu daha önce belirtmiştik. Buradaki anne kişisi de yazarın annesidir. Anlatıcı, annesini hayalinde şöyle canlandırır: *"Orada da sabah olmuştur şimdi. Ve annem çoktan kalkmış.. etrafında toplandığımız teneke semaverini yakmıştır. Belki de tunç"*

semaveri. Fakat o, benim evde olduğum sürece kullanılır.” (Sepetçioğlu, 1952: 4). Anne kişisi, bu hikâyede sabah erkenden kalkan, ailesinin kahvaltı sofrasını hazırlayan ve aile bireylerinin güne sıcak bir şekilde başlamasını sağlayan Anadolu kadınıdır.

2. 4. Kişileştirmeler

Kişileştirme, insan dışı varlıklara insanî özellikler kazandırılmasıdır. Edebî metinlerde yazarlar, cansız varlıkları hikâye kişisi olarak kullanmakta, onlara insana özgü kişilikler yüklemekte ve bazen onları insan gibi konuştururlar. Bu, okuyucunun ilgisini çekmek ve etkiyi artırmak için başvurulan bir yöntemdir.

Mustafa Necati Sepetçioğlu, dört hikâyesinde insan dışı varlıkları hikâye kişisi olarak seçmiştir. Bu hikâyelerde yazar, özellikle çatışma unsurunu ele almıştır. Kişileştirilen nesnelere bazen kendi aralarında bazen de başka unsurlarla mücadele hâlinindedir. Yazar, insan dışındaki varlıkların da bir yaşam mücadelesi verdiğini ve bu mücadele kapsamında birbirleriyle çatışma yaşadıklarını gözler önüne sermiştir.

TOHUM, KARINCA, ARMUT AĞACI

“Tohum ve Topal Karınca” adlı hikâyenin hikâye kişileri içinde bahçıvan dışında insan yoktur. Hikâyede yer alan kahramanlar; tohum, karınca, armut ağacı ve solucandır. Tohum, toprağa kök salma ve hayatta kalma derindedir. Fakat toprak buna bir türlü müsaade etmemekte, tohuma karşı direnmektedir. Fakat tohumun gün doğmadan kök atması gerekir. Anlatıcı tohumun çırpınığını şöyle aktarır: *“Tohum, orada duruyordu. Yağmurdan sonra, örümcek ağının ipliklerinden daha ince ve ıslak bir beyazlıkta üç küçük kök salmıştı. Bu köklerle toprağa hırsla ve endişeyle sarılmıştı. Güçlülükle tutunabildiği iki küçük toprak parçasını bırakmak istemiyordu, öteki kökü boştaydı. Toprağın içine doğru gidebilmek için fırsat bekliyordu. Fakat toprak insafsızdı.” (M. Ö. 46).* Tohumun, hayatta kalma ümidi yavaş yavaş tükenir ve diğer filizlerle armut ağacının gözünde küçük düşeceği için lânet eder. Bir solucanın açtığı yarıktan köklerini toprağa salan tohum, karıncanın kendisini fark etmesi ile ölüm ânının geldiğini sezer ve kendini bırakır. Fakat karıncanın ağzından düşürmesiyle otların arasına düşer ve tekrar yaşayabilme ümidi doğar.

Armut ağacı, toprağın derinliklerine kök salmıştır ve tohumun çırpınığını

karşısında sevinç içindedir. Tohumun kök salamaması için toprağın bütün suyunu içine çeker. Fakat tohumun köklerinden birisiyle toprağa tutunması karşısında yenilmişlik psikolojisine girer. Gövdesindeki yuvasına doğru yol alan karıncayı düşüren armut ağacı, karıncanın tohumu ısırıldığını görünce mutlu olur, huzura kavuşur. Fakat karıncanın tohumu kendi gövdesine getirdiğini görünce kabuğunu tekrar bırakır ve tohumla birlikte karıncayı tekrar yere yuvarlar.

Karıncı, gece bahçıvan tarafından ezilmiştir ve bir bacağı kopmuştur. Armut ağacından ilk düşüşünde tohumu görünce mutlu olur. Çünkü gece boyunca yuvada aç bekleyen yavrularına yiyecek götürme fırsatı doğmuştur. Fakat tohumu iki kez yuvasına yaklaştırmasına rağmen armut ağacının ihanetine uğrar.

Hikâyede bu üç nesnenin kendi aralarındaki mücadelesi olay örgüsünü oluşturur. Her kahraman kendi tabiatının gereğini yerine getirmeye çalışmaktadır. Tohum, hayatta kalma; karıncı yavrularına yiyecek götürme; armut ağacı da kendisini dış etkenlerden koruma gayreti içindedir.

İKİ ÇAM AĞACI

“Çamlar Hür Yaşar” adlı hikâyenin kişileri iki çam ağacıdır. Bir zamanlar geniş bir bahçe olan araziye büyük apartmanlar yapılması planlanmaktadır. Bahçedeki bütün ağaçlar kesilir ve en sona iki çam ağacı kalır. Anlatıcı bu çam ağaçlarını şöyle anlatır: *“Uzun, ince minarelere eş iki çamdı. Dalları, en güzel yelpaze ve salkım ölçüleri içinde yayılıp yükseliyordu. İnsan, şapkasını düşürmeden bu çamların dibinden, bu çamların tepesine başını kaldırıp da bakamazdı; güneşi emip süzen iğne yapraklarında gözleri kamaşırdı her şeyden önce.”* (M. Ö. 102). İşçiler bu iki çam ağacını kesecekleri sırada mühendis gelir ve projenin planını değiştireceğini söyleyerek bu iki çam ağacının kesilmesini engeller. Çamlar kesilmez ve etraflarında kocaman binalar gün gün yükselir. Bir süre sonra çamların içine düştüğü durumu anlatıcı şöyle aktarır: *“Çamlar yelsiz kalmıştı; çamlar güneşsiz, soluksuz... çamlar ufuksuz kalmıştı. Çamların derdini ne o dev yapı ne de o dev yapıya yerleşen yüzlerce insan anlıyordu.”* (M. Ö. 103). Çamlar, başkalarının elinde, başkalarının kararıyla yaşayamayacaklarını düşünerek bir gece kaçma fikrini konuşurlar. Güneşi köklerine, köklerindeki suyu da yapraklarına göndermezler ve ölüme kaçarlar.

EV EŞYALARI

“Yok Oluş” adlı hikâyede kişiler kadrosunu ev eşyaları oluşturmaktadır. Bir akşam ev sahibi kadının eve gelmemesi bütün eşyalarda hüzne sebep olur. Yatak, yorgan, çarşaf, yastık, ayna, saat, yemek masası, sürahi, bardak, radyo ve diğer ev eşyaları kendi dillerinde kadının yokluğunu hissederler. Bütün eşyalar bir terk edilmişlik hissine kapılırlar. Hikâyede eşyaların anlatılması sineğin hareketlerine paralel olarak değişir. Zamanın ilerlediğini ve her geçen dakikada kadının gelme ihtimalinin düştüğünü diğer eşyalara saat haber verir ve sonunda saat de durur. Anlatıcı saatin durmasını ve bütün eşyaların yok oluşunu şöyle anlatır: *“Saatin en son tik-takı evin bütün odalarında ve bütün eşyası üzerinde bir çan sesi gibi titredi. Ve sinek bu en son tik-takı çevresini balmumundan ince bir duvarın çevirdiği beyninde duydu. Ve ev, bütün odaları ve bütün eşyasıyla birlikte kapkara bir boya gibi katılaştı.”* (M. Ö. 62). Yazar, insanların eşyalara, mekâna alıştığı gibi eşyaların ve mekânın da insana alıştığını bu hikâyede gözler önüne sermiştir. Sepetçioğlu’nun birçok hikâyesinde hâkim olan eşyanın insan eliyle varlık kazandığı fikri bu hikâyede de karşımıza çıkmaktadır.

ÇİÇEKLER

“Kördöğüşü” adlı hikâyede kişileştirilen nesnelere çiçeklerdir. Bu çiçekler hasta ziyaretine gelen kişilerin getirmiş olduğu güller, karanfiller ve glayyörlerdir. Profesör Takiyeddin Bey’in getirmiş olduğu gülleri anlatıcı şöyle tasvir eder: *“Elinde sanki kan damlası kırmızı güllerden kocaman bir demet vardı; dikenleri genç, çok diri; tomurcuktan yeni çıkmış goncalar çok tazeydi. Yeşil yapraklarda henüz sabah çizgileri buğulanmakta sanırdınız, görebilseydiniz eğer.”* (Sepetçioğlu, 1982: 26). Birisi kırmızı birisi beyaz iki demet karanfili Arifzâde Ahmet Bey’in memleketlisi hademe; glayyörleri de “kendisini alımlı sanan kadın” ziyaretçi getirmiş ve bu üç çeşit çiçek aynı billur kâsenin içine konmuştur.

Kavga ilkin güllerle karanfiller arasında başlamıştır. Güller kâsenin kendilerine ait olduğunu belirterek karanfillere işkence etmeye başlamışlar, fakat kâseye en son gelen glayyörler, *“güller ve karanfillerin tepelerinden baktılar: pembe uçmağa hazır, nazlı süzgülün; hemen göze çarpacak bir salınış içinde baktılar. Bu durum güllerin deli olmasına yetti.”* (Sepetçioğlu, 1982: 26). Glayyörlerin gelmesiyle güller ve karanfiller iş birliği yapmaya başlar. Glayyörleri nasıl mağlup edebileceklerine dair fikri

karanfillerin en yaşlısı şöyle açıklar: *“Boşuna bu iş sümükle dikenle halledilmez kardeşler. Bunların kökü mezarlık zambağı. Toplanıp şu billur çanağımızdaki olanca suyu bir çeksek bile üç gün sonra ölen bizler, kalan onlar olur. Onları bize üstün kılan boyları bir, şu ince pembelikleri iki, züppelikleri üç. Biz bu ince pembeliklerini, bu dış görünüşlerini yırtabiliyor muyuz?.. O zaman kazanırız. Yoksa.. öldük sayın şimdiden..”* (Sepetçioğlu, 1982: 26).

Çiçekler kendi aralarında kavga ederken, hademe kadının kâseyi düşürüp kırmasıyla bütün çiçekler etrafa saçılır. Kendini alımlı sanan kadın, güller ve karanfillerin üzerinde tepinip sinirini onlardan çıkarır. Yazar, çiçekler vasıtasıyla “Çamlar Hür Yaşar” ve “Yok Oluş”ta olduğu gibi insanlar dışındaki nesnelerin de kendilerine ait bir dili ve yaşamları olduğuna dikkat çekmiştir.

3. MEKÂN

Mekân, kurmaca metinlerde olayların geçtiği yerdir. Edebî eserde olayların geçtiği mekân yaşadığımız dünyadan olabileceği gibi muhayyel de olabilir. Fakat anlatılan olayın sağlam temellere oturması için mekân, hikâyede olmazsa olmaz unsurlardan birisidir. Bunu Kemal Selçuk şu şekilde ifade eder: “*Mekânsız bir öykü düşünülemez. Mekânsızlık dünyadan uzaklaşmayı gerektirir. Bu da düş gücünün üst düzeyde kullanımıyla sağlanabilir. Ancak insanoğlu ne düşünürse düşünsün, ne hayal ederse etsin düşlediği, kurguladığı gerçek, dış dünyada beş duyu organıyla algıladıklarının ötesine geçemez.*” (Selçuk, 2005: 8).

Mekânı fertlerin içinde bulunduğu şartların şekillendirdiğini belirten Şerif Aktaş mekân kavramı için şunları söyler: “*İtibarî bir metinde mekânın da itibarî olması tabiidir. Vak’a zincirini meydana getiren halkaların mahiyeti ve ona iştirak eden şahıs kadrosundaki fertlerin içinde buldukları şartlar bu itibarî mekânın şekillenmesine tesir eden faktörlerdendir.*” (Aktaş, 2000: 127).

Mehmet Tekin, roman ve hikâyelerde anlatılanlara “sahihlik” kazandırma endişesi ile kullanılan mekân unsurunun “*olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak*”, “*roman kahramanlarını çizmek*”, “*toplumu yansıtmak*” ve “*atmosfer yaratmak*” (Tekin, 2010: 129) gibi işlevleri olduğunu belirtir.

Mekân, olay örgüsü içinde şahısların psikolojisi, sosyal ve ekonomik özellikleri hakkında bilgi vermesi bakımından önemlidir. Mekânın olay örgüsü içindeki önemine dair Semih Gümüş şunları söylemektedir: “*...Çevre ya da nesnelere, öyküde süsleme öğeleri değil, anlatının olmazsa olmaz öğeleri olarak görülmelidir. En çoğu, öykünün irdelediği sorunlar ve kişiler için bir art-alan yaratabilirler. Tamamlayıcı bir işlev taşırlar. Ayrıntılarla veriliyorsa eğer, daha etkileyici olacakları da kuşkusuzdur.*” (Gümüş, 2008: 27).

Sürekli bir değişimin yaşandığı dünyada edebî türler ve unsurlarda da zamanla değişimler olmuştur. Hikâyenin diğer unsurlarında olduğu gibi, mekân unsuru da zaman içinde önem, amaç ve nitelik olarak değişmiştir. İsmail Çeşitli mekânın değişimini şu şekilde dile getirir: “*Klasik roman ve hikâyelerde, olayların sahnesi olmaktan öte bir*

değer taşımayan mekân unsuru romantikler, özellikle de realist ve natüralistlerde çok önem kazanmıştır. İlk hikâyelerde mekân ve mekândaki eşyaların, kahramanlarla ciddi bir ilişkisi yoktur. Daha sonra romantiklerde mekân, eserin konusunu güçlendirmede atmosfer sağlama unsuru olarak kullanılmış; realist ve natüralistlerde de temel unsurlardan biri haline gelmiştir. Zira insan karakterini belirleyen temel unsurlardan birisi onun içinde yaşadığı mekândır. Dolayısıyla insan, içinde yaşadığı mekândan ayrı düşünülemez. Mekânın ayrıntılı bir şekilde tasviri bize o mekânda yaşayan insanın karakteri, sosyal ve kültürel kimliği ile ilgili pek çok ipuçları verir. Böylece mekânın tasviri son derece önem kazanmış olur. Zira mekân, insan gerçeğinin bir parçasıdır." (Çetişli, 2009: 77-78).

Mekân kavramı edebî eser incelemelerinde açık (geniş, dış) mekânlar, kapalı (dar, iç) mekânlar, fantastik mekânlar, metafizik mekânlar, duyusal mekânlar gibi başlıklar altında ele alınmıştır. Açık mekânlar; olayların cereyan ettiği köy, kasaba, şehir, ülke, dağ, ova gibi açık alanlardan oluşan mekânlardır. Kapalı mekânlar; ev, oda, daire gibi mekânlardır. Türk hikâye ve romanlarında özellikle yalı, köşk, konak, apartman gibi kapalı mekânlar kültürel farklılıkların ve ekonomik durumların simgesi olarak kullanılmışlardır. Fantastik mekânlar; gerçekçi olmayan, idealize edilmiş mekânlardır. Metafizik mekânlar ise özellikle dinlerin sunduğu, içinde bulunduğumuz evren dışı cennet, cehennem gibi fizik ötesi mekânlardır. Duyusal mekânlar da insan duygularına, ruhsal yapısına göre üretilen mekânlardır. Rüyaya ait mekânlar gibi. (Çetin, 2009: 134-137).

Mustafa Necati Sepetçioğlu, hikâyelerinde mekân unsurunu olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, hikâye kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak ve atmosfer yaratmak için kullanmıştır. Dış mekân olarak değerlendirdiğimiz tabiat ve tabiata ait yerler onun hikâyelerinde mekân olarak çokça karşımıza çıkmaktadır. Tabiat, Sepetçioğlu için, "*hiçbir zaman yalnızca dekor değildir, döşenmiş, iliştilenmiş, dışsal bir öge değildir. Tüm çevre, karakter ve davranışla yaşamsal, ayrılmaz bir ilişki içindedir.*" (Demir, 2007: 165) *Abdürrezzak Efendi* isimli kitabındaki hikâyelerde tabiat devamlı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kitapta olay örgüsü değişmesine rağmen şahıs kadrosu ve mekân unsuru pek değişmez. Değişmeyen şahıs kadrosunu Abdürrezzak Efendi ve ailesi, mekân unsurunu da temel olarak tabiat ile birlikte yazarın doğup büyüdüğü Zile oluşturur. İkinci hikâye kitabı *Menevşeler Ölmemeli*'de mekân olarak

çokça İstanbul kullanılmıştır. Bunun yanında mekânın tam olarak belirtilmediği hikâyeler de vardır. Yine özellikle iç mekân olarak da daha çok ev ve kapalı yerleri tercih etmiştir.

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde mekâna ait bir diğer özellik de, birçok hikâyesine mekân tasviriyle başlamasıdır. Tasvir edilen mekân ve burada yer alan eşyalar, anlatılan kişinin duygusal durumunu, ruh halini ortaya koyacak nitelikte bir işleve sahiptir.

3. 1. Açık Mekân

İSTANBUL

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun birçok hikâyesinde açık mekân olarak İstanbul yer almaktadır. Vak'alar mekân olarak, cadde, sokak, deniz gibi yerlerde geçse de ana mekân İstanbul'dur. Bunu özellikle yazarın üniversite öğrenimi için İstanbul'a geldikten sonra yazdığı hikâyelerinde görmek mümkündür. Hikâyelerde İstanbul, Anadolu'dan gelen insanların gözüyle ele alınmış, o insanların çektiği yabancılaşma ve tutunamamaya yer verilmiştir.

İstanbul'un isim olarak verildiği hikâyelerden birisi "Dönüş"tür. "Dönüş", mekânın olay örgüsü ve kişiler üzerinde büyük etkisi olduğu bir hikâyedir. Hikâyede İstanbul'a göç eden aile ilkin İstanbul'u çok sever. Celile Hanımın gözünde İstanbul'un semtlerinden şöyle bahsedilir: *"Celile Hanım en çok Emirgan'ı beğenirdi... Sonra Bebek'in hisarlarını beğenirdi. Rumeli Hisarı hoşuna giderdi. Küçüksu'ya bayılırdı."* (A. E. 9).

Hikâyede Abdürrezzak Efendi ve ailesinin temel problemi mekâna uyum sağlayamamaktır. Zile'den gelen aile İstanbul'u sevmesine rağmen alışamaz. Çünkü geride onların gerçekten uyum içinde yaşadıkları ve ait oldukları bir mekân bulunmaktadır. Ailenin bütün bireyleri içlerinde aynı mekân özlemini taşıyorlar da bunu ilk dile getiren Abdürrezzak Efendi olur: *"Bahar başlarındaydı. Bir akşam yemeğinde masanın etrafındaydılar. Susuyorlardı. Pencereerde iyi ve güzel bir akşam vardı. Abdürrezzak Efendi birden bire içinden, ta yüreğinin başından gelen bir iç çekişle 'ah' dedi. Celile Hanım bir tuhaf oldu. Dalgındı. Sesi ve hareketleri, rüyadaki müphem sesler ve müphem hareketler gibiydi. 'Bu ah neyin nesi?' dedi. Abdürrezzak Efendi*

çatalını bıraktı. Bir yudum su içti. Hareketlerinde bir isteksizlik, elinde bir titreklik vardı. 'Hiç' dedi. Sesi de titriyordu. 'Tarlalar!' Gözleri süzüldü. 'Tarlalar şimdi yemyeşildir.' Ne olduklarını pek anlayamadıkları bir eziklikle, meyvelerin yüküne dayanamayarak eğilmiş dallara benzediler.” (A. E. 10). Hikâyede şahıslara ağır gelen bu yükün kaynağı içlerinde taşıdıkları ‘geniş mekân’, tabiattır. Ardından şahıslar, iki mekânı kıyaslamaya başlarlar: İstanbul ve Zile. Zile, onların ait oldukları mekândır. Celile Hanım evden çıkmaz, gezintileri bırakır. Hatıralarındaki mekâna sığmır. Abdürrezzak Efendi de hatıralarındakine benzer yerleri gezmek için tercih eder.

Abdürrezzak Efendi ve ailesi içlerine düşen ‘dönüş’ fikrini bir gün sessiz sedasız ait oldukları yere dönüşleriyle gerçekleştirmiş olurlar. İstanbul, alışılmayan bir yer konumundadır.

“Siyah Topraklar” isimli hikâyede olay, kasabada geçmektedir. Fakat İstanbul, Abdürrezzak Efendi’nin büyük oğlunun yaşadığı yer olarak hikâyede yer almaktadır. Orası gurbettir ve gurbettekilere özlem duyulmaktadır. Abdürrezzak Efendi hayallere dalar ve İstanbul hayalinde şöyle canlanır: “*Gelinim’ dedi. ‘Oğlum’ dedi. Gelini ve oğlu yaklaştı. Yanına geldiler. Birden kaldırdılar. Şimdi bir şehirdeydi. ‘İstanbul’ dediler bu şehre. Büyük camileri ve kocaman minareleri vardı. İnsanlar çoktu. Karmakarışık.*” (A. E. 51). Kurduğu hayalden Abdürrezzak Efendi’nin İstanbul’u daha önce görmüş olduğu açıktır. Fakat küçük kızı İstanbul’u görecektir olmanın heyecanı içindedir. Çünkü orada yengesi vardır: “*Ah yengemi bir görsem. Gelecek sene babam bizi İstanbul’a da gönderecek.*” (A. E. 49).

“Birdenbire” adlı hikâyede de açık mekân olarak İstanbul yer alır. İstanbul’un çeşitli semtleri, karşılaşan iki kişinin birbirlerini daha önce görmüş olabilecekleri yerler olarak zikredilmiştir: “*O, hiç değilse aydınlıkta kalan bir yanını kurtarmak ister gibi bir solukta ‘Kumkapı’da dedi, ‘Yenikapı’da, ‘Eski Aksaray’da...*” (M. Ö. 86). Fakat öteki, bahsi geçen yerleri hiç görmediğini, hatta İstanbul’a hiç gitmediğini söyler.

İstanbul, bu hikâyede de kalabalık ve insanların iletişimsiz olduğu bir şehir olarak verilmiştir. Anlatıcı bunu ifade etmek için “*kaldırımında kaynaşan bir sürü insan*” ifadesini kullanır.

Sepetçioğlu’nun İstanbul’u Anadolu insanının gözünden anlattığı hikâyelerinden birisi de “Üç Kişiye Bir Şemsiye”dir. Bu hikâyede İstanbul yağmurlu havanın da

etkisiyle ‘çirkin’ olarak nitelenmiştir. Olayın geçtiği mekân bir otobüs durağıdır. Üç genç, otobüs durağında beklemektedir ve bunların hâlini anlatıcı şöyle verir: “*Üçünde de ortak olan bir şey vardı; duruşlarında, bakışlarında, yüzlerinde ortak olan bir şey -hatta saçlarında ortak olan bir şey- İstanbul’un, Anadolu’ya bakan yabancılığı! Durağın içine -daha çok durağın içindeki kadınlara- kaçamak bakışlarında bu yabancılık açıktan açığa belli oluyordu.*” (M. Ö. 138).

“Bir Yerlerde Bir Adam” hikâyesinde de İstanbul açık mekân olarak yer almaktadır. Anlatılan kahramanın hayatı anlatılırken nerede yaşadığı, hangi meyhaneye gittiği, hangi yollarda yürüdüğü ve nerede öldüğü verilmiştir. Beyoğlu’nda bir meyhaneye takılan elli beş yaşındaki hikâyeye kişisi Galatasaray’dan Taksim’e kadar yol boyunca kadınları takip etmekte, onlara laf atmaktadır. Akşamları “*Galatasaray’ın arka sokağında, kapısında kırmızı bir fenerin yandığı*” eve gider ve anlatıcı ile de en son bu evde karşılaşırlar.

İstanbul, bu hikâyede kenar mahalle evleri ve bu evlerde yapılan müstehcen sahnelerle verilmiştir.

“Menevşeler Ölmemeli” isimli hikâyede anlatılan olay bir caddede geçmektedir. İsim olarak verilmemesine rağmen mekân yine İstanbul’dur. Genç, dışarıdan geldiği şehre alışmamıştır ve yabancılık çekmektedir. Genç adamın yabancılığı şu şekilde anlatılmaktadır: “*Şehrin, gidip gelen –bir geniş kaldırım üstünde gidip gelen- bunca insanının içinde bir kişi vardı ki kara benziyordu. Ötekiler kendilerinden olmayan bu adamın farkında bile değillerdi. Gidişlerinde kendileri, gelişlerinde yine kendileri vardı.*” (M. Ö. 189).

İstanbul, “Üç Kişiyi Bir Şemsiye”de olduğu gibi Anadolu insanı için uyum sağlanması zor bir yerdir. Bu hikâyede olduğu gibi İstanbul’a gelen birçok kişinin sevdikleri geride kalmıştır.

“Vapurda Bir Adam Vardı” hikâyesi açık mekân olarak sayabileceğimiz denizde geçmektedir. Muallim muavini olan kahramanın yaşadığı, lisenin bulunduğu şehir de İstanbul’dur. Kahramanın zihninde düşündükleriyle gelişen hikâyede İstanbul, insanların hür bir şekilde dolaştıkları, gençlerin sevgilileriyle beraber eğlendikleri yerdir.

“Ay, Bulut ve İnsan” hikâyesinde delikanlı hayale dalma anını şöyle anlatır:

“Beyazıt’ta idim. Havuzun üst tarafındaki asfaltla havuz arasında dizilen kanepelerden birindeydim. Ayı o zaman gördüm.” (Sepetçioğlu, 1953a: 11). Hikâye boyunca mekânla ilgili başka bir ayrıntıya girmeyen anlatıcı sadece bulunduğu yeri vermiştir. Şehrin, olay örgüsüne ve kişilere yansıyan bir yanı yoktur.

“Bir İnsanla Konuşmak” hikâyesinde olay, açık mekân olarak değerlendirebileceğimiz sokaklarda geçmektedir. Bu sokaklar İstanbul’un çeşitli semtlerine aittir. Hikâyede İstanbul’un çeşitli mekânları; semtleri, camileri mekân olarak verilmiştir. Anlatıcı gözlemlerini şöyle anlatır: “Çukur Camiinin önünde durdum. Müezzin ezan okuyordu... Valde Camii’nin karşısında bir bahçıvan çayırını suluyordu. Çayırın yemyeşildi. Tertemizdi.” (Sepetçioğlu, 1954d: 12). Hikâye boyunca yalnızlık çeken kahraman konuşacak, dost olacak birisini aramaktadır. Şehir, olumsuz yönleriyle korkutucu olarak değerlendirilir: “Apartmanlardan korkuyordum. Apartmanlar o kale bedeni sertliğiyle üstüme yıkılıverecekler de içimdeki bir insana yardım etmenin verdiği o bir avuçluk zevki alıp götürceklerdi.” (Sepetçioğlu, 1954d: 12). Bu yardım etme zevki anlatıcıya bir insanla konuşmuş olmaktan gelmektedir.

“Fındıklı”, açık ve kapalı mekânın iç içe olduğu bir hikâyedir. Fındıklı İstanbul’da bir semttir ve anlatıcı için büyük öneme sahiptir: “Fındıklı, benim için her şey. Fındıklı benim ömrüm. Fındıklı benim...” (Sepetçioğlu, 1953c: 12).

Hikâyede anlatıcı, bir hatırasını anlatmaktadır ve anlattığı olayın mekânını şu şekilde verir: “Bu hikâye Taksim’de başladı. Canı sıkılan bir insan, otobüslerden, otomobillerden yaşayabilmek için kaçışan surf yürümüş.. bir yere gitmiş olabilmek için yürüyen yüzlerce insanın içinden biri -belki de ben- otobüse bindi. Otobüs تنها idi... Otobüs Dolmabahçe’ye iniyordu.” (Sepetçioğlu, 1953c: 12). Büyük şehir burada da insanların birbirine tahammül edemedikleri bir mekândır. Çünkü otobüste anlatıcının yanında oturan kişi elindeki gazetenin okunmasına dahi tahammül edemez: “Bir levazım yüzbaşı. Elindeki gazeteyi ters tutuyordu. Delikanlı gazeteyi tersten okumaya çalıştı. Yüzbaşı bunu fark etti. Ve gazeteyi cebine koydu. Yırtar gibi büktü.” (Sepetçioğlu, 1953c: 12). Otobüsten Fındıklı’da inen anlatıcı eski okuluna gider ve eski sınıfına girerek sırasına oturur. Bu andan itibaren mekân değişmiş, okulda geçen bir anısı anlatıcının ağzından verilmiştir.

Açık ve kapalı mekânın birlikte bulunduğu bir diğer hikâye de “Suçlu”dur.

Devlet dairesinde başlayan hikâye anlatılan kişinin sokağa çıkıp lokantaları dolaşmasıyla devam eder. Mekânın olay ve kişiler üzerinde fazla etkisinin olmadığı hikâyede, yazı işlerinde dört kadın bir erkeğin bulunduğu belirtilir. Açık mekân da adamın dolaştığı yer olarak şöyle verilir: *“Taa aşağıya parka kadar öylece gitti. Parkın köşesindeki simitçinin önünde durdu.”* (M. Ö. 13).

ZİLE

“Ali Süha Bey’in Şapkası”, kapalı mekânda başlayarak açık mekânda devam eder. Ana mekân Zile’dir. Ali Süha Bey, Abdürrezzak Efendi’nin evine misafir gelmiştir. Bu aşamada evin içine dair bilgi verilmez. Daha çok kişilerin iç konuşmalarına yer verilir. Ali Süha Bey ve Abdürrezzak Efendi’nin evden çıkmasıyla birlikte mekân da değişmiş olur. Abdürrezzak Efendi’nin gözüyle sokaklar şöyle anlatılır: *“Yollar çukur çukurdu. Yollar bir umudun değil bir sefaletin arkasından koşuyordu. Ve bu yollardan insanlar geçiyordu... Bu yollardan kağrı geçirdi. Araba geçirdi. Kağrının öküzleri, arabanın atları vardı. Cadde her zamanki gibi yalnızdı. Bu caddeler her zaman yalnız olmuştu.”* (A. E. 37).

İstanbul’un mekân olarak yer aldığı hikâyelerde caddelerin kalabalık olarak verilmesine karşılık Zile caddeleri sesiz, ıssız, ‘yalnız’dır. Ve Sepetçioğlu’nun hikâye kahramanları İstanbul’da kendilerini yabancı hissederken Anadolu’yu sahiplenmektedirler: *“Bu caddeler her zaman yalnız olmuştu. Bu caddeler onundu. O, bu caddelerindi. Pantolonunun paçalarında bu caddelerin tozu vardı.”* (A. E. 38).

SOKAK

“Afiştekiler” isimli hikâyede kahramanlar mekân tasviriyle tanıtılmaya başlanmıştır: *“Alandan, sola, yukarıya doğru tırmanan taşlı yolun sol köşesindeki tahta perdede yapışık iki afişten birincisinde, bir adam, başını göğe dikmiş, donuk fakat düşünceli, bakıyordu.”* (M. Ö. 35). Kahramanları sokaktaki bir reklam panosunda bulunan afişler olan hikâyede mekân afişteki adam ve kadının gözünden verilmiştir. Bir dolmuş şoförünün ‘Mamak! Mamak!’ diye bağırmasından asıl mekânın Ankara olduğu anlaşılmaktadır.

Açık mekân olarak sokağın kullandığı hikâyelerinden birisi de “Su Borusu”dur. Hikâyenin mekânı bir kasabanın mahallesidir. Bu kasaba Anadolu’dan bir kasabadır ve kasabanın erkekleri şehre çalışmaya gitmiştir. Bu gidilen şehir büyük ihtimal

İstanbul'dur. "Ali Süha Bey'in Şapkası"nda olduğu gibi burada da kasaba bakımsızdır.

Vak'anın geçtiği yeri yazar şöyle anlatır: "*Sokağın iki geçesindeki yamru yumru evler, kaldırım taşlarının ufacık aklığın doğru eğiliyorlardı sanki; bu eğilişte bir temizlenme arzusu var sanılabileceği gibi, yıllardır hep böyle birbirinin karanlığına yaslanmanın verdiği tiksinti ve korkudan, böylece kurtulma umudu da var sanılabilirdi.*" (M. Ö. 121). Evlerde beliren bu temizlenme arzusu aslında hikâye kahramanının arzusudur. Yazar, bu hikâyede hem mekâna hem de şahsa aynı duyguyu yüklemiştir. Hikâye kişisi kadının kocası iki yıl önce gurbete para kazanmaya gitmiştir ve o akşam dönecektir. Bu yüzden kadının temizlenmesi gerekmektedir.

Açık ve kapalı mekânın birlikte kullanıldığı hikâyelerden birisi de "Erguvan Bahçesi"dir. Hikâye kahramanları bir tren yolculuğu yapmaktadırlar ve bu noktada daha çok onların ruhsal durumlarına dair değerlendirmeler yapılmıştır. Fakat N'nin zihninde canlanan hatıra bir sokakta ve erguvan kokulu bir evde geçmektedir. Burası aynı zamanda N ve G'nin ilk tanıştıkları yerdir. Ev ve bahçe okuyucuya şöyle verilmiştir: "*İnce, daracık, taşsız ve bozuk kaldırımlı yolun bir yanı erguvan bahçesi. Duvarlardan erguvanlar sarkmış. Mor bir koku. G, N'nin koluna girmişti... Ve ev; erguvanlı, basit, ahşap ev birden silkindi. Üzerindeki tozlar uçu uçuverdi. Önce bir toz bulutu kapladı sokağı. Bu toz bulutunun içinde çatırtılar oldu.*" (Sepetçioğlu, 1956d: 31).

"Erguvan Bahçesi"nde mekân, hem kişilerin psikolojisi üzerinde etkili olmuştur hem de erguvan, erguvanlı ev ve erguvan kokusu, şahısların hatıralarında canlılığını koruyarak olay örgüsünü oluşturmuştur. Kişilerin elli beş saatlik tren yolculuğundan sonra varacakları yer olan Abdürrezzak Efendinin evi de erguvan bahçelidir.

"Soba Boruları", açık ve kapalı mekânın birlikte kullanıldığı hikâyelerden birisidir. Olay, açık mekân olan sokakta başlar, kapalı mekân olan kahvehanede devam eder. Hikâye başkişisi Cemil caddede yürümektedir. Yürüdüğü mekân okuyucuya şu şekilde verilmiştir: "*Yürüdüğü yol, ağaçsız, otsuz ve topraksız bir boşlukta yürür gibiydi. Beyninde bir şeyler kımıldıyor, bu kımıldayan şeyler beynini ılık, bayıltıcı ve uyuşturucu tırmalıyordu.*" (M. Ö. 26). Verilen mekân tasviri, kişinin ruhsal durumunu yansıtmaktadır. Çünkü Cemil, sevdiği kız memleketinde kaldığı için yalnızdır.

İçindeki sıkıntıyı, sokaklarda yok edemeyen Cemil mekân değiştirir; açık mekândan kapalı mekâna geçer. Pıtır'ın kahvesine giden Cemil orada arkadaşlarıyla

karşılaşsa da orası da onu ferahlatmaz. Eline aldığı çayla birlikte Cemil'in avucunda bir hayal canlanır. Bir ev ve evin içinde güzel bir kadın görmektedir. Avucundaki evin tasviri okuyucuya şöyle aktarılır: *"Odada soba yoktu külrenginde upuzun bir soba borusu, odanın tavanında bir uçtan bir uca uzuyordu. Masanın üstünde, bembeyaz bir saksı içinde kırmızı kırmızı, benek benek açmıştı. Kadın güzeldi. Çok güzel."* (M. Ö. 33). Ev, adeta Cemil'in yalnızlığını gidermiş, aradığı huzura kavuşturmuş, o huzurla birlikte mekân da güzelleşmiştir. Soba Boruları, hikâye kişinin ruhsal yapısının mekâna paralel olarak değiştiği bir hikâyedir.

MEYDAN

Sepetçioğlu'nun açık mekân kullanılan bir diğer hikâyesi de "Uçan Daire"dir. Hikâyede mekân bir meydandır. Bu meydanı ve vak'ayı anlatıcı şöyle belirtir: *"Üç adım ötemde kocaman bir meydan vardı. Bu meydanda otomobiller, tramvaylar, otobüsler ve insanlar vardı. Bir kısmı köşede toplanmış gökyüzüne bakıyordu ve bir kısım insanlar da gökyüzüne bakan insanları seyrediyorlardı. Biz gökyüzüne bakan insanların arasındaydık."* (Sepetçioğlu, 1954a: 13). Mekân olarak verilen meydan, farklı dinden, farklı yaştan, farklı meslekten insanların bir arada toplanması ve olay örgüsünü oluşturması bakımından önemlidir. Meydan sembolik şekilde dünyayı akla getirmektedir.

İNŞAAT ALANI

"Çamlar Hür Yaşar", mekânın değişimine paralel olarak olay örgüsünün şekillendiği bir hikâyedir. Vak'anın geçtiği mekân bir inşaat alanıdır. İki çam ağacı, doğal çevrelerinin bozulması ve çevrelerine dev binaların yapılmasıyla hürlüklerini kaybettiklerini düşünmeye başlarlar. Öncesinde bahçe ve konağın bulunduğu yer artık dev binalara mesken olacaktır. Mekânda yapılan tahribat hikâyede şöyle anlatılır: *"Konağı yıktılar bir yandan, gelen işçilerden birkaçı da ağaçları –çitlenbikleri, erguvan ve erik ağaçlarını- kestiler; köklerinden söktüler. En sona iki çam kalmıştı."* (M. Ö. 102). Mekânın insan eliyle değiştirilmesinin sonucu ise şöyle olmuştur: *"Çamlar yelsiz kalmıştı; çamlar güneşsiz, soluksuz... Çamlar ufuksuz kalmıştı. Çamların derdini ne o dev yapı ne de o dev yapıya yerleşen yüzlerce insan anlıyordu."* (M. Ö. 103). Doğal mekânlarını kaybeden, hürlükleri ellerinden alınan çamlar sonunda kendilerini ölüme terk ederler.

TARLA

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde açık mekân olarak şehir, sokak, cadde ile birlikte tarla, bağ, bahçe de kullanılmıştır. Tabiata ait bu mekânlar, kişilerin mizaçlarının belirgin kılınması için birer araç ve vesile konumundadır. Bu hikâyelerin kişileri şehirdeki insanlara göre daha aktif, daha huzurlu ve özellikle de doğa sevgisiyle doludur. Bu hikâyelerde geçen mekân muhtemelen yazarın doğup büyüdüğü Zile'dir.

“Elleri Çamurdu” hikâyesi bir pancar tarlasında Abdürrezzak Efendi ve üç çocuğunun çalışmasını anlatmaktadır. Bu hikâyede mekân adeta kişileşmiştir. Soğuk hava, bulutlar, dağlar, sazlar sık sık "suratsız" diye nitelendirilir. Fakat her şeye rağmen Abdürrezzak Efendi doğayı sevmek gerektiğini düşünmektedir: *"Abdürrezzak Efendi çocuklarının toprağı sevmesini isterdi. Bunun için, içinde bir ferahlık duymuştu. Çocukları toprağı hor görmemeliydi. Çocuklarının toprağı sevmesi lazımdı..."* (A. E. 17). “Elleri Çamurdu” soğuğa rağmen mekânın genişliği ölçüsünde Abdürrezzak Efendi'nin gönlünün de geniş olduğu bir hikâyedir.

“Filiz” de açık mekân olarak bağın kullanıldığı bir hikâyedir. İnsan-tabiat ilişkisinin, insan-insan ilişkisine dönüştüğü hikâyede mekân ve insan bir bütünlük içerisindedir. Abdürrezzak Efendi'nin toprağına dair düşünceleri şöyle verilir: *"Abdürrezzak Efendi uzaklardan gelen sesleri dinliyordu. İçinde bir ferahlık.. bir genişlik, dalga dalga yayılarak onu bulutlara ve onun üstündeki maviliğe uçuran bir çarpıntı vardı. Türkü söylemek, koşmak veya bağırarak.. öpmek istiyordu. Toprak mis gibi... toprak, toprak gibi kokuyordu."* (A. E. 25). Dalından kopmuş filizi eski haline getirmek için uğraşan Abdürrezzak Efendi, açık mekân hakkındaki görüşlerini de dile getirir. O, gelecek nesillere noksansız bir güzellik bırakabilmek niyetindedir. Bunu sağlayabilmek için verdiği gayreti anlatıcı şöyle aktarır: *"Abdürrezzak Efendinin aklına müthiş bir şey gelmişti. Bunu yapmalıydı. Pantolon kayışını açtı. Düğmelerini çözdü. Mintanını uçlarını çıkardı. İki parmak eninde bir şerit yırttı. Sonra filizi itina ile yavaş yavaş ve korka korka sardı."* (A. E. 29). Mekânı kusursuzlaştırdığını düşünen kahraman artık gelecek nesillere sağlam bir eser bırakmış olmanın hazzını yaşamaktadır.

“Tohum ve Topal Karınca” hikâyesinde mekân bahçedir. Bahçe aslında tabiatı sembolize etmektedir. Bu tabiatı, toprak, güneş, armut ağacı, tohum ve karınca oluşturur. Hikâyede tohum kendi canlılığı için savaşır; karınca aç kalmamak için çaba

sarf eder; armut ağacı da kendi devamlılığını uzun süre korumak için gayret gösterir. Hikâyede mekân, canlıların ortak yaşam alanı ve kavga meydanı olarak verilmiştir.

“Ölü Suratlı Toprak” isimli hikâyede vak’a, açık ve kapalı mekânlarda geçmektedir. Açık mekân Abdürrezzak Efendinin de bağının bulunduğu tarlalardır. Bu tarlalar, susuz kalmıştır ve tabiat sevgisiyle dolu olan Abdürrezzak Efendi bu duruma çok üzülmemektedir. Bulutların dağılması karşısındaki tavrını anlatıcı şöyle verir: *"Rüzgar bulutları dağıttı. Dağılan bulutlar Abdürrezzak Efendinin yüreğine beş kiloluk -veya beş tonluk- bir kurşun külçesi gibi indi. Yağmur yağmayacaktı."* (Sepetçioğlu, 1956a: 12). Tabiatın yağmursuz kalması açık mekânı değiştirmiştir. Anlatıcı tabiatın bu halini kahramanın gözüyle şöyle verir: *"Yürürken ayaklarının altındaki otlar çıtırdıyordu. Susuzluktan bembeyaz olan kireçleşmiş toprak gıcırdayordu. Abdürrezzak Efendi toprağa bakamıyordu. Bu tanımadığı bir topraktı. Bu toprak yabancıydı. Bembeyazdı."* (Sepetçioğlu, 1956a: 12). Pınarın kenarına gelen kahraman, buradaki manzarayı da şöyle vermektedir: *"Pınarın etrafındaki çayırlar yeşildi. Toprak toprağa; ağaç, ağaca benziyordu ve su, pınarın çukurunda biriken su, serindi."* (Sepetçioğlu, 1956a: 12). Bu iki karşılaştırmada tabiatın bir unsurunun tabiatı yani mekânı nasıl değiştirdiğini görmekteyiz.

Hikâyede kapalı mekân olarak geçen yer, belediye binasıdır. Burada açık mekâna göre apayrı bir hava vardır: *"Belediye reisi süslü bir masanın arkasında bir koltuğa gömülmüştü, Masanın üstünde bir pervane fırl fırl dönüyordu."* (Sepetçioğlu, 1956a: 13).

Bu hikâyede açık ve kapalı mekânların kişiler üzerinde farklı etkileri vardır. Açık mekânda tarlalar sıcaktan kavrulurken Abdürrezzak Efendi sinirli ve hırçındır. Fakat Belediye Reisi koltuğunda, pervane karşısında otururken gayet sâkindir.

“Karaağaçlar Altında” adlı hikâyede mekân bahçedir. Olay, bir ilkbahar günü karaağaçlar altında geçmektedir. Açık mekân tabiat, delikanlıya ilham vermekte, sevgilisiyle birlikteyken dahi onu hikâyeye yazmaya teşvik etmektedir. Mekân kişilerin ruhuna tesir etmiş, ağaçların dallarındaki şehvet iki gence yansımıştır: *"Delikanlı, baharın tomurcuklarındaki çıtırtısını ve dalların şehvetini içinde duydu... Karaağaçlar şehvetliydi ve tomurcukları çatlıyordu. Toprak, yeşil çayırların arasındaki siyah ve gri toprak, isterik bir kadın gibi göğsünü toprağa açmıştı."* (Sepetçioğlu, 1954e: 41).

Ayrıca hikâyede, yer ve gök farklı şekillerde aktarılmıştır. Toprak, rengiyle, duruşuyla can sıkarken, toprağın üstü yeşilliğiyle, kedisi, kuşuyla haz vermektedir: *"Güneş vadiye doğru parlak bir yeşillikle uzanıyordu. Çayırlar ıslak gibiydi. Çayırların arasındaki toprak siyahtı. Griydi. Çayırların arasında toprak can sıkıyordu."* (Sepetçioğlu, 1954e: 41). Hikâyenin sonunda kız, karaağaçlar altında uzanmış kalmış, delikanlı vadiye doğru koşarak oradan uzaklaşmıştır.

"Eşekle İnsan Arasındaki Dünya", Sepetçioğlu'nun mekân tasviriyle başladığı hikâyelerinden birisidir. Olayın geçtiği mekân, içinde ceviz ağacının bulunduğu bir tarladır: *"Cevizin gölgesi, köklerin çevresine küçük ve kabarık, pişkin bir halkalı pide gibi yayılmıştı."* (Sepetçioğlu, 1959: 51). Verilen bu tasvir aslında hikâye kahramanının durumunu ifade etmektedir. Hikâye kişisi delikanlı da ceviz ağacının altında uzanmış kitap okumakta, adeta dünyayı kitaba sığdırmış bulunmaktadır. Anlatıcı hem mekânı hem de delikanlının durumunu şöyle verir: *"Fakat göz ve kulak olarak kitabın içindeydi. Şu anda cevizden, tepedeki güneşten, karşı dağların eteğinde başlayıp yine karşı dağların eteğinde biten tarlalardan ve bu tarlaların ağaçlarından, yeşilliklerinden -ve bir de eşekten- ibaret olan dünya kitabın harfleri kadar küçüktü."* (Sepetçioğlu, 1959: 51).

Delikanlının yanında otlayan eşek, güneşin altında yanmış, hareketten kesilmiştir. Fakat bir ses ona hareketlilik kazandırır, canlılık verir. Bu ses uzaklardan gelen dişi eşek sesidir. Bu ses eşeğe bulunduğu mekândan sıyrılma, uzaklaşma arzusu verir ve sese doğru koşmasına vesile olur. Aynı ses aslında delikanlıya da hareket kazandırmış. Kuyudan su doldurmaya dahi gitmeye erinen delikanlı eşeğin arkasından bir anda koşmaya başlar. Çünkü eşeğin serbest kalması mekânı genişletmiştir. Kitabın içinde küçülen dünya eşeğin koşmaya başlamasıyla bir anda büyümüştür. Olay örgüsünü şekillendiren mekân, delikanlının yere düşen eşeğe yaklaşmasıyla yeniden daralmıştır: *"Dünya eşeğin gözlerinde daralmıştı. Küçücük bir nokta gibi."* (Sepetçioğlu, 1959: 52).

DENİZ, KUDÜS, PARİS

Farklı bir kurguya sahip olduğunu daha önce de söylediğimiz "Gemidekiler" isimli hikâyede mekânlar oldukça çeşitlidir. Gemi, tramvay ve taksitaxi yolculuklarından bahsedilen hikâyede asıl mekân denizdir. Fakat yazar, vasıtalarla birlikte mekânı da

değiştirir. *"Bu gemi kudurmuş denizin ortasında mesafelerin ötesine, gece gibi bir boşluğa gidiyordu."* dendiikten sonra tramvay yolculuğunda ayrı bir mekân kullanılır: *"Tramvay, Kudüs'ün güneyindeki pis kenar mahallelerin birisinde (Elmulakkap) durağında az önce zınk! deyip durdu."* (Sepetçioğlu, 1956c: 29). Bir lokantadan bahsedilen bölümde de mekân Paris'tir: *"Paris Veme 35, Rue des Ecoles'de bir lokantada kadın dördüncü kürdandan sonra garsona; 'Bir çorba içtim.' dedi nazlı nazlı."* (Sepetçioğlu, 1956c: 30).

Hikâyede verilmiş olan mekânların bu kadar çeşitlilik göstermesindeki maksat yazarın, (dünyayı simgelediğini belirttiğimiz) gemide yer alan insanların ırk çeşitliliğini sergilemek istemesidir diyebiliriz.

3. 2. Kapalı Mekân

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun hikâyelerinin bir kısmı da kapalı mekânlarda geçmektedir. Bu mekânları; ev, meyhane, gazino, otel, hastane, kahvehane ve öğrenci yurdu olarak sayabiliriz. Kahramanın ruh dünyasını etkilemesi bakımından mekân-insan ilişkisi, kullanılan kapalı mekânlarda da etkilidir. Kapalı mekân içinde bulunan kahramanların, özellikle, mutsuz olması dikkat çekicidir. Sepetçioğlu'nun birçok hikâyesine mekân tasviri yaparak başladığını daha önce de belirtmiştik. Bu durumu kapalı mekân kullanılan hikâyelerinde daha iyi gözlemlemekteyiz. Özellikle kahramanı ruhsal sıkıntı çeken hikâyelerde nesnel tasvirler yapılmıştır.

EV

"Bayramda Gelen Mektup" hikâyesinin geçtiği mekân evdir. Abdürrezzak Efendi, kızı ve eşi bir bayram sabahı evlerinde otururlar. Hikâye ailenin bulunduğu odanın tasviri ile başlar: *"Kutu gibi odada bir sessizlik vardı. Pencereler, perdeler, raftaki büyüklü küçüklü kiprikliler, elektrik lambası ve radyo kendi yalnızlıklarında kaybolmuşlardı. Duvar halısı, sabah güneşini içmesine rağmen basit ve manâsız bir kırmızı ile boş bir maviden öteye geçemiyordu..."* (A. E. 19). Verilen mekân tasviri kişilerin ruhsal durumunu yansıtmaktadır. Kendi yalnızlıklarında kaybolan eşyaların yanında asıl yalnızlık ailenin yalnızlığıdır. Çünkü bugün bayramdır ve ailenin büyük oğlu gurbetten gelmemiştir. Çekilen bu yalnızlık bayram temizliği yapılmasını dahi

engellemiştir: *"Sedir karmakarışıktı. Sedirin üstündeki halı tozlu, yastıkların örtüsü gelişiğüzeldi. Ve babası bir gün evvel, tarladan nasıl gelmişse öylece uzanmıştı. Bu yüz öpülmezdi. bu elbiseler kucaklanmazdı. Bu yüz ve elbiseler bayram yüzü ve bayram elbiseleri değildi."* (A. E. 21).

Gelen mektupla birlikte ailenin yalnızlığı biraz daha artmış, oğlan gelmeyeceğini haber vermiştir. Oğluna kızıp bağırın Abdürrezzak Efendi'nin ruh yapısı zarfın üzerinde gördüğü mekânla bir kez daha değişmiş, baba şefkati ağır basarak kızgınlığını unutmuştur: *"Zarfin sağ köşesindeki pulu birden bire gördü. Eflâton, koyu yeşil, beyaz, açık sarı. Sütunlar, evler ve evlerin üstünde parmak kadar gökyüzü. Sütunun üstünde küçücük harflerle 'Efes' yazıyordu. Renkler Abdürrezzak Efendinin içindeki gürültüyü ve dönen, fırl fırl birbirine karışan tabak ve sürahileri eritiverdi. Pulun renkleri aldı onu odanın dışına çıkardı."* (A. E. 24).

Sepetçioğlu'nun kapalı mekânı tercih ettiği hikâyelerinden birisi de "Merdivenin Birinci Basamağı"dır. Hikâyeye, Abdürrezzak şehir dışındayken annesini merdivenin birinci basamağında yakalayan ölüm anını anlatır. Burada yazarın hikâyenin temasıyla mekânı arasında başarılı bir uyum sağladığı dikkat çekmektedir.

Annesinin ölümünü düşünen Abdürrezzak, ince, narin ve solgun yüzlüdür. Sedire uzanmış, yatmakta ve bu esnada da hayallere dalmaktadır. Annesine üç tren mesafesinde olduğunu belirterek hayallerinde trene bolca yer vermiştir. Hayalinde canlanan mekân, hem tema ile hem de kişilik ile uyum içindedir: *"Tren kapkara, kırmızı bir duman salıyordu. Raylara kar soğukluğunda beyaz bir ışık düşmüştü... Tik! Tak! Tik! Tak! Tren gürültülüydü, saat utanmaz. Saatin utanmaz tiktakları kupkuru yolda bir asker kundurasından farksızdı. Kupkuru yol ölü suratlı bir toprağı ikiye bölmüştü. Sapsarı toprak çatlamıştı. Yarık yarıktı."* (A. E. 45).

"Kriz"de evlenmeyi düşünen bir kızın kriz anında sayıklamaları ve bu esnada şeytanla mücadele edip Allah'ı hissederek rahatlaması anlatılmaktadır. Mekân, kızın yattığı yatak olmakla birlikte hayallerinde geçen çeşitli yerler de vardır. Yazarın, ruhsal sıkıntı çeken kahramanla birlikte kapalı mekân tercih etmesi dikkat çekici bir özelliktir.

Kriz anında şeytanla savaşan kız, ışığı yani Allah'ı hisseder. Hikâyenin bu kısmında şeytanla alakalı kısımlarda kırmızı ve siyah renkler kullanılmış; Allah'a ait kısımlarda yeşil renge yer verilmiştir: *"Tren yeşil bir türbenin önünde durdu.*

Karanlıktı. Bir cami avlusuna benziyordu. Ortada bir şadırvan vardı. Sular akıyordu. Sular serindi... Yeşil türbe şadırvanın solundan geçen yolun ucundaydı. Yeşil pencereleri vardı... Demirden. Küçük küçük oymalıydı. Küçük oymaların arasında yeşil bir karanlık buharlaşıyordu." (A. E. 60).

“Z'den Sonra” isimli hikâyede de “Kriz”de olduğu gibi mekân bir evin odasıdır: *"Oda duman içindeydi. Odada bir uykusuzluk ve 36 saatin yorgunluğu vardı. Odanın pencereleri yoktu. Oda simsiyahtı ve kalın bir dumandan yapılmış dört duvardan ibaretti." (A. E. 65).* Kahraman aynı zamanda odanın duvarlarını da anlatır: *"Şu tabloları kaldırabilir, şu kapının üstündeki eciş bücüş ve pis bir mürekkeple yazılı karınca duasını kaldırıp sokağa atabilir, 'Ya Hafız'ı köşedeki emekliye verebilirdi... O zaman şu Mekke-i mükerreme resmini ordan çıkarmalı. Zaten ne lüzumu var." (A. E. 66).* Bu oda 85 yaşındaki babaannenin evidir. Yazar bu hikâyesinde de mekânı tema ile uyum içinde ve hikâye kişilerinin ruhsal durumunu yansıtacak şekilde kullanmıştır. Odanın yorgun olması babaannenin seksen beş yaşına; uykusuz olması da torunun son otuz altı saatine işarettir diyebiliriz.

“Aldatış” hikâyesi geniş bir mekâna sahiptir. Açık ve kapalı mekânlar birlikte kullanılmıştır; fakat olay örgüsü, bir evde başlayıp başka bir evin odasında son bulduğu için kapalı mekân içinde değerlendirmeyi uygun gördük.

Hikâye, kadının evden ayrılıp annesiyle birlikte Bandırma'ya gitmesiyle başlar. Geride kalan adam karısını komşu kadınla aldatmaktadır. Fakat adam karısını özlemekte, dışarı çıkarken dahi yanında onun hatırasını taşıyan bir şey bulundurma ihtiyacı duymaktadır. Hikâye, adam ve kadının bir günlerini kapsadığı için çeşitli mekânlarda geçmektedir. Ev, tramvay, devlet dairesi, Maarif Müdürlüğü adamın gününü geçirdiği mekânlar; gemi, ev, Bandırma da kadının gününü geçirdiği mekânlardır.

Asıl üzerinde durulması gereken evdir. Çünkü ev, ayrılmış eşlerin ortak hatıralarını barındırmaktadır. Hikâye mutfak masasının tasviri ile başlar: *"Masanın üstü karma karışıktı. Çay bardağı yarımdaydı. Üstten iki parmak kadar içilmişti. Çay, kırmızı rengiyle alay eder gibiydi. Yarıları ancak işkilli ve korkak yenmiş, daha doğrusu kemirilmiş bir dilim ekmek şeker kutusunun dibindeydi. Şeker kutusunun paslı ve kırık kapağı masadan yere düşmüştü. Onun oturduğu iskemlenin ayağına kadar*

yuvarlanmıştı. Üç zeytin çekirdeği bardağın dibinde. Dördüncüsü yarı yenmiş. Ve küçük bir peynir parçası." (M. Ö. 14). Bütün evde olduğu gibi yemek masasında da her şey yarım, Çünkü aile fertleri ayrılmışlar, yarım kalmışlardır. Adam gün boyu bütün mekânlarda kendi yarımlığını yaşarken eşi de aynı duyguları taşımaktadır. Gece yattığı zamanki ruh halini anlatıcı şöyle verir: "*Bandırma'da O'nun ilk gecesi çok kötü geçti. Yabancı bir şehir, yabancı bir ev, yabancı bir yatak ve kocası çok uzaklarda... Kim bilir ne yapıyor?*" (M. Ö. 25). Sepetçioğlu, bu hikâyesinde özellikle kapalı mekânların tasvirine bolca yer vermiştir. Bu tasvirler insan-mekân ilişkisi dâhilinde kişilerin ruhi durumlarını yansıtmaktadır.

“Yok Oluş” adlı hikâye de mekân olarak evin seçildiği bir hikâyedir. Sepetçioğlu bu hikâyede hikâye kişilerini farklılaştırmıştır. Hikâye kişisi olarak ev eşyalarının seçildiği hikâyede, ev hanımının bir gece eve gelmemesi üzerine eşyalarda oluşan terk edilmişlik ve unutulmuşluk düşüncesi işlenmiştir. Yatak odasının tasviriyle başlayan hikâye mutfak masasının, holün ve oturma odasının tasviriyle devam eder. Tasvirler yapılırken eşyalar konuşurulur, onların hislerine yer verilir. Gecenin sonunda saatin son tik takları bütün mekânı etkisi altına alır: "*Saatin en son tik-takı evin bütün odalarında ve bütün eşyası üzerinde bir çan sesi gibi titredi. Ve sinek bu en son tik-takı çevresini balmumundan ince bir duvarın çevirdiği beyinde duydu. Ve ev, bütün odaları ve bütün eşyalarıyla birlikte kapkara bir boya gibi katılaştı.*" (M. Ö. 62). Saatin son tik-takıyla bütün mekân adeta yok olmuştur. Mekânın, insan sayesinde varlığını devam ettirdiği vurgulanmakta ve bu, Sepetçioğlu'nun insana verdiği değeri göstermesi bakımından da dikkat çekicidir.

“Halil'in Ölümü” isimli hikâyede de mekân evdir. Ev, içinde bulunan hikâye kişinin yalnızlığını bürünmüş, eşyalar yalnız kalan adamın duygularına ortak olmuşlardır: "*Tıraş olurken -ki aslında tıraş olmağı hiç istemiyordu- daha sonra yarım yamalak kahvaltı yaparken fırça, sabun, tıraş bıçağı, ekmek ve ötekiler, küp içi gibi bomboş, küp dışı gibi sırlı ve kaskatı öksüzlüğünü eksilteceği yerde daha da artırdı.*" (M. Ö. 63).

Hikâye kişisi, eşinden ayrılmış bir adamdır ve eşiyile tekrar birleşmenin arzusu içindedir. Fakat onları birleştirebilecek tek kişi çocukları Halil'dir. O da ölmüştür. Sepetçioğlu'nun bu hikâyesinde de “Yok Oluş” ve “Aldatış”ta olduğu gibi mekâna

değer kazandıranın insan olduğu vurgulanmıştır. Adamla kadının birlikte geldikleri tepe, adeta onlarla birlikte varlık kazanmıştır: *"Hep yanındaki kadınla birlikte gelirlerdi bu tepeciğe. Onlar bu tepeciğin, bu tepecik onların olmuştu artık. Bir gün aksatsalar, tepecik öksüz kalmış sanırlardı."* (M. Ö. 64).

"Mavi Gömlekli Adam" adlı hikâye de "Aldatış" ve "Yok Oluş"da olduğu gibi mekân tasviri ile başlamıştır: *"Mutfaktan yabancı ve alışılmamış bir yel esmiş gibiydi. İki iskemle, birbirine küsmüş, yüz yüze gelmekten utanan iki insanı andırıyordu. Sessizdi. Şeker kutusunun kapağı yarı kapanmış, çay fincanları kaşıklarla birlikte beyaz fayansların üstünde gelişigüzel dağılıvermişlerdi. İki dilim ekmeğin çaydanlığın dibinde, yarısı korkak ve çekingen koparılmış bir başka dilim köşede."* (M. Ö. 114). Hikâyenin girişinde verilen bu manzarada eşyaların duruşu anlatılacak konuya dair ipucu verir. Bu görüntünün nedeni adamın karısının evde olmamasıdır.

Hikâye kişinin içinde bulunduğu ruh hâline uygun olarak *"dışarıda da bir yağmur başlar. İri, sulu, hüznü. Yalnız ve kimsesiz yağmur camları ıslatır."* Kadın eve geç geleceğini söylemesine rağmen eşini evde bulamayan adam kendini yalnız, kimsesiz hisseder. Yazar, bir aile evinde eşlerden birisinin dahi eksik olmasının, mekânı yoksunlaştırdığına işaret etmektedir. Çünkü o yuva iki kişiye aittir.

Sepetçioğlu'nun mekânı sadece bir dekor olarak kullandığı, mekânın olay örgüsü veya kişiler üzerinde etkisinin yok denecek kadar az olduğu hikâyelerinden birisi de "Oyuncak"tır. Hikâye, kahramanın otobüsle iş yerine doğru yaptığı yolculukla başlar; işyerinde mesaisine devam edip öğle arası oyuncakçıdan aldığı oyuncakla birlikte ikinci mesaisinden sonra evine gelmesiyle son bulur. Daha çok kahramanın fizikî ve ruhsal yönleri üzerinde durulmuştur.

"Asliye Ceza Hâkimi Naim Bey" hikâyesi, kahramanın evde uyanması ile başlar; adliyeye girişi ile son bulur. Hikâyede yazar, kişiler üzerine yoğunlaşmış, onun bir dava dosyasını incelerken yaşadığı ruhsal çatışmayı ele almıştır. Bunun için mekân, bir dekor olmaktan öteye geçmemiştir. Yalnız, kahramanın ruhî sıkıntısı sayesinde mekân da bedbin ve karamsar çizilmiştir: *"İnik tül perdenin arkasında, yorulmuş çocukların uykusunu uyuyan sokak, karanlıkla aydınlığın sessiz mücadelesinden habersiz nefes alıyordu."* (Sepetçioğlu, 1958: 517).

"Halil'in Ölümü"nde olduğu gibi burada da mekâna hayat kazandıran unsur

insandır. Ev, aile fertlerinin uyanmasıyla hayat bulur: *"Bir kapı açıldı. Kapandı. Firdevs'in ayak sesleri. Bir başka kapının açılışı. Firdevs büyük oğlanla konuşuyor. Ses, çok uzaklardan geliyor. Sokakta ayak sesleri. Firdevs, çocukların odasından çıktı. Mutfakta. Gaz ocağının, demliğin sesleri. Ev artık uyandı."* (Sepetçioğlu, 1958: 517).

"Tahtakurusu"nun mekânı bir odadır. Hikâye kişisi bir odada uyanmış ve hâlâ yorganının altında olduğu hâlde karşı duvardaki tahtakurusuna gözleri takılmış ve bu esnada da hayallere dalmıştır. Dün sevgilisinden ayrılan genç, memleketinden de ayrı olmanın yalnızlığını çekmektedir. Hikâye kişinin hayalleri üzerinde yoğunlaşan hikâyede mekânın herhangi bir fonksiyonu yoktur.

Sepetçioğlu'nun açık mekân ve kapalı mekânı birlikte kullandığı hikâyelerden birisi de "Ceviz Ağacı"dır. Hikâyede açık mekân olarak verilen bahçe, hikâye kişinin hayatını şenlendirmek adına çiçekler ve ağaçlar yetiştirdiği bir mekândır. Kapalı mekân olarak verilen yer de annesiyle beraber yaşadıkları evdir. Yazar, evin fakirliğine rağmen yetiştirdiği bir ceviz fidanının hikâye kişinin mutlu ve ümitvâr olmasına yettiğine işaret etmektedir. Evi anlatıcı şöyle tasvir etmiştir: *"Evi bir kulübeyi andırıyordu gerçi, çürük çarıkta; derme çatma... önünde pek büyük olmayan bir bahçe vardı... İçeri dediği, bir küçük ve karanlık odaydı. Karanlığa alışınca sağ yanda tahtadan raflar yapıldığını, raflarda birkaç bakır kapla iki üç bardak, bir çinko demlik ve teneke bir semaver olduğunu gördüm ve bütün bunların arasında bir iki dağınık kitap. Yer topraktı; yarısını toprak renginde bir kilim örtüyordu. Dipte bir minder vardı ve üstünde altmışlık, zayıf, hasta bir kadın oturuyordu."* (Sepetçioğlu, 1964: 20).

"Sonbahar Sabahında İki Kuruş", Sepetçioğlu'nun mekân olarak Paris'i seçtiği hikâyesidir. Hikâye, kahramanın evinde uyanmasıyla başlar. Sokakta inşaattan düşen tuğlanın altında ölmesiyle son bulur.

Yazarın birçok hikâyesinde olduğu gibi burada da insan-mekân arasında bir iletişim kurulmuş, insanın ruh hâli bulunduğu mekâna tesir etmiştir. Kahramanın cebinde sadece iki kuruş vardır ve bu yüzden sabah uyandığında hırçındır. Oda ve odadaki eşyalar bu hırçınlık sebebiyle gözüne kötü görünür: *"Bu havada, bu utanmadan sabahlara kadar yağan, yağmadığı zaman işte böyle dövülmüş karabiber suratlı sonbahar sabahında bu yumruğu atamazdı. Bu havada ve kitaplar iğrenç, pis, meymenetsiz..."* (Sepetçioğlu, 1955a: 17).

Sandık başkanlığından gelecek otuz liranın haberini aldıktan sonra kahramanın içi rahatlar. Bu aynı zamanda mekânın da rahatlamasıdır: *"Bak hava bir parça açtı. Açar tabii. Cebim para kokusunu aldı mı hava da açar.. Ağaçların çiçekleri de."* (Sepetçioğlu, 1955a: 18).

MEYHANE

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde kapalı mekân olarak kullandığı yerlerden birisi de meyhanedir. "Tanrılar Arasında" isimli hikâyede anlatılan olaylar bir ilçede geçmektedir. Fakat olayı yaşayan kişi vak'ayı meyhanede anlatmaktadır.

Hikâye şöyle başlar: *"Derler ki bu olay Trabzon ilinin Araklı ilçesinde geçti.. Yalan!"* (M. Ö. 105). Somut mekân isimlerine yer verilen hikâyede anlatıcı asıl olanın isimler değil insanlar olduğunu da şöyle belirtir: *"Trabzon ilinin Araklı ilçesi ile Antalya'nın Anamur'u veya Tokat ilinin Zile ilçesi nedir? Adları takan biziz. Tutup Zile'ye Trabzon, Sivas'a Antalya desek ne olur?"* (M. Ö. 106). Ayrıca burada verilen Anamur, Antalya'nın değil Mersin'in ilçesidir. Hikâye kişisi, kendisi gibi Tanrı olarak gördüğü kadını anlatırken onun, mekâna değer kattığını, aydınlattığını belirtmiştir: *"Bütün bir ilçe gözümde silinmişti. Daha doğrusu bir karanlık doldurmuştu ilçeyi, tek aydınlık oydu. Ne var ki yalnız bulunduğu evi aydınlatıyordu."* (M. Ö. 109).

"Tanrılar Arasında" isimli hikâyede olduğu gibi "Yenibahçeli Nedim Efendi"de de olay çeşitli mekânlarda geçmesine rağmen anlatıcının vak'ayı aktardığı yer meyhanedir. Yenibahçeli Nedim Efendi'nin vasiyeti üzerine Kınalı Ada'da Usta Vahran'ın meyhanesine toplanan kişiler onu anlatmaktadırlar. Bu kişilerden birisi Muğla'dan, birisi Erzincan'dan diğeri de İzmit'ten gelmiştir. Bu hikâyede mekânı önemli kılan Nedim Efendi'nin köyde, şehirde, okulda, meyhanede farklı kişiliğe bürünmesi ve farklı yerlerden insanları aynı noktaya toplamasıdır.

Sepetçioğlu'nun mekânı meyhane olan hikâyelerinden birisi de "Paşa Kızı"dır. Bu hikâyede de "Tanrılar Arasında" olduğu gibi anlatıcı vak'ayı meyhanede anlatmaktadır. Avukat yıllar önce sevmiş olduğu paşa kızının hikâyesini doktor ve öğretmen arkadaşlarına anlatır. Mekâna pek fazla değer yüklenmemiş, sadece oluşan sarhoşluktan dolayı beyinleriyle birlikte eşyaların da hareket etmeye başladığı belirtilmiştir: *"Beyninde bir dönme vardı. İçi kazınıyordu. İskemlelerle birlikte dönen masalar görülmemiş bir karışıklık içindeydi."* (Sepetçioğlu, 1961: 41).

Meyhanenin mekân olarak kullanıldığı hikâyelerden birisi de “Diktatör”dür. Hikâye kişisi Alemsaro Diktatörü Tranchi Ekuyamo Don Seleme'nin hayatından bir günün anlatıldığı hikâye, Tranchi'nin sabah sarayda uyanmasıyla başlar. Akşama kadar birçok devlet işiyle uğraşan Tranchi, akşam kendisi adına verilecek şölene gitmez ve gizlice gençliğinde gittiği Barba'nın meyhanesine gider: *"Barba şaşırdı önce; sevindi, sonra yine şaşırdı. Bütün meyhaneye birlikte, her şey, herkes -yerli yerindeyken, otururken- ayağa kalkmıştı sanki."* (M. Ö. 103).

Diktatör sıfatıyla gittiği mekân ve mekândakiler artık onu yeni hâliyle kabullenmişlerdir. Oysa Tranchi meyhaneye geçmiş günlerini özlediği için gelmiştir. Ve mekânın kendisini geçmişine döndürebileceğini ümit etmektedir. Fakat o artık yüzbaşı Tranchi değil; diktatör Tranchi'dir.

“Deniz Feneri”, bir kadın ve erkeğin yirmi yıl aradan sonra deniz kenarında bir gazinoda buluşup konuşmalarını anlatır. Zamanın kişiler üzerinde etkili olduğu hikâyede hem kişilerin içlerinde devam eden aşklarına hem de fizikî değişimlerine dikkat çekilir. Özellikle yüzlerinde meydana gelen değişimi birbirlerine göstermek istemeyen kahramanlar oturdukları mekânı özellikle seçmeye gayret gösterirler: *"Belki de yirmi yıl sonra, bunun için bu saati, bu karanlığı, denizin aşağıda böyle kaskatı bir karanlıkla uçurumlaştığı bu yeri seçmişti."* (M. Ö. 87).

Hikâyede mekâna hususiyet kazandıran iki unsur vardır. Bunlardan birincisi deniz feneridir. Deniz fenerinin ışığı dolaşırken kişilerin yüzlerini kısa süreli de olsa aydınlatmaktadır ve bu esnada diğeri karşısındakinin yüzünde yılların meydana getirdiği değişimi görmeye çalışmaktadır. İkinci unsur da aydır. Hikâyenin son kısmında doğan ay, kadının tabiriyle “gecikmiştir ama yine de güzel doğmaktadır." Bu, geç kalmalarına rağmen karşılaşmaları ve güzel bir birlikteliğe devam etme kararı almalarına işaret eder.

KAHVE

Sepetçioğlu'nun kapalı mekân olarak hikâyelerinde kullandığı yerlerden birisi de kahvedir. Kahve, iki hikâyede mekân olarak kullanılmıştır. Bunlardan birincisi “Afula İstasyonu”dur. Hikâye kişileri birbirini daha önce tanımayan adam ve kadındır. Kadın kanepede otururken dalgındır, sıkıntılıdır. Bu ruh hâli etrafındaki mekânı algılayışına da tesir eder: *"Yine o dört duvar, yine o daralan, sıkışan, katılaştıran odalar, bir deli gözü gibi caddelere açılan pencereler. Bütün ağırlığı ve öldürücü sessizliği ile döşemeye*

doğru çöken tavan." (M. Ö. 95). Bir süre sonra bayılan kadın ayıldığında kahvenin sekisinde bir koltuktur. Ve yanı başında bir erkek vardır. Muhabbete başlayan kadın ve adamı geçmişleri ortak noktada buluşturur. Adam Birinci Dünya harbinde Güney cephesinde savaşmıştır ve yaralı bir halde Şam yakınlarındaki Afula İstasyonunda tren beklemiştir. Kadın da Afula'da doğmuştur ve oradan ayrılalı yıllar olmuştur. Kadın adamın Afula'yı bildiğini öğrenince heyecandan kendinden geçer; masadaki çayı devirir, ağlamaya başlar. Fakat bu ağlama onu rahatlatan bir ağlamadır: *"Bırakın ağladıkça rahat ediyorum. O tahta sırada ben de, hurma dallarının başka türlü alev alev yanıp tutuştuğunu gördüm. Hâlâ zaman zaman düşümdede tutuşan hurma dalları görürüm; trenler görürüm."* (M. Ö. 99). Kadının ağlamasına sebep, hatıralarındaki mekânı birisinin gözlerinde görmektir. Kadın karşılaştığı kişinin hatıralarındaki mekânı bilmesi sayesinde adeta oralara yeniden gitmiştir: *"Kusura bakmayın. Seneler varki Afula istasyonunu gören bir insana ilk defa rastladım... Teşekkür ederim. Ben Afula istasyonunu bir daha göremeyeceğimi sanıyordum."* (M. Ö. 100).

Sepetçioğlu'nun mekân olarak kahveyi kullandığı diğer hikâyesi de *"Yağmurda"*dır. Yağmurlu bir akşamda kahvede oturan iki genç dertleşmekte, fakat ikisinin de sebebini bilmedikleri bir şey canlarını sıkmaktadır. Bu can sıkıntısında mekânın da payı vardır. Çünkü kahvede herkes kendi hâlinde, dışarıyı yağmurlu, kaldırımlar yapış yapıştır. Hem mekânın havasını hem de gençlerin hislerini değiştiren bir hareket ve ses olur. Bu ses âniden birbirlerine attıkları tokatların sesidir: *"Bu birbirine çok yakın, ayrı şiddette fakat başka başka yerlere vurulduğu hemen hissedilen iki tokat sesi kahveyi, dumanları, biriç, bezik, tavla, domina ve prafayı; dışarıyı.. dışardaki yağmurunu.. yağmurun kaldırım taşları üzerindeki ıslak ve yapışkan gürültüsünü kahvedeki insanlara birden unutturuvermişti."* (Sepetçioğlu, 1953d: 12). Kendilerinin dahi sebebini bilmedikleri bu hareket sonrası gülererek kahveden çıkan gençler kahveye bir hareket, bir canlılık getirmişlerdir.

HASTANE

Sepetçioğlu, hikâyelerinin birisinde de mekân olarak hastaneyi tercih etmiştir. "Kördöğüşü" adını taşıyan hikâye, hastanede yatan iki kişinin ziyaretçilerini ve ziyaretçilerinin getirdikleri çiçeklerin kavgasını anlatmaktadır. Daha çok kişi tahliline dayanan hikâyede mekânın özel bir vasfı yoktur.

Hikâyede kavganın asıl yaşandığı yer billur kâsedir. Billur kâse, ziyaretçilerin getirdikleri güller, karanfiller ve glayyürlerin bırakıldığı ortak mekândır. Kâseye önce konan güller yanlarına gelen karanfillerden vazoyu kıskanırlar. Fakat daha sonra gelen glayyürlere karşı da karanfillerle iş birliği yapmak zorunda kalırlar. Devam eden kavga esnasında hademe kadının kolu kâseye çarpar ve kâse yere düşerek tuz buz olur.

OTEL ODASI

Sepetçioğlu'nun mekân olarak kullandığı yerlerden birisi de oteldir. “Bir Otelde Üç Kişi” isimli hikâyede mekân üç yataklı bir otel odasıdır. Bu odayı farklı yaşlarda, farklı kültürlerden ve mesleklerden üç kişi paylaşmaktadır. Ortak noktaları üçünün de sevdiklerinden uzak olmasıdır. Kahramanların fizikî tasvirlerine ayrıntılı olarak yer verilen hikâyede asıl olan, aynı odayı paylaşımlarına rağmen yatağa girdiklerinde hepsinin kendi dertleriyle baş başa kalmasıdır. Beş yıllık evli olan delikanlı, eşinden ayrı olmanın ızdırabını yatağına girince daha çok duyar: *"Gözlüklü, şimdi akşamın daha çok doldurduğu bu otel odasında, yalnızdı."* (M. Ö. 78). İçinde bulunulan bu yalnızlığın sebebi kişinin sevdikleriyle aynı mekânı paylaşmamasıdır.

ÖĞRENCİ YURDU

Yazarın “Pijama, Çakmak ve İnsanlar” isimli hikâyesinde mekân bir öğrenci yurdu. Yurdun on karyolalık geniş salonunda öğrenciler yatmakta ve hava soğuk olduğu için kahraman, havayı ve geceyi 'pis' olarak nitelemektedir: *"Pencerelerde buğular donmuştu. Donmuş camların arkasında suratsız gecenin ve pis bir ışık vardı. Rüzgar donmuş camların arkasındaki suratsız gecenin ve pis ışığın içinde bir sarhoş terbiyesizliği ile uluyordu."* (Sepetçioğlu, 1954b: 12).

Kahraman, gün içinde geçen münasebetlerinden dolayı 'insanları sevmek-sevmemek' üzerine düşünmekte ve mekânın soğuk olmasından dolayı “bu havada insanların sevimleyeceği” sonucuna varmaktadır: *"Yatağım sıcacık değil. İnsanları sevmiyorum. Bir yurdun, on karyolalık büyük salonunda ve böyle bir havada insanlar sevilmmez ki!..."* (Sepetçioğlu, 1954b: 12).

Hikâyenin sonunda insanları sevmek gerektiği sonucuna varır kahraman. Fakat buna sebep mekânın ısınması değil, arkadaşının onun yalanına inanmasıdır.

SİNAGOG

Sepetçioğlu'nun “Sinagog ve Çarşaf” isimli hikâyesinde mekân sinagogdur. Hikâyede mekânın özel fonksiyonu olamamasına karşılık yazarın, dinî bir mekânı seçmesi manidardır. Sinagogun karşındaki evde oturan dul kadın bahçesine çarşaf sermekte ve bu esnada da sinagogda gezmekte olan gençten bir adama ve ihtiyar hademeye hareketlerde bulunmaktadır. Kadının evi harabe olarak ifade edilir ve genç adamın sinagogu gezdiği esnada sinagogun içi şöyle tasvir edilir: *"Tavanda irili ufaklı avizeler vardı. Tavanda resimler de vardı. Bir vahanın resimleriydi. Hurmaya benzeyen ağaçlar, yeşil çayırlar, maviyle beyaz karışımı bir gökyüzü ve bütün bunların arasında toprak renkli iki bina insana ferahlık veriyordu. Ortada bir kürsü, kürsünün karşısında yeşil bir perde, perdenin üzerinde iki üçgenden bir yıldız, yazılar. Ve perdenin önünde bir mum. Yanıyordu. Yanan mum avizede ışıltıyordu. İskemleler vardı, kahverengi ile sarı karışığı."* (Sepetçioğlu, 1954f: 129). Bu tasvir içeride gezmekte olan adamın ortamdaki sıkıldığını anlatmak için verilmiştir.

4. ZAMAN

Zaman, anlatma esasına dayalı türlerin temel unsurlarından birisidir. Forster “*her romanda bir saat vardır*” derken bu türlerde zamanın gerekliliğini açıklar. (Forster, 2001: 68). Modern anlatılarda, kurmaca dünyanın gerçek dünyadan yola çıkılarak oluşturulduğu düşünülecek olursa yazarlar, yaşadıkları zaman dilimini eserlerine yansıtırlar. Esas olan, bu zaman diliminin kurmaca metnin gerçeklik hissini zedelemeyecek şekilde edebî metinlere aktarılabilmesidir. Metinlerde anlatma zamanı ile olayların gerçekleştiği zaman farklıdır. Bu durumda iki farklı zamanın varlığından söz edebiliriz; vak’a zamanı ve anlatma zamanı.

Vak’a zamanı, edebî eserlerde itibarî bir zaman olarak metnin iç dünyasını ilgilendirir. İsmail Çetişli vak’a zamanını şöyle tanımlar: “*Olayların başlama noktası ile bitiş noktası arasında geçen zamana vak’a zamanı denir.*” (Çetişli, 2004, s.74). Vak’a zamanı, sadece olayların geçtiği zamanı ifade eder. Dolayısıyla vak’a aktarılırken nesnel zamanda tasarruflar yapılarak atlamalar ve kesintiler olabilir.

Modern hikâye türünde birey ön plandadır ve zaman da dâhil diğer unsurlar onun iç dünyasını yansıtacak şekilde çizilmektedir. Hikâyede kişinin hayatında önemli olan bölümlere yoğunlaşmakta, diğer kısımlar özetlenmekte, geçmişine ya da geleceğine sıçramalar yapılarak, bireyin iç dünyasının yansıtıldığı anların uzatılıp, zamanın genişletildiği görülmektedir.

Anlatma zamanı; “*olayların anlatıcı tarafından görülüp, öğrenilip, yaşanıp, idrak edildikten sonra, kendi tercih imkânlarına göre okuyucuya nakledildiği zamandır.*” (Çetişli, 2004: 76) Anlatma zamanı, vak’a zamanından sonra gerçekleşir. Anlatma zamanı ile vak’a zamanının birbirine yakınlığı ya da uzaklığı anlatıcının bakış açısına bağlıdır. Hâkim bakış açısında, neredeyse çakışan bu iki zaman çeşidi, kahraman anlatıcıda uzaklaşır.

Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde olay zamanı çok uzun değildir. Bazı hikâyelerinde ise olay zamanını tahmin etmek oldukça güçtür. Zaman unsurunda meydana gelen belirsizlik, hikâyedeki olay zamanının net olarak ne kadar sürdüğünü anlamamızı da engeller.

Sepetçioğlu, hikâyenin en önemli yaklaşımlarından biri olan, an'ı anlatması fikrine sadık kalırken, zamanı bazen şimdinin penceresinden, bazen de geçmişe geri dönüşlerle kurgular, kendi objektifinden hikâyeye yansır.

Sepetçioğlu'nun bir güne yakın zaman dilimini kapsayan hikâyeleri de vardır. Bazen bir gündüz, bazen bir gece, bazen de tam bir günü kapsayabilir. Ancak yazar, genellikle akşamları ve geceleri, insanların kendileriyle baş başa kaldıkları zamanları, tercih eder. Mevsim olarak da sonbahar ve kış ağırlıktadır. Bu durum, mekân kurgusunda olduğu gibi kişilerin ruh hâliyle yakından ilişkilidir.

Sepetçioğlu'nun zaman bakımından incelediğimiz hikâyelerinin yüzde doksanının bir günün içinde biten dolayısıyla kısa hikâyenin kurallarına uyan bir yapısı olduğunu tespit ettik. "Yenibahçeli Nedim Efendi" hikâyesi dışında bütün hikâyelerini, kısa hikâye olarak değerlendire biliriz.

Kısaca Sepetçioğlu, zaman unsurunu da kurgulamak için bütün ayrıntıları dikkatlice kullanmış, hikâyenin diğer unsurlarıyla birleştirerek güzel bir sentez oluşturmuştur. Reel zaman unsurlarını çokça tercih etmemiş, daha çok aylardan bir gün, günün bir saati gibi net olmayan zamanları tercih etmiştir. Bazen olayın başlangıç zamanını dakikalarla veya güneşin durumuyla verirken, bazen zamanın diğer unsurların arasında bir bütün olarak kaynaştığı görülür.

Anlatmaya dayalı metinlerde yazar, olayları aktarırken kronolojik veya akronolojik zaman kurgusunu kullanır. Bu tercih, çeşitli sebeplere dayandırılabilir. Mehmet Tekin bu durumu şöyle ifade eder: "*Olayların yazar tarafından sunulması sırasında kronolojik sıraya uyup uymama zorunluluğu aranmaz, aranmamalıdır. Sunu sırasında yazar, şimdiki zaman kipini kullandığı gibi, geçmiş zaman kipini de kullanabilir. Hatta bir yazar geçmiş-şimdi-gelecek kiplerine aynı metin düzeyinde yer verebilir. Bu durum, yazarın bakış açısıyla, olayları yorumlayışıyla, hatta olayların seyriyle bağlantılıdır.*" (Tekin, 2010: 122).

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde zaman kurgusu büyük oranda kronolojiktir. Akronolojik zaman kurgusunun hâkim olduğu hikâyeler ise daha çok geriye dönüşlerle, hatıralarla veya başka kişilerin ağzından aktarmalarla oluşturulmuştur. Hikâyelerin, kronolojik veya akronolojik olarak kurgulanışı olay örgüsüyle alakalıdır.

Bu bölümde Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun hikâyelerini kronolojik ve akronolojik kurgusuna göre değerlendireceğiz.

4. 1. Kronolojik Zamanlı Hikâyeler

Sepetçioğlu'nun *Abdürrezzak Efendi* adlı kitabında “Dönüş”, “Elleri Çamurdu”, “Bayramda Gelen Mektup”, “Filiz”, Ali Süha Bey'in Şapkası”, “Merdivenin Birinci Basamağı”, “Kriz” ve “Z'den Sonra” hikâyeleri; *Menevşeler Ölmemeli* adlı kitabında, “Aldatış”, “Soba Boruları”, “Tohum ve Topal Karınca”, “Yok Oluş”, “Bir Otelde Üç Kişi”, “Birdenbire”, “Su Borusu”, “Oyuncak”, “Üç Kişiye Bir Şemsiye”, “Pencerenin Bu Yanı”, “Diktatör” ve “Menevşeler Ölmemeli” hikâyeleri; kitapları dışında kalan, “Vapurda Bir Adam Vardı”, “Uçan Daire”, “Bir İnsanla Konuşmak”, “Ölü Suratlı Toprak”, “Gemidekiler”, “Ceviz Ağacı”, “Karaağaçlar Altında”, “Sinagog ve Çarşaf”, “Sonbahar Sabahında İki Kuruş” ve “Eşekle İnsan Arasındaki Dünya” hikâyeleri kronolojik zaman kurgusunun kullanıldığı hikâyelerdir.

“Dönüş”, Abdürrezzak Efendi ve ailesinin Zile'den İstanbul'a gelişleriyle başlar ve tekrar Zile'ye dönüşleriyle sonlanır. Ailenin gidiş-dönüş süresi üç mevsimlik bir zamanı kapsamaktadır. Anlatıcı bu zamanı şöyle ifade eder: “*Ve akşamları hoşuna giden yerleri uzun uzun anlatmaktan kimse Celile Hanım'ı men edemezdi. Bu böylece, biri yaz, biri güz biri de kış olmak üzere üç mevsim boyunca devam etti.*” (A. E. 9). Zaman, bu hikâyede ailenin kendi memleketlerine bağlılığını gün gün artıran ve oranın güzelliklerine, sıcaklıklarına özlemlerini artıran unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Elleri Çamurdu” hikâyesi soğuk bir sonbahar gününde geçmektedir. Abdürrezzak Efendi'nin üç çocuğuyla birlikte tarlada bulunmalarıyla başlayan hikâyeye, aile bireylerinin bir süre çalıştıktan sonra sofraya oturmaları ile son bulur. Birkaç saatlik bir süreyi kapsayan hikâyede zaman, dakika olarak şöyle verilmiştir: “*Saatini çıkardı. Yanılmamıştı. On buçuk postasıydı gelen. Fakat güneş hâlâ doğmamıştı. Doğacak gibi de değildi.*” (A. E. 16). Zaman unsurunun tren sesiyle anlatılması dikkat çekicidir. Bu durum, rutin hareket eden vasıtalar vesilesiyle insanlarda oluşan zaman algısının göstergesidir.

“Bayramda Gelen Mektup” adlı hikâyede zaman, mevsimsel olarak 2 haziran günüdür. Ve bayramdır. Bayram günü Abdürrezzak Efendi, eşi ve kızının buruk bir şekilde güne başlamalarıyla başlayan hikâyeye, Abdürrezzak Efendi'nin oğlundan gelen mektubu okuyup, üzerindeki pulu saklaması için kızına vermesiyle son bulur. Geçen süre yaklaşık yarım saattir. Bu hikâyede asıl zaman bayramdır. Fakat bayram, aile bireylerinin bir arada bulunmasıyla anlam kazandığı için zaman da anlamını

kaybetmiştir.

“Filiz” hikâyesinde zaman ilkbahardır. Anlatıcı zamanı şöyle belirtir: “*Sesler çok uzaklardan gelir, yapraklar ıslıl ıslıl.. ağaçlar gülümseyen tertemiz bir kadın gibi güzel olur ve incecik damarlarda koşuşan suların fıkırdayan neş’esi duyulursa Anadolu’nun herhangi bir köyüne veya şehrine bahar gelmiş demektir.*” (A. E. 25). Kısa bir zaman dilimini kapsayan hikâyede durum tahliline önem verildiği için zamanın, hem doğaya hem de Abdürrezzak Efendi’ye vermiş olduğu bir canlılık vardır.

“Ali Süha Bey’in Şapkası” adlı hikâyede zaman akşamdır. Ali Süha Bey’in Abdürrezzak Efendi’nin evinde misafir olarak bulunmasıyla başlayan hikâye, Abdürrezzak Efendi ve Ali Süha Bey’in dışarı çıkmalarıyla devam eder. Abdürrezzak Efendi’nin yol kenarında gördükleri kedi yavrularıyla birlikte evine girmesiyle son bulur. Zaman mekânla birlikte, evden dışarı çıkıldığı anda kişilerin hareketlerini kısıtlayan unsurdur. Anlatıcı bunu şöyle ifade eder: “...*Konuşamadı. Adımını da atamadı. Sokak simsiyahtı. Karanlıktı. Bir misafir bırakılamazdı...*” (A. E. 37).

“Merdivenin Birinci Basamağı” adlı hikâyede zaman, kişilerin ruh hâline ve olay örgüsüne paralel olarak çizilmiştir. Abdürrezzak’ın annesinin ölümünü düşünmesinden dolayı üzgün olduğu hikâyede, zaman şu şekilde belirtilir: “*Saat onbir buçuğu vurdu. Solgun yüzlü, ince ve narin adam... Pencereden bakamadı. Korktu. Dışarısı karanlıktı. Gece camlara yapışmıştı. Saat, bitmeyen bir yolda koşuyordu ve tik-takları arzu, ümit ve biraz da istihza doluydu.*” (A. E. 41). Saat, zamanı gösteren ve kişilerin psikolojisini alt üst eden bir nesnedir. Saatin her tik takı Abdürrezzak’a annesinin ölümünü haykırmaktadır.

“Kriz”de zaman, genç kızın kriz anından uyanıp tekrar uykuya dalana kadar geçen kronolojik süredir. Genç kız, hikâyenin başında uyumaktadır ve çeşitli rüyalar görmektedir. Bir süre sonra uyanır ve nişanlısını karşısında görür. Bir süre konuşurlar, fakat kız tekrar uykuya dalar. Kızın uyku (kriz) ânında gördüğü rüyalar olay örgüsünü oluşturan asıl öğelerdir.

Hikâyede genç kızın krize girmesine sebep de “zaman”dır. Genç kız, evlenecekleri zamanı düşünmekte, ne zaman evleneceklerini merak etmektedir. Fakat oğlanın kendisini bıraktığının söylenmesi üzerine krize girmiştir.

“Z’den Sonra” adlı hikâyede kronolojik zaman, delikanlının babaannesinin başında otuz altı saattir bekliyor olması ile başlar ve sonunda onu öldürmesi ile son

bulur. Vakit gecedir. Gece, Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde fazlaca tercih ettiği zaman dilimidir. Yazar, kahramanlarının sıkıntılı, yalnız, huzursuz olduğu hikâyelerinde bu vakti tercih eder. Ayrıca, “Z'den Sonra” hikâyesinde her insanın bu dünyada bir zamanının (mühletinin) olduğu ve o zaman dolduğu vakit ölmesi gerektiği anlatıcının dilinden şöyle ifade edilir: “85 yaşında bir kadının hasta olması ve 36 saat mırıldanması insanlık değildir. Yazık! Günahdır. Bu vücut bu mırıldaları 36 saat çekemez. Bu iki büklüm vücut, bu kemik veya kumaştan başka bir şey olmayan vücut mecbur edilemez.” (A. E. 65).

“Aldatış” adlı hikâyenin zamanı bir gündür. Başkişi adamın kahvaltı sonrası ruh hâlinin anlatılmasıyla başlayan hikâye, gece kadın kahramanın yatağına uzanmasıyla son bulur. Hikâyede, mevsim ve yıl belirtilmemiş, kahramanların bir günü anlatılmıştır. Kadın, annesiyle birlikte iki saatlik bir yolculuktan sonra Bandırma'ya ulaşmış; adam da sabah evden çıkarak akşam sekize kadar işlerini halletmek için koşuşturmuştur. Gece, yazarın bir çok hikâyesinde olduğu gibi burada da yalnızlığın sembolü olarak kullanılmıştır. Kadının Bandırma'da ilk gecesini anlatıcı şöyle ifade eder: “Bandırma'da onun ilk gecesi çok kötü geçti. Yabancı bir şehir, yabancı bir ev, yabancı bir yatak ve kocası çok uzaklarda... Kim bilir ne yapıyordu?” (M. Ö. 25).

Kronolojik zaman kurgusunun kullanıldığı bir diğer hikâye “Soba Boruları”dır. Hikâye, Cemil'in sokakta yürümesiyle başlamış, Pıtpıt'ın kahvesine gelerek Pıtpıt ve İbrahim'le muhabbet etmesiyle son bulmuştur. Vak'a zamanı bir sonbahar akşamıdır. Hava serindir ve sokakta kollarının altında borularla evlerine giden insanlar, adeta havanın sıcaklığını borulara doldurup götürmektedirler. “Soba Boruları” hikâyesinde işlenen tema yalnızlıktır. Yalnızlık, Cemil'in sevdiği kızın kendisiyle birlikte şehre gelmemesinden kaynaklanmaktadır. Yazar, birçok hikâyesinde uyguladığı gibi bu hikâyesinde de temayı zaman unsuruyla desteklemiştir. Zamanın akşam ve serin bir sonbahar günü olarak seçilmesi başkişinin yalnızlığını anlatmaktadır.

“Tohum ve Topal Karınca” hikâyesinde zaman, sabah vaktidir. Anlatıcı, zamanı hikâyesinin başında şöyle belirtir: “Gece, saat bire doğru yağın yağmurdan sonra toprak biraz rahatlamış gibiydi. Sabahleyin güneş ışığı ile beraber, erken tohumların ilk filizleri, korkak ve cesaretsiz ve çekingen bir neşe içinde geceki yağmurun yumuşattığı toprağın üzerinde, uçuk sarıya yaklaşan yeşil renkleriyle parıldamağa başladılar. Bahçıvan henüz uyuyordu.” (M. Ö. 45). Yağmurlu bir gecenin sabahında ağaçlar,

filizler şen şakrak güne başlarlar ve olay örgüsü, tohum, karınca ve armut ağacının kavgasıyla gelişir. Kavgayı karınca kaybeder ve tohumun tekrar toprağa düşmesiyle hikâye son bulur. Hikâyede vak'a zamanının süresini kestirmek oldukça güçtür. Fakat en fazla bir saati kapsamaktadır.

“Yok Oluş” hikâyesine yazar zamanı tanıtarak şöyle başlar: *“Önce yatağın sıcaklığı ve yorganın kıvrımları kayboldu. Çarşaf, son saniyeye kadar yastığın altında bir yerde, el kadar sıcaklığı da kaybettiği zaman saat yirmi üçü on geçiyordu...”* (M. Ö. 54). Saat 23:10'da başlayan hikâye 00:05'de son bulur. Mevsim kıştır ve serin bir hava vardır. Ev eşyaları, kadın eve gelmediği için “yok olmak”tıdır ve yok oluşu sağlayan da zamandır. Çünkü eşyalar, kadının eve rutin geldiği saatte gelmemesinden rahatsız olmuşlar. Bir süre ümitle beklerler fakat sonunda ümitlerini kaybederek yok olurlar.

Yazarın birçok hikâyesinde yer alan “saat”, bu hikâyede de yer alır. Saat, kişileştirilerek şöyle anlatılır: *“Ama saat yorulmuştu, içinde bir bezginlik, bir acı, zehire benzeyen bir burukluk vardı. Yirmi yedi saat üç dakikadan beri durmadan, kurulu bir zembereği boşaltıyordu. O, gelmemişti... Saatin en son tik-takı evin bütün odalarında ve bütün eşyası üzerinde bir çan sesi gibi titredi.”* (M. Ö. 62). Böylece zaman, hikâyeyi hem başlatan hem de bitiren unsur olmuş olur.

“Bir Otelde Üç Kişi”adlı hikâyede kronolojik zaman, üç kişinin sırayla aynı otel odasına toplanmaları ve ilerleyen saatlerde uyumalarını içine alır. Zaman, bir yaz akşamıdır. “Soba Boruları”nda olduğu gibi kişiler, yalnızlık çekmektedir. Dışarıda sıcak bir hava olmasına rağmen kişiler kendi içlerinde üşümektedirler. Yazar, bu yalnızlığa dikkat çekmek için yine akşam vaktini seçmiştir.

“Birdenbire”, yazarın zaman tasviriyle başladığı hikâyelerden birisidir. Anlatıcı, hikâyenin girişinde zamanı şöyle tasvir eder: *“Akşamdı. Akşamların en kötüsü. Koca şehrin çok yolları vardı gezilecek, geniş kaldırımlı, ağaçlı, yeni doğmuş bir hayat kadar açık, sıkıntısız yolları vardı. Vardı da akşamların en kötüsü oldu mu şehrin bütün yaşlıları, gençleri, kızları kızanları bir tek yolun bir tek kaldırımının üstünde gelip giderlerdi.”* (M. Ö. 79). Kronolojik zaman, o ve öteki olarak isimlendirilen kişilerin kaldırımda karşılaşmaları, bir süre birlikte muhabbet ederek gezmeleri ve sonunda birbirlerini birilerine benzettiklerini söyleyerek ayrılmalarını içine alır. Zaman, bu hikâyede farklı bir özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı, zamanı kişilerin sevdikleriyle birlikteyken duran, “güzel bir hava, ışık, ağaç, gece” olan bir unsur olarak

tanımlamış ve kişileştirmiştir.

Hikâyede sık sık tekrarlanan “Akşam. Akşamların en kötüsü” ifadesi kişilerin yalnızlığını anlatmaktadır. Yazar, bu hikâyesinde de kişilerin ruh hâline uygun bir zaman seçimi ve tasviri yapmıştır.

“Su Borusu” adlı hikâyede “Birdenbire”de olduğu gibi zaman tanıtımı ile başlamıştır. Zaman, hikâye başkişisinin hangi şartlar altında mücadele verdiğini ve mekânı anlatmak için kullanılmıştır. Anlatıcı hikâyeye şöyle başlar: “*Eylülün bütün hüznü sokaktan belli oluyordu; daha ilk bakışta anlaşılıyordu bu. Saman kokuyordu bir defa hava; yerler ıslaktı ve kaldırım taşları, saman karışmış çamurların içinde ak ak sırıttıyordu.*” (M. Ö. 121).

Hikâye, sabah vakti birkaç saatlik bir zamanı kapsamaktadır. İri yarı, gençten kadının patlayan su borusunun tamir edilmesi için yardım aramasıyla başlayan hikâye, kadının su borusunu tek başına tamir etmesiyle son bulur. Geçen süre net olmamakla beraber birkaç saati kapsamaktadır.

“Oyuncak” hikâyesi, kronolojik olarak sabah başlayıp gecenin ilerleyen saatlerinde biter. Hikâye, hikâye kişinin iş yerine gitmek için otobüse binmesiyle başlar. Oyuncakçıları gezerek iş yerine gelmesi ve ikindin, evine aldığı oyuncakla dönen adamın gece geç saatlere kadar oynamaya devam etmesiyle son bulur. Anlatıcı, zamanı dakikalarla vermiş ve zamanın netlik kazanmasını sağlamıştır. Adam otobüsteyken anlatıcı saati şöyle belirtir: “*...ve vagonlarına gözlerini diktiği zaman elindeki saati ve bu saatin az önce sekiz kırk beşi gösterdiği aklına geldi...*” (M. Ö. 132). Gün içinde de zamanı şu şekilde aktarır: “*Daireye döndüğü zaman saat bir buçuktu ve elinde, yarı boyuna yakın kocaman bir paket vardı... Saat deminden beri üçten öteye varmak istemez gibiydi... Saat güçlkle dört oldu. Bir yarım saat daha geçseydi!.. kolaydı. Bir yarım saat daha.. yarım saatçik!*” (M. Ö. 135).

Zaman, “Oyuncak” hikâyesinde iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Birincisi, adam, oyuncakıyla baş başa kalabilmek için akşamın gelmesini beklemektedir. Çünkü akşam, insanların kendileriyle baş başa kalma fırsatını yakaladığı dilimdir. İkincisi de kişilerin, heyecanını yatıştırmak için gelmesini beklediği saatin bir türlü gelmemesidir. Zaman, öğleden sonra adeta durmuştur. Bu durum, zaman akışının insanın ruh hâliyle bağlantısını ortaya koymaktadır.

“Üç Kişiyeye Bir Şemsiye”, yazarın zaman tasviriyle başladığı hikâyelerden

birisidir. Hikâye şöyle başlar: “*İnceden, yapış yapış, soğuk bir yağmur yağıyordu; çirkindi. Akşam ışıkları, bu soğuk ve çirkin yağmurda kırışıyordu; sıkılmış limon kabukları gibiydi. Yılın son akşamıydı.*” (M. Ö. 137). Üç gencin durakta otobüs beklemeleriyle başlayan hikâye, gençlerin şemsiyeciden aldıkları bir şemsiyenin altında yağmura doğru gitmeleriyle son bulur. Anlatıcının birkaç sefer tekrarladığı “*yağmurlu bir akşam, yılın son akşamı*” hikâye kişilerinin ruhsal yönlerini vurgulamak için kullanılmıştır. Üç genç, İstanbul’a Anadolu’dan gelmişlerdir ve şehre alışmamışlardır. Çektikleri bu yabancılığı da anlatıcı, tercih ettiği zaman dilimiyle vurgulamaktadır.

“Pencerenin Bu Yanı” adlı hikâye de “Üç Kişiyeye Bir Şemsiye”de olduğu gibi zaman tasviriyle başlamıştır: “*Kötü bir yağmur henüz ağaran sabaha, sonra ıslak asfaltta büsbütün yalnızlığı artan bir şehre yağıyordu.*” (M. Ö. 143). Olay örgüsüne uygun çizilmiş olan zaman, kronolojik olarak adamın otobüse binmesi ile başlamış, bir süre seyahat ettikten sonra bir anda otobüsten inmesiyle sonlanmıştır.

Yazar, bu hikâyede zamana çeşitli özellikler yüklemiş, onu kişileştirmiştir. Zaman, kişiyi sevdiklerinden ayıran, mekânı anlamsızlaştıran bir unsur olarak çizilmiştir. Hikâye kişisi adam, mekândan uzaklaşırken adeta zamandan kaçmaktadır ve kendi beni ile konuşurken düşüncelerini şöyle aktarır: “*Yalnız şunu anlamamı istiyorum ki zaman da bizim, insanların yarattığı sonra esiri olduğu bir şey. Her insanın kendi zamanı vardır. Onu bulamadığı gün yalnızdır; yabancıdır; güçsüzdür. İşte ben! Günlerdir çırpınıyorum, çabam; günlerdir yitirdiğim yaşama gücüm niçindi? Bir sonuca varamayıpım?. Çünkü ben zamanımdan ve mekânımdan ayrıldım. Uzaktım. Onu yanımda getirememiştim...*” (M. Ö. 147).

“Diktatör” adlı hikâyede kronolojik zaman, Tranchi’nin sabah uyanması ile başlayıp gecenin ilerleyen saatlerinde meyhanede artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını fark etmesiyle sonlanır. Anlatıcı, hikâyenin girişinde zamanı şöyle belirtir: “*Alemsaro Diktatörü Tranchi Ekuyamo Don Seleme, 14 nisan sabahına öteki sabahlardan çok daha canlı ve çok daha keyifli başladı.*” (M. Ö. 150). Sekiz ay önce devrimle başa geçen Tranchi, gün boyunca devlet işleriyle uğraşır ve gece gizlice gençliğinde takıldığı Barba’nın meyhanesine gider. Niyeti, genç subaylığı zamanındaki gibi keyif yapmaktır. Fakat zaman değişmiş ve zamanla birlikte Tranchi de değişmiştir. O, artık subay Tranchi değil, Diktatör Tranchi’dir.

“Menevşeler Ölmemeli” hikâyesinde zaman, karlı bir akşamdır. Yazar, birçok

hikâyesinde olduğu gibi olay örgüsünü yansıtan bir giriş yapmıştır: “*Kar uyuşuk, isteksiz ve zevksiz yağıyordu. Hava gökyüzü ile yeryüzünün arasını dolduran boşlukta katılaşmış, zaman katılığında erimişti ve kar bu katılıkta, ancak boğulmamak için uykuda ve düşü, sallanıyordu. Gökle toprak arasında bir bocalayıştı bu. Akşam oluyordu; şehir, bütün bu donmuşluk arasında ışıklarını yakmış, bilmediği bir geceye hazırlanıyordu.*” (M. Ö. 189). Vak’a zamanı, başkışı adamın sokakta yalnızlığını fark etmesi ile başlar, çiçekçiye rastlayıp bir süre sohbet ettikten sonra sokak lambasının altında ayrılmalarıyla sonlanır. Geçen süre en fazla bir saattir. Olay örgüsünde hikâye kişinin ruhsal yapısı üzerine yoğunlaştırıldığı için zamana herhangi bir hususiyet yüklenmemiştir.

“Vapurda Bir Adam Vardı” adlı hikâyede vak’a, 20-25 dakikalık bir süreyi kapsamaktadır. Hikâye, muallim muavini adamın görevli olduğu okula gitmek için vapura binmesiyle başlar. Fakat on dakika geç kalmıştır ve bu yüzden, müdür muavininden alacağı uyarıları düşünür. Bunun yerine zamanını arkadaşları gibi hür bir şekilde değerlendirmeye karar verir ve yolculuğa devam eder.

“Uçan Daire” hikâyesinde zaman hakkında fazla bilgi yoktur. Olayın ne zaman başladığı ne zaman sonlandığı belirsizdir. Fakat gündüzdür ve hava bulutsuzdur.

“Bir İnsanla Konuşmak” adlı hikâyede zaman anlatıcı tarafından şöyle verilir: “*Gün, sıcak bir sabahla başlamıştı. Ve bulvar bu sıcaklığın içinde erimiş, gri bir toz yığını huzursuzluğu ile uzuyordu. Sabahın sıcaklığı ve asfaltın erimiş toz halindeki huzursuzluğu içimdeki konuşmak arzusunu söndürmedi.*” (Sepetçiöglü, 1954d: 12). Olay örgüsü sabah başlar ve öğleye kadar devam eder. Anlatıcı zamanın öğlen olduğunu, müezzinin minareden ezan okuduğunu belirterek bildirir. Anlatıcı kişilerin yalnızlık psikolojisi üzerine yoğunlaştırılan hikâyede zamanın herhangi bir hususiyeti yoktur.

“Ölü Suratlı Toprak” hikâyesinde kronolojik zaman Abdürrezzak Efendi öğle vakti tarlada gezerken başlar, birkaç saat içinde belediye binasına girip belediye reisiyle kavga ederek dışarı çıkmasıyla sonlanır. Mevsim yazdır ve sıcak bir gündür. Uzun süredir yağmursuz kalan topraklar, gün ışığı altında kireç gibi kesilmiştir. Hikâyede kıraç Anadolu toprağının yaz mevsiminde düştüğü durum gözler önüne serilmiştir.

“Ceviz Ağacı” adlı hikâyede zaman, insanları kendi içinde eriten, şekillendiren bir unsur olarak kullanılmıştır. Anlatıcı kişi, ceviz ağacı yetiştiren adamla karşılaştığı

zaman izlenimlerini şöyle belirtir: “*Gelmem üzerinde hiçbir değişiklik yapmamıştı. Hareketlerinde bir evme yoktu. Kendine güvenen bir adamın alışkanlığı ve ağırbaşlılığı ile bulunduğu muhitin ve zamanın dışına çıkmıştı; yaşayabilme kuşkusu yüzünden zamanın içinde eriyip yitmemişti; belliydi.*” (Sepetçioğlu, 1964: 20).

Hikâyede zamana dair dikkat çeken nokta adamın, geleceğe ümitle bakmasıdır. Hikâyenin sonunda adam, ceviz fidanının büyüyeceğini ve anlatıcı ile altında çay içeceklerini hayal eder.

Kronolojik zaman kurgusunun yer aldığı bir diğer hikâyeye “Karaağaçlar Altında”dır. Yazar hikâyeye, işlenen konuya uygun şekilde zaman tasviriyle giriş yapar: “*Dalların incecik damarlarında şehvetli bir geriliş vardı. Bahar, henüz açılmamış çiçek tomurcuklarının ucunda çitirtiyordu. Delikanlı, baharın tomurcuklardaki çitirtisini ve dalların şehvetini içinde duydu...*” (Sepetçioğlu, 1954e: 41). Bahar gününün bu şehvetli havası, iki gence de sirayet eder ve birbirlerine daha da yaklaşırlar. Gençler, bir süre karaağaç altında birbirlerine sarılıp muhabbet ederler. Fakat bir süre sonra delikanlı kendini kaybederek kucağındaki kızı boğar. Vak’a zamanı tahminen bir saatten az olan hikâyede, “Ceviz Ağacı” hikâyesinin tersi bir durum söz konusudur. Bu hikâyede, delikanlı gelecekte korkmakta, yanındaki kızı mutlu edemeyeceğini düşünmektedir.

“Sonbahar Sabahında İki Kuruş” adlı hikâyede zaman, hem dakika olarak hem de mevsim olarak verilmiştir. Vak’a zamanı, kütüphane memuru adamın sabah uyanmasıyla başlar. İşe gitmesi ve sandık başkanlığı görevini onaylamak için işyerinden ayrılarak yolda ölmesiyle sonlanır. Geçen süre tahminen yarım gündür.

Zaman, yağmurlu bir ekim günüdür ve anlatıcı sık sık “sonbahar”ı olumsuz sıfatlarla vasıflandırır. Bu vasıflandırma, kişilerin ruhsal durumuyla alakalıdır. Kendisi huzursuz olan adam, zamanı da şöyle değerlendirir: “*Bu havada, bu utanmadan sabahlara kadar yağın, yağmadığı zaman işte böyle dövülmüş karabiber suratlı sonbahar sabahında bu yumruğu atamazdı. Bu havada ve kitaplar iğrenç, pis, meymenetsiz...*” (Sepetçioğlu, 1955a: 17).

“Eşekle İnsan Arasındaki Dünya” adlı hikâyede, vak’a zamanı oldukça kısadır. Öğle vakti olduğu belirtilen hikâyede, olayın ne zaman başlayıp ne zaman sonlandığı net değildir. Delikanlı kitaba odaklandığı sırada mekân ve zaman, kitabın sayfaları arasına karışmış durumdadır. Anlatıcı bu durumu şöyle ifade eder: “*Fakat göz ve kulak olarak kitabın içindeydi. Şu anda cevizden, tepedeki güneşten, karşı dağların eteğinde*

başlayıp yine karşı dağların eteğinde biten tarlalardan ve bu tarlaların ağaçlarından, yeşilliklerinden –ve birde eşekten- ibaret olan dünya kitabın harfleri kadar küçüktü.” (Sepetçioğlu, 1959: 51). Delikanlı, eşeğin sesiyle kitaptan başını kaldırır ve o andan itibaren zaman ve mekân tekrar genişler.

4. 2. Akronolojik Zamanlı Hikâyeler

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun *Abdürrezzak Efendi* kitabında “Siyah Topraklar”; *Menevşeler Ölmemeli* kitabında “Suçlu”, “Afiştekiler”, Halil'in Ölümü”, “Deniz Feneri”, “Afula İstasyonu”, “Çamlar Hür Yaşar”, “Tanrılar Arasında”, “Mavi Gömlekli Adam”, “Bir Yerlerde Bir Adam”, “Yeni Bahçeli Nedim Efendi” ve kitapları dışında kalan; “Ay, Bulut ve İnsan”, “Pijama, Çakmak ve İnsanlar”, “Yağmurda”, “Fındıklı”, “Erguvan Bahçesi”, “Paşa Kızı”, “Kördöğüşü”, “Tahta Kurusu”, “Asliye Ceza Hâkimi Naim Bey” hikâyeleri kronolojik sıraya uyulmadan oluşturulmuş hikâyelerdir.

Kronolojik olmayan zaman anlayışı hikâyelerin içeriği ile doğrudan ilişkilidir. Hikâyelerdeki zihin hareketleri kronolojik ilerlemeyi engeller. İzlenimler, çağrışımlar ve anılar hikâyelerde geniş yer tuttuğunda zamanlar da iç içe kurgulanır. Özellikle de geriye dönüş ve iç konuşma tekniklerinin kullanıldığı hikâyelerde zamanda sıçramalar söz konusudur. Ayrıca rüyalar, hatıralar anlatılırken de zamanda kopmalar yaşanır. Hikâyelerin bir kısmında karşımıza çıkan bu kopmalar sırasında gerçek ile düş birbirine karışır. Hikâye kahramanlarının düşünce zinciri kopar. Bu durum, yazarın zamanı kurgulayışına büyük ölçüde etki eder.

“Siyah Topraklar” adlı hikâyede vak'a zamanı sabah dokuzdur ve olay örgüsü yarım saat sürmektedir. Fakat anlatıcı kahraman tarlaya nasıl ve ne zaman geldiklerini kendi iç konuşmasıyla şöyle dile getirir: *“Nasıl gelmişler sabahın beşinde buralara. Sabahın saat beşinde yatak nasıl da hamam gibiydi. Tarla da üstünü örtmüştü ama nerde o yogandaki sıcaklık, nerde şu eniştesinin yüzüne benzeyen tarladaki soğukluk.”* (M. Ö. 47). Kız çocuğunun gözünden anlatılan hikâyede, hava soğuk olduğu için “soğuk” ve “siyah” kavramları birlikte tekrarlanır.

“Suçlu”da anlatıcı vak'ayı iki yıl öncesinden anlatmaya başlamıştır. Bunu

hikâyenin başında şöyle belirtir: “Ben, şef olarak bu daireye tayin olduğum gün, yazı işlerinin bulunduğu odada dört kadın bir erkek çalışıyordu. Şimdi de öyle; yine bir erkek dört kadın çalışıyor...” (M. Ö. 7). Anlatıcı kişi, yazı işlerinde çalışan adamın hal ve hareketlerini anlatır. Fizikî özellikleri, kadınlarla muhabbeti, telefon görüşmeleri ve dairede geçen günleri hakkında bilgi aktarır. Fakat kendisini suçlu hissetmesine sebep olan olay kış mevsiminin sonlarında meydana gelmiştir. O gün yaptığını anlatıcı şöyle anlatır: “Bir gün, yağmurların durulduğu; güneşin pırıl pırıl ortaya çıktığı bir gün, öğleyin onun ardına düştüm. Niyetim öge öge bitiremediği o aşçıda, o kızarmış etlerden yemektir. Başka hiç ama hiçbir şey düşünmüyordum.” (M. Ö. 12). Aynı gün adamla simitçinin önünde karşı karşıya gelirler ve bu birbirlerini son görüşleri olur. İki yıldır da hiç görüşmemişlerdir.

“Afiştekiler” adlı hikâyede zaman, yağmurlu bir gecedir. Afişteki kadın ve adam etraflarını gözlemleyerek muhabbet etmeye çalışmaktadırlar. Hikâyenin başında anlatıcı saatin 1 olduğunu; sonunda da hâlâ her yerin karanlık olduğunu belirtir. Vak’a zamanının kronolojik kurgusunu bozan, kadının yıllar önce kocası ve annesiyle gittiği lunaparka ait hatırasıdır. Kadın hatırasını anlatmaya şöyle başlar: “Lunaparkın ışıkları yanmıştı. Yeni evliydim. Yanımda bir kadın vardı, annemdi. Nefret ediyordum. Birkaç aylık kocama yaslanmıştım...” (M. Ö. 42).

Zaman, kişilerin psikolojisine uygun olarak yağmurlu bir gece seçilmiş ve birbirlerini daha yakından tanıma fırsatı yaratmak için hatıralara geri dönüşler yapılmıştır.

“Halil’in Ölümü”nde anlatı zamanı bir sabah vaktidir ve olay örgüsü, başkışı adamın önceki akşam eşiyle ayrılması ve düşünde oğlu Halil’i aramasıyla kurgulanmıştır. Anlatıcı, olay örgüsüne adamın üzgün olmasına sebep olan geceyi anlatarak şöyle başlar: “Bütün gece kötü bir öksüzlüğün etkisi altında geçmişti. Karanlık, yalnızlıklarca büyümüş, yalnızlık karanlıklarca kararmıştı. Ve sabah olmuştu. Gün ışıyordu....” (M. Ö. 63). Anlatıcı, yeni güne traş olarak başlayan adamın, eşiyle nasıl ayrıldıklarını, aralarında geçen muhabbeti ve akşam nasıl içip sarhoş olduğunu anlatır. Kronolojik zaman, geçmişin anlatılmasıyla değiştirilmiştir.

“Deniz Feneri” adlı hikâyede yazar, zaman olarak akşam vaktini tercih etmiştir. Bu tercih Sepetçioğlu’nun birçok hikâyesinde olduğu gibi olay örgüsüyle yakından

ilişkilidir. Çünkü anlatılan olay, yirmi yıldır birbirlerinden ayrı kalmış olan çiftin tekrar buluşmalarıdır. Bu hikâyede de kronolojik zaman “Afişteki”de olduğu gibi hatıraların anlatılmasıyla değiştirilmiştir. Adam lisenin ilk sınıfındayken, kadın da ortaokuldayken Tanrı’yı nasıl gördüklerini anlatırlar. Kadının yirmi yıl öncesini gözünde canlandığı âni anlatıcı şöyle anlatır: “*Yirmi yıl önce soğuk ve biçimsiz bir evde bırakıp gittiği erkeği şimdi kötü bir portre olarak görmemek, bir saat için de olsa yirmi yıl önceki ışıklı portreyi hatırlamak için onu böyle, deniz feneri arkasına gelecek biçimde oturtmuştu.*” (M. Ö. 89).

“Afula İstasyonu” adlı hikâyeye anlatıcı zamanı tanıtarak şöyle giriş yapar: “*Hava, ha indim ha iniyorum diyordu. Bulutlar, kül rengi yükleriyle toplanıyorlardı. Ağaçlarda bir rahatlama vardı. Bir Ağustos sonunun öğle vaktinde, terleyen yeryüzü, sanki kımlıyordu.*” (M. Ö. 94). Kadının kanepede oturduğunu belirten anlatıcı, kadının bayıldığı ân ile kahvede otururken ayıldığı ân arasında sıçrama yapar. Kadın ve kadın ayıldığı zaman yanında bulunan adam ortak bir hatıradaki buluşurlar ve bu hatıralar eşliğinde zaman kurgusunda geriye dönüşler yapılır.

Adam ve kadının ortak noktaları aynı mekâna ait hatıralarıdır. Adam ve kadın farklı zamanlarda Afula İstasyonunda bulunmuşlar ve yıllar sonra aynı mekânı tanıyan bu iki kişinin karşılaşması kısa süre de olsa aralarında duygusal bir bağ oluşmasına sebep olmuştur.

“Çamlar Hür Yaşar” hikâyesinde vak’a zamanı net olarak belli değildir. Anlatıcı, inşaatın başladığını ve bittiğini şöyle belirtir: “*Kuyu ile birlikte koca dev yapı, günden güne kat kat büyüdü. Bir gün, -günler ve geceler geçmişti- bitti. Eski paşa konağının ve bahçesinin yerinde, kentin en geniş ve en dev yapısı oturuverdi.*” (M. Ö. 103).

Hikâyede zaman, iki çam ağacının akıbetini değiştiren unsurdur. Mekânın zamanla insan eliyle değiştirilmesi çam ağaçlarının sonunu getirmiştir. Hikâyede kronolojik zamanı değiştiren, yeni yapılan dev binaların yerinin daha önce nasıl olduğunun anlatıldığı bölümdür. Anlatıcı mekâna ait geçmişi şöyle anlatmıştır: “*Bu geniş topraklar bir zamanlar kocaman bir bahçeydi; bahçenin bir yanı, eski bir paşa konağıydı. Ve bahçede çitlenbikler, erikler, erguvan ağaçları vardı; çamlar vardı. Paşa öldü bir gün; her insan gibi...*” (M. Ö. 101).

“Tanrılar Arasında” adlı hikâyede vak’a zamanı ile anlatı zamanı birbirinden

farklıdır. Anlatı zamanı, bir akşam vaktidir. Adam, meyhanede anlatıcı kişinin masasına oturmuş ve geçmişini anlatmaya başlamıştır. Geçen süre birkaç saattir.

Hatırasının zamanını da net olarak vermeyen adam, zamanı şöyle belirtir: “*O zaman! Yani bütün ilçeyi korkunç bir kuraklığın ve açlığın kasıp kavurduğu yıllarda. Bütün erkekler büyük şehirlere gitmişti...*” (M. Ö. 108). Aradan yıllar geçmesine rağmen adam, o gün yaşadığı yıkılmışlığı unutamamakta ve “*İçinde yumruk gibi bir tortunun kabarıp boğazında düğümlendiği zamanlar, yanında kimse olmasa bile yaşadığı hâdiseyi anlatmaktadır.*” (M. Ö. 109).

“Mavi Gömlekli Adam” adlı hikâyede zaman, yazarın birçok hikâyesinde olduğu gibi yağmurlu bir akşam üzeridir. Yağmurlu gün, mavi gömlekli adamın ruh hâlini yansıtmaktadır. Zamanın net olarak belirtilmediği hikâye, adamın işten geldikten sonra eşini beklemesiyle başlar ve akşamın ilerleyen saatlerinde kadının eve gelmesiyle son bulur. Adam, eşini beklerken birlikte geçirdikleri bir günün hatıralarını gözünde canlandırır. Bir yıl önce köprüde buluşmuşlar, çocuklar gibi gezmişler eğlenmişler ve günün sonunda adama bir mavi bir de sarı gömlek almışlardır. Aradan geçen bir yılın sonunda kadın o akşam yine bir mavi gömlek hediye getirmiştir.

Kronolojik zaman kurgusunun dışına çıkılan hikâyelerden birisi de “Yenibahçeli Nedim Efendi”dir. Hikâyede Nedim Efendi’nin hayatının geniş bir kısmı farklı ağızlardan anlatılır. Avukat Ali Taştan’ın dilekçeyi Niyazi Bey’e vermesiyle başlayan hikâye, mektup gönderilen kişilerin Nedim Efendi’nin ölümünden yüz beş gün sonra Usta Vahran’ın meyhanesinde toplanıp dağılmalarıyla sonlanır.

Hikâyede oynanan oyun Yenibahçeli Nedim Efendi’nin zamana direnmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Nedim Efendi mektubunda bu oyunun gerekçesini şöyle belirtir: “*Bir insanın ölümü, öldüğünün duyulmaması ve öldükten sonra anılmamasıdır. Ben buna dayanamazdım. Sizi bunun için çağırttım. Biriniz 5000 altını, biriniz Ziba’daki 3 numaralı evi, biriniz köye gelen kadını sorup duruyordunuz kendi kendinize. Fakat öğrenemediniz. Avukat ise tersine dönmüş dünya gibidir. Bunu biliyorum ve bunun için seviniyorum. Siz bugün buraya toplanmakla yaptığınız büyük çocukluğu -aptallık dememek için çocukluk diyorum- ölünceye kadar unutmayacaksınız. Belki de başkalarına anlatacaksınız. Bu ise benim yaşamam demektir. Güle güle gidiniz!.*” (M. Ö. 187).

“Ay, Bulut ve İnsan” adlı hikâyeye yazar hikâyenin zamanını belirterek şöyle başlamıştır: *“Ay doğmuştu. Saat altı veya yediydi. Ayın daha önce doğmuş olması lazımdı o halde. Farkında değildim. Bilmiyorum ne zaman doğduğunu. Ben onu, ancak altı veya yedi arasında gördüm.”* (Sepetçioğlu, 1953a: 11). Hikâyede anlatı zamanı kısadır fakat vak’a zamanı bir haftadır. Ayı seyreden delikanlı, sevdiği kızın kendisine anlattıklarını düşünür ve babasının bir haftadır ikisinin aşk hikâyesini yazmaya çalıştığını belirtir. Bunu delikanlı, şöyle aktarır: *“...Ve adam bir haftadır bizim hikâyemizi yazıyormuş. Hiçbirini beğenmemiş de... yırtmış yırtmış atmış.”* (Sepetçioğlu, 1953a: 11).

“Pijama Çakmak ve İnsanlar” adlı hikâyede olay örgüsü karlı bir gecede ve saat on bir buçukta başlamış ertesi gün sabah bitmiştir. Anlatıcı kişi, yurt odasında yatarken dışarıdaki havayı şöyle anlatır: *“Kar pencerelerin aralıklarından içeri giriyordu. Kar, insafsız bir rüzgârın elinde uçuyordu. Pencerelerde buğular donmuştu. Donmuş camların arkasında suratsız bir gece ve pis bir ışık vardı. Rüzgâr donmuş camların arkasındaki suratsız gecenin ve pis ışığın içinde bir sarhoş terbiyesizliği ile uluyordu. Ve sat on bir buçuktu.”* (Sepetçioğlu, 1954b: 12).

Anlatıcı kişi arkadaşının pijamasını çalmış satmış ve gün içinde onun parasını harcamıştır. Kahramanın, hırsızlığı nasıl yaptığı ve parayı nasıl, nerelerde harcadığı anlatılarak geriye dönüşlerle kronolojik zamanın dışına çıkmıştır. Biletçinin para üstünü eksik vermesinden büyük rahatsızlık duyan kişinin ruhsal durumuna uygun şekilde bir kış gecesi zaman olarak seçilmiştir.

Zamanın kişinin ruh hâline uygun şekilde seçildiği hikâyelerden birisi de “Yağmurda”dır. Anlatıcı zamanı şöyle aktarır: *“Saat dokuzla on arasındaydı. Yağmur bu saatlerde hiç çekilmez. Ve bir sonbahar gecesinin bu saatinde insan, yorgan altında bile olsa yağmurun ürpertici ıslaklığını duyar.”* (Sepetçioğlu, 1953d: 12). Dışarıda yağın yağmur kahvede oturan iki gencin planlarını bozmuş ve onlar da ansızın birbirlerine birer tokat atarak kendilerini rahatlatmayı tercih etmişlerdir.

“Yağmurda” hikâyesinde yazar, vak’ayı sondan başa doğru anlatmıştır. Önce duyulan tokat sesleri anlatılmış, daha sonra bu tokatın kimlerden ve niçin geldiği aktarmıştır.

“Fındıklı” hikâyesinde de yazar “Yağmurda” hikâyesinde uygulamış olduğu

kurgu yöntemini uygulamıştır. Anlatıcı, hikâyenin başında eski sınıfının yeni hâlini ve yıllar sonra orada tekrar orada bulunmanın vermiş olduğu heyecanı anlatmış; daha sonra oraya nasıl geldiğini ve Fındıklı semtinin kendisinde bıraktığı hatırayı anlatmıştır. Aradan geçen zamana rağmen Fındıklı anlatıcı kişinin ruhunda canlılığını korumaktadır ve anlatıcı bunu şöyle ifade eder: “*Fındıklı böyle.. Fındıklı her zaman böyle işte.. Vefasız bir kız gibi...*” (Sepetçioğlu, 1953c: 12).

“Tahtakurusu” hikâyesinin başlangıç zamanı sabah vaktidir ve hikâyenin girişinde anlatıcı zamanı şöyle belirtir: “*Rastgele kıvrılmış yorganımın kıvrımlarından sıçrayan güneş ışıkları erken uyanmama sebep oldu. Gözlerimdeki geceden kalma hafif ve müphem rüya penceredeki tatlı ve ılık sabahla karıştı.*” (Sepetçioğlu, 1952: 4). Karşı duvarda gördüğü tahtakurusunu izleyen genç, hayallere dalar; önceki gece Jülide ile ayrıldıklarını ve o anda memlekette bulunan ailesini düşünür. Hikâyenin son bölümünde ise zaman ve mekân değişmiş; genç, trenle memleketine doğru yola çıkmıştır.

“Paşa Kızı” adlı hikâyede anlatı zamanı bir eylül akşamıdır. Anlatıcı, zamanı şöyle belirtir: “*Nişandan bir ay sonra, bir eylül akşamı -işte tam bu akşam, yirmibirinci yıldönümü- nikâh bitmişti.*” (Sepetçioğlu, 1961: 41). Avukat yirmi bir yıl önce yaşamış olduğu aşk macerasını doktor ve öğretmen arkadaşlarına anlatır. Kızın kendisine nasıl âşık olduğunu ve kendisinin kızı nasıl terk ettiğini anlatan avukat yıllardır vicdan azabı çekmektedir. Çünkü avukat nikâh yerini terk etmiş ve bunun üzerine kız intihar etmiştir. Aradan geçen zaman, avukata o günleri unutturamamıştır. Avukat bunu şöyle ifade eder: “*Tam yirmibir yıl oluyor. Yirmibir yıl beş gün. Paşanın kızı yine evimizin karşısında. Ben onu öpmeden edemem. Ben.. ben.. Ben paşa kızı olmadan yaşayamam. Eyce dinle, paşa kızı olmadan yaşayamam diyorum. Paşa kızı...*” (Sepetçioğlu, 1961: 42).

“Kördöğüşü” adlı hikâyede zaman bir sabah vaktidir. Anlatıcı önce anlatacağı hikâyenin kişilerini tanıtmış, ardından hikâyesine giriş yapmıştır. Bu şekilde kronolojik zamanın dışına çıkmıştır. Vak’anın başlangıç ve bitiş zamanı net olmamakla birlikte anlatıcı zamanı şöyle belirtir: “*Aslında ziyaretçi saati değildi; sabahın erken saatleriydi. Takiyeddin Bey hem milletvekili hem profesör olmanın alışkanlığıyla acele etmişti...*” (Sepetçioğlu, 1982: 26). Kişilerin sosyal statülerine ve çiçeklerin yaratılış özelliklerine ağırlık verilen hikâyede zamanın herhangi bir hususiyeti yoktur.

“Asliye Ceza Hâkimi Naim Bey” hikâyesinde de olay örgüsü “Tahtakurusu”nda olduğu gibi sabah vakti başlamıştır. Naim Bey ve eşinin bir mart sabahı uyanmalarıyla başlayan hikâye, Naim Bey’in saat dokuzda adliye binasına girmesiyle biter. Hikâyede Naim Bey’in sanık Arif Beyefendi’yi ve yapılan hırsızlık olayını düşündüğü bölümlerde kronolojik zamanın dışına çıkılmıştır. Anlatıcı hırsızlık olayının zamanını şöyle belirtir: *“Akşam saat sekiz ile dokuz arasında henüz hesaplar bitirilmemişken ve dükkânda yalnızken içeri bir adam girmişti. Üzerinde bez bir pardösü vardı...”* (Sepetçioğlu, 1958: 520).

Sonuç olarak Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde kronolojik zaman kurgusu ağırlıktadır. Yazar, kronolojik zamanın dışına çıktığı hikâyelerinde ise daha çok hikâye kişilerinin hatıralarından faydalanmıştır. Tıpkı mekânda olduğu gibi yer yer kişilerin ruhsal yönünü ifade etmek için geniş zaman tasvirlerine başvurulmuştur.

5. BAKIŞ AÇISI

Anlatıcı, hikâyedeki vak'ayı anlatan kişi ve bir anlamda hikâyenin sesidir. Ali İhsan Kolcu anlatıcının tanımını şöyle yapar: “*Anlatıcı, bir öyküde yazarın sözünü emanet ettiği ya da kimliğine büründüğü kimsedir.*” (Kolcu, 2005: 23). Todorov’un ifadesiyle; “*Anlatıcı olmadan anlatı yoktur.*” (Todorov, 2008: 75). ve “*bir hikâyeyi kimin anlattığı, neyin anlatıldığı ölçüsünde önemlidir; bunların ikisi birlikte, hikâyenin nasıl anlatıldığını belirler.*” (Singleton, 2001: 37-43). Roman ve hikâye sanatı, karakteri itibarıyla anlatılacak bir olay ve olayı sunacak bir anlatıcıya dayanır. Roman ve hikâyenin genel yapısını şekillendiren diğer unsurların varlığı, bu iki öğeye bağlı olarak önem ve değer kazanır. Bu durumda olay ile anlatıcı bir anlamda roman ve hikâyenin iki temel unsurudur. Önem ve işlevi bakımından anlatıcı, öncelikli konuma ve ağırlığa sahiptir. Zaman zaman konumu ve önemi tartışılmış olsa da, anlatıcı anlatı türünün temel unsuru, aynı zamanda en etkili figürüdür. Olay örgüsü onun etrafında kurulur, kurgulanır. O olmadan hikâyeyi anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında rol alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz. Çünkü o, anlatı dünyasının hem yapıcı hem de yansıtıcı unsurudur. Okuyucu, olay örgüsünü ve hikâyenin diğer unsurlarını onun anlatımıyla tanır.

Bakış açısı ise anlatıcının olay örgüsünü anlatış şekliyle alâkalıdır. Şerif Aktaş bakış açısını şöyle ifade eder: “*Anlatma esasına bağlı metinlerde vak'a zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.*” (Aktaş, 2000: 84).

Mehmet Tekin’e göre anlatıma dayalı eserlerde “1. tekil kişi (Ben)”, “3. tekil kişi (O)”, “2. çoğul kişi (Siz)” olarak üç anlatıcı türü ve “Tanrısal Bakış Açısı”, “Gözlemci Figürün Bakış Açısı”, “Tekil Bakış Açısı”, “Çoğul Bakış Açısı” olmak üzere dört türlü bakış açısı vardır. (Tekin, 2010: 25-60).

Şerif Aktaş ise, bakış açısı ve anlatıcı türlerini birlikte değerlendirerek anlatıma dayalı eserlerde “Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı”, “Kahraman Anlatıcının Bakış Açısı” ve “Müşahit Anlatıcıya Ait Bakış Açısı” olarak üçe ayırır. (Aktaş, 2000: 82).

Hasan Boynukara anlatıcı türlerini “birinci tekil şahıs (ben) ve üçüncü tekil şahıs (o), başka bir ifadeyle “Tanrısal anlatıcı” ve “yarı Tanrısal anlatıcı” olarak ikiye ayırır. Anlatıcının bakış açısını da ‘Tanrısal-anlatım yöntemi’, ‘gözlemci ‘ben’ veya gözlemci anlatıcı’, ‘otobiyografik yöntem veya birinci tekil şahıs anlatım’ ve ‘yansıtıcı bilinç’ olarak dörde ayırır.” (Boynukara, 1997: 115-121).

Roman veya hikâye yazarı anlatıcı türünü ve bakış açısını seçerken rastgele bir tercihte bulunamaz. Bir hikâye, o hikâyede anlatılanlara en uygun biçimi almalı, bakış açısı ve anlatıcının konumu ona göre belirlenmelidir.

Mustafa Necati Sepetçioğlu, hikâyelerinin büyük çoğunluğunda 3. tekil şahıs anlatıcı ve Tanrısal bakış açısı kullanmıştır. Yazarın Tanrısal bakış açısının kullanıldığı hikâye sayısı 39’dur. Bu bakış açısının kullanıldığı hikâyelerde anlatıcı kişi söylemini “O” ile kullanır. Anlatıcı, herhangi bir fizikî varlığa sahip değildir ve olayları bir kamera gerçekçiliği ile okuyucuya sunar. Anlatıcı, hikâyedeki kişiler, mekân ve zaman hakkında bütün bilgiye hâkimdir.

Sepetçioğlu, *Abdürrezzak Efendi* kitabının bütün hikâyelerinde Tanrısal bakış açısını ve 3. tekil anlatıcıyı kullanmıştır. Anlatıcı, “Dönüş”te İstanbul’a taşındıktan dokuz ay sonra tekrar Zile’ye dönen aile hakkında, “Elleri Çamurdu”da tarlada çalışan Abdürrezzak Efendi ve çocukları hakkında ilahi bir bakış açısıyla her şeyi bilir. “Filiz” ve “Merdivenin Birinci Basamağı”nda Abdürrezzak Efendi’nin bütün ruh hâli, “Kriz”de kızın kriz ânında yaşadıkları ve “Z’den Sonra”da delikanlı ve babaannenin düşünceleri ve fizikî hâli üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve Tanrısal bakış açısıyla anlatılır.

Menevşeler Ölmemeli kitabında “Aldatış”, “Soba Boruları”, “Afişteki”, “Tohum ve Topal Karınca”, “Yok Oluş”, “Halil’in Ölümü”, “Bir Otelde Üç Kişi”, “Birdenbire”, “Deniz Feneri”, “Afula İstasyonu”, “Çamlar Hür Yaşar”, “Tanrılar Arasında”, “Mavi Gömlekli Adam”, “Su Borusu”, “Oyuncak”, “Üç Kişiyeye Bir Şemsiye”, “Pencerenin Bu Yanı”, “Diktatör”, “Menevşeler Ölmemeli” kitapları dışında kalmış, “Ölü Suratlı Toprak”, “Yağmurda”, “Erguvan Bahçesi”, “Gemidekiler”, “Karaağaçlar Altında”, “Sinagog ve Çarşaf”, “Paşa Kızı”, “Sonbahar Sabahında İki Kuruş”, “Asliye Ceza Hâkimi Naim Bey”, “Eşekle İnsan Arasındaki Dünya”, “Kördöğüşü” hikâyelerinde üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve Tanrısal bakış açısı kullanılmıştır.

“Filiz”de anlatıcı, kişinin ruh halini şöyle aktarır: *“Vücudundan bir parçanın koptuğunu, kopan parçanın uzak ve ılık, ılık ve uzak bir denizde yüzer gibi kıpırdadığını fark etti. Kafası karıncalanıyordu. Kafasında birbirine giren kemiklerin sızısı ve uyuşukluğu vardı.”* (A. E. 57).

“Z’den Sonra”da anlatıcı delikanlının babaannesini boğmadan önce zihninden geçenleri şöyle aktarır: *“Bir taksi hızla koştu. Hayır, taksi koşmadı. Taksi koşmaz. Koşan ne? Taksi kim? Şoför?. Şoför nerede? Ve eli kadının boynuna gitti. Sıktı. ‘ben bir taksiyim Ömer Efendi.”* (A. E. 71).

“Kriz”de anlatıcı her şeyi gören, bilen konumundadır. Kızın kriz anında gördüklerini ve hissettiklerini anlatıcı şöyle aktarır: *“Göğsü, üzerinden beş bin tonluk yük kalkmış bir yay ferahlığıyla boşaldı. Nefes aldı. Şeytanın tebessümü biraz daha güzeldi. ‘Gördün mü?’ dedi; ‘Ben ne desem o olur.’ Şeytan kuvvetli idi... Yumuşak, sakın, pamuk yığını inceliğinde bir ses: ‘Korkma kızım’ dedi; ‘Ben Allahım. Ben kullarıma vasıtasız görünürüm.”* (A. E. 63).

“Aldatış”ta anlatıcı farklı mekânlarda bulunan adam ve kadının günü nasıl geçirdiklerini, duygu ve düşüncelerini aynı anda okuyucuya aktarır. Adam ve kadının birbirlerini düşünüşlerini şöyle belirtir: *“Yalnız bir kere, o da nasırı acımağa başladığı zaman ‘Beni düşünür mü ki?’ diye karısını andı. ‘Beni şimdi hürriyetin verdiği bir sarhoşlukla eğleniyor sanır... ve kocası çok uzaklarda... Kim bilir ne yapıyor? Uyuyabiliyor mu? Yoksa uykusuz mu kendisi gibi?”* (M. Ö. 24-25).

“Çamlar Hür Yaşar”da anlatıcı çamları kişileştirerek konuşturur. Onların birer insan misali duygulanışlarını dile getirir ve içinde buldukları sıkıntılı hâli şöyle anlatır: *“Çamlar yelsiz kalmıştı; çamlar güneşsiz, soluksuz... çamlar ufuksuz kalmıştı. Çamların derdini ne o dev yapı ne de o dev yapıya yerleşen yüzlerce insan anlıyordu. İki çam, bir gece –gizlice ve sessizce- konuştular. Biri ‘Ben dayanamayacağım artık’ dedi; ‘Çevremiz duvar... duvar... hep duvar. Sanki altım ve üstüm de duvar oldu sanıyorum...”* (M. Ö. 103).

Sonuç olarak Sepetçioğlu’nun tanrısal bakış açısının hâkim olduğu hikâyelerinde anlatıcı her şeyi bilen konumundadır. Bu hikâyelerde anlatıcı her zaman ön planda bulunmaktadır ve yalnızca kişilerin duygu ve düşüncelerini aktarmakla kalmayıp olaylara, kişilere, hatta genel olarak yaşama ilişkin kendi görüş ve düşüncelerini

belirtmekte, yorumlarda bulunmaktadır. Bu yöntem yazara bütün olay örgüsünü, zamanı, mekânı ve özellikle de kişileri fizikî ve ruhî yönleriyle ortaya koyma imkânı sağlamıştır.

Mustafa Necati Sepetçioğlu, on hikâyesinde birinci tekil kişi anlatıcı ve tekil bakış açısını kullanmıştır. Yazarın birinci tekil anlatıcıyı kullandığı hikâyelerde hikâye kahramanı ile anlatıcı kişi aynıdır. Birinci tekil anlatımda hikâye kişilerinden birisi olayları okuyucuya aktarır. Ben anlatıcı ya da birinci kişi anlatıcı da denen bu anlatıcı tipi, aynı zamanda anlatılan olayların içinde yer alır. Doğal olarak onun bakış açısı, onun öznel tutumu, onun gözlemleri hikâyeye egemen olur. Hikâye kişileri, mekân, olaylar onun verdiği bilgilerle şekillenir. Mehmet Tekin birinci tekil anlatıcının konumunu şöyle ifade eder: *“Ben anlatıcı, o anlatıcı gibi anlatı dünyasının içinde, üstünde ve hatta dışında bulunma gibi bir lükse, bir güce sahip değildir. Onun dünyası, anlatı çevresinde kurgulanan dünyadır ve bu dünyada o, hem ‘anlatan’ hem de ‘anlatılan’ figür konumundadır.”* (Tekin, 2010: 41).

Yazarın *Menevşeler Ölmemeli* kitabında yer alan “Suçlu”, “Bir Yerlerde Bir Adam”, “Yenibahçeli Nedim Efendi”; kitapları dışında kalan “Uçan Daire”, “Ay, Bulut ve İnsan”, “Bir İnsanla Konuşmak”, “Pijama, Çakmak ve İnsanlar”, “Fındıklı”, “Ceviz Ağacı”, “Tahtakurusu” adlı hikâyelerde anlatıcı birinci tekil anlatıcıdır. Bakış açısı ise tekil bakış açısıdır.

“Suçlu” hikâyesinde suçluluk duygusu hisseden kişi ile anlatıcı aynı kişidir. Anlatıcı kişi kendisini şöyle tanıtır: *“Ben, şef olarak bu daireye tayin olduğum gün, yazı işlerinin bulunduğu odada dört kadın bir erkek çalışıyordu. Şimdi de öyle... Doğrusunu söylemek gerekirse bu dört kişinin içinde en çok erkek olanına ısınmışım. Zamanla içlerinde dura dura erkek olanı da kadınlaşmıştı az-çok; konuşmaları, davranışları ve tutumu değil de kanı meselâ, düşünceleri kadınlaşmıştı.”* (M. Ö. 7).

“Bir Yerlerde Bir Adam” adlı hikâyede Galatasaray’ın arka sokaklarında bir evde ölen adamı anlatan ve onunla arkadaşlık kuran kişi aynı zamanda anlatıcıdır: *“Kız okullarının birinde, dağılma saatında gördüm onu ilkin. Bir başka gün, bir başka kız okulunun önünde -ve yine dağılma saatında- ikinci görüşüm onu tanımama sebep oldu... Hiç umulmadık bir günde, bir akşamüstü, arkadaş olduk. Senli benli olduğumuz zaman bile yine de saklısı gizlisi vardı. Bana güvenip de birçok gizliliklerini anlatmadı.*

Ona her akşam değişik, kadınlı içkili olaylar uydurdum... ” (M. Ö. 156-160).

“Yenibahçeli Nedim Efendi”de anlatıcı kişi Niyazi Beyefendi’dir. Hikâyede Yenibahçeli Nedim Efendi’nin hayatı Niyazi Beyefendi’nin ağızından aktarılmıştır. Nedim Efendi’nin hayatını aydınlatan mektupların okuyucusu da yine Niyazi Beyefendi’dir. Avukatın getirdiği vasiyetnâme’yi okuyan Niyazi Beyefendi kendi adını anlatıcıya şöyle aktarır: *“Zarfı aldım. Üstünde ’Avukat Ali Taştan Bey’e Kınalı Ada’da, Usta Vahran’ın Meyhanesi’nde Niyazi Beyefendi’nin huzuruyla açılması rica edilerek’ diye bir cümle vardı. Kırmızı mürekkeple ve yatık düzgün bir yazı ile yazılmıştı. ‘Açalım’ dedim.” (M. Ö. 167).*

“Uçan Daire”de gökyüzündeki cismi görmeye çalışan kişi; “Ay, Bulut ve İnsan”da gökyüzündeki bulutlar ve ayı seyrederek sevdiği kızı düşünen genç; “Bir İnsanla Konuşmak”da yalnızlığını gidermek için konuşabileceği bir insan arayan ve sonunda Abdürrezzak Efendi’ye rastlayan kişi; “Pijama, Çakmak ve İnsanlar”da arkadaşının pijamasını çalan talebe; “Fındıklı”da eski okuluna giderek hatıralarını tazeleyen delikanlı; “Ceviz Ağacı”nda bahçesinde ceviz ağacı yetiştiren adamı ziyaret eden kişi; “Tahtakurusu”nda uykudan uyandığı anda karşı duvarda gördüğü tahtakurusunu seyrederken hayallere dalan delikanlı aynı zamanda anlatıcı konumundadır.

Sepetçioğlu’nun birinci tekil anlatıcı ve tekil bakış açısıyla oluşturulmuş hikâyelerinde anlatıcılar aynı zamanda hikâyelerin kahramanlarıdır. Okuyucu hikâyeyi anlatıcı kişilerin ağızından dinler ve onların öznel yorumları çerçevesinde diğer kişiler, zaman ve mekân hakkında bilgi sahibi olur. Bu hikâyelerde olay örgüsü kahramanların ağızından verildiği için okuyucuda oluşturduğu gerçeklik hissi daha kuvvetlidir.

6. DİL VE ÜSLÛP

Dil, bütün edebî türlerin en önemli malzemelerinden biridir. Sanatçı dilin unsurlarını ve imkânlarını en iyi şekilde kullanarak özgün bir ürün ortaya koymaya çalışır; ancak onun özgünlüğünü sağlayan yalnızca dili değil aynı zamanda üslûbudur.

“Üslûp” terimi hakkında araştırmacılar farklı düşünceler ortaya koymuşlardır. Üslûbu belirleyen etmenleri eserin muhtevası, yazarın mizacı, kültürü, içinde bulunduğu ruh hâli, insanlarla ilişkisi olarak sayan Şerif Aktaş üslûbu şöyle tanımlar: “Öyleyse üslûp, içeriğin (düşünüşün) formudur. (...) Üslûp ferdîdir, kaynağını yazarın mizacından ve tecrübesinden alır. O, yazarın gizli ve şahsî mitolojisine uzanan, kendi kendine yeten bir dildir.” (Aktaş, 2007: 51).

Üslûbu, dilin imkânlarının yazarın becerisine göre şekillendirilmesi olarak izâh eden Mehmet Tekin ise bu terim hakkında şunları söyler: “Üslûp anlatımın kazandığı biçimdir. Bir metin; dil, imla, noktalama, cümle, konu, zaman, vak’a, mekân... vs. gibi bir dizi birimden oluşur. Bunlar, bir bakıma metnin ham malzemeleridir. Bu malzemelerin, ele alınıp işlenmesi, nihayet işlevsel bir mahiyet kazanması üslûpla mümkün olabilir.(...) Üslûp, dilin mecazî gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel beceriyle söze veya yazıya dökmek, dile hayatiyet (canlılık) kazandırmak demektir. Temelde anonim bir karakter taşıyan dil, sanatkârın mizacından, düşünce ve felsefesinden gelen destekle özelleşir, üslûp boyutu kazanır.” (Tekin, 2009: 166–168).

Üslûp ile muhteva ve dil arasında paralellik hatta aynîlik kuran Mehmet Kaplan: “Üslup ile muhteva, iç ile dış birbirinden ayrılmaz. Duygu ve düşünce kendisini dil ile ortaya koyar. Buna göre dil, daha doğru bir deyimle üslup, duygu ve düşüncenin aynasıdır.” demektedir. (Kaplan, 1993: 192).

Mustafa Necati Sepetçioğlu bazı kitaplarında, köşe yazılarında ve kendisiyle yapılan röportajlarda dile ait görüşlerini belirtmiştir. Yazarın hikâyelerinin dil ve üslup değerlendirmesine geçmeden önce dil hakkındaki görüşlerini belirtmek daha isabetli olacaktır.

Sepetçioğlu dili, toplumun ortak hazinesi olarak görür. Ona göre; “Bir yazar

veya şair milletine milletinin dili ile hitap etmelidir. Çünkü dil, duygu ve düşünceyi insana aktaran bir vasıtaadır. İnsan topluluklarını bir kitle olmaktan kurtarır, aralarında duygu ve düşünce birliği sağlayarak bir millet haline getirir. Dil, milli kültür unsurlarının en başında gelir.” (Çalık, 1993: 354).

Yazar, Türk dilinin dünyanın en köklü dillerinden birisi olduğu görüşündedir. *Sonsuza Uyanan Taşlar* adlı eserinde bu düşüncesini şöyle ifade eder: “Türkçe bugün önde gelen dillerin en büyüklerinden biridir. Bu hem dün, hem bugün, hem de yarın içindir. 1250 yıl önce uzun metinler halinde gördüğümüz örneklerdeki kesinliği, akıcılığı, kolay söylenişi ve ses düzeni 1250 yıl önceki için değil, bugün için bile muhteşemdir. Bir dilin bu ihtişama erişebilmesi için, o dilin geriye doğru en az bin yıllık bir gelişmeyi yaşamış olması gerekir. Orhun Anıtlarındaki dil bu gelişmeyi rahatça anlatabilecek güçtedir. Dünyada hiçbir dilin 1250 yıl öncesinden, 1250 yıl sonrasında yaşayacak insanına Türkçe kadar çok şeyler söyleyebileceğini sanmıyorum.” (Sepetçioğlu, 2005: 190).

Sepetçioğlu, kendi döneminde birçok yazarın savunduğu “Öztürkçecilik” ısrarına karşıdır. O, dünyadaki hiçbir dilin yüzde yüz saf olamayacağını belirterek Ziya Gökalp’in ortaya koyduğu “Türkçeleşmiş Türkçe”yi savunur. Yine aynı eserinde bu düşüncesini şöyle ifade eder: “Büyük diller, büyük milletler ve büyük kültürler yaratırlar. Büyük diller hiçbir zaman yüzde yüzlük bir saflık göstermezler. Yüzde yüzlük bir saflığı ancak Tanrı’nın yarattığı tabiatta arayabiliriz. İnsanla ilgili her şey gibi dil de büyüklüğü nispetinde yapısına ve gelişimine uygun olanı benimser. Benimserken de ne alçalır, ne küçülür, ne korkar. Çünkü sözünü ettiğimiz benimsemede bir özümleme vardır. Alınan yabancı unsur özümleme işleminde öyle bir çarka tabi tutulur ki, sonuç bütünüyle yabancı unsurların aleyhine olur. Bu, anlam, biçim ve ses bakımından aslıyla hiçbir benzerliği olmayan yeni bir kelimenin dile katılması ve o yapıdaki yerini alarak anlaşılmasıdır.” (Sepetçioğlu, 2005: 189).

Yazarın bu tutumunu hikâyelerinde de görmek mümkündür. O bütün hikâyelerini, İstanbul Türkçesini esas alarak yazmıştır. Anadolu insanını anlattığı hikâyelerinde dahi, yerel ağızlara, şive taklidine pek fazla yer vermemiştir. Onun dili, yapmacıksız, gösteriştan uzak, halkın kullandığı dildir.

Yazar, eserlerinde kullandığı kelimelerde çok seçicidir ve bir yazarın kullandığı

kelimelerin o yazarın üslûbunu oluşturduğunu ifade eder. Romanlarında kullandığı dil hakkında açıklama yaparken üslûp hakkında düşüncelerini de şöyle ifade eder: “*Tarihî romanın olayları, olayları zincirleyen hareketi ve hareketin enerjisi olan insanı önceki zamanda yaşamıştır. Yadırғанmaması, inandırıcı olabilmesi ve okuyanı bağlayabilmesi için olay, hareket ve insan nasıl o zamanın içinde ise dil de, koyulaşmamak ve özentisiz kalmak, bugüne ters düşmemek şartıyla eskiyi bilmelidir. Bu pek çok önemlidir. Mesela benim bunca romanımda hiç kimse “örneğin” dememiştir ve bir defa bile “oldukça” sözünü o şımarık ve yılışık TV ağzındaki “oldukça” bozmasında söylememiştir. Her kelimeyi düşündüğümü, hatta okuyucuyu sapıtabilecek bir anlam düşündürüyor ise o söz yerine daha uygununu aramış, bulmuş ve yazmışımdır. Üslup bir yazarın şerefidir. Çünkü gelişigüzel harcarsa yazarlık değeri hemen silinir. Çok önemlidir bu.*” (Çalık, 1993: 377).

Sepetçioğlu, hikâyelerinde devrik cümleyi sıkça kullanır. Bunun şiirsel bir anlatım ve ahengi sağlama isteğinden geldiğini söylemek mümkündür. Bu tür cümlelerde anlamı zorlaştıran uzun ve karışık söyleyişlerden uzak durulmuştur. “Merdivenin Birinci Basamağı” ve “Su Borusu” hikâyelerinden alıntılarla bunu şöyle örnekleyebiliriz: “*Birinci basamağında bir adam. Simsiyah cübbeli. Ayva sarısı yüzü ölü suratlı toprağın arasında kaybolmuştu. Sekizinci basamakta bir kadın...*” (A. E. 46). “*İri yarı gençten kadın, bir sevinç titreyişi içinde toprakları ve taşları örttü borunun üstüne... Şırl şırl akıyordu hem de. Soktu kafasını altına.*” (M. Ö. 126).

Yazar, hikâyelerinde özellikle kahramanlarını konuşurken sıklıkla cümlelerin sonunu getirmez. Bunun yerine üç nokta (...) koymayı tercih eder. Bu yolla okuyucuyu da metnin içine katar. Ondan kahramanın yerine kendini koyarak cümleyi tamamlamasını ister. Ayrıca kahramanın zihninin karışık olduğunu ve düşüncelerinin de parça parça olduğunu bu cümle yapılarından çıkarabiliriz. “Ölü Suratlı Toprak”da Abdürrezzak Efendi’nin iç konuşmalarını anlatıcı şöyle aktarır: “*Belediye azası olmakla... Bu herif... Belediye eşşegi... Ufff! Belediye âzası herifi...*” (Sepetçioğlu, 1956a: 12).

“Ay, Bulut ve İnsan” adlı hikâyede delikanlının bulutları düşündüğü an içinden geçenler cümleye şöyle aktarılır: “*Böyle diyorum... böyle yalvarıyorum ama dinlemiyorlar. Gidiyorlar sadece... Benimle oturup o kızı düşünmüyorlar. O kızı... o*

hikâyenin kızını... o fakültenin pencerelerine baka baka elindeki gömleğin söküklüklerini dikmeye çalışan kızı düşünmüyorlar. Düşünemezler ki... Düşünemez ki bulutlar... Bulutlar düşünemezler ki... Kim bilir kaç tanesini... kaç yüz tanesini... kaç bin tanesini seyrediyorlar!” (Sepetçioğlu, 1953a: 11).

Sepetçioğlu'nun üslûp özelliklerinden dikkat çeken bir diğeri mekân kişi bağlamında yer ve kişi tasvirleri, psikolojik tahliller ve portre tasvirleri yapmasıdır. Olay örgüsünü anlattığımız bölümde değindiğimiz gibi yazar birçok hikâyesine tasvirlerle başlar. Bu tasvirlerin amacı anlatılacak kahramanın, özellikle ruhsal yönünü okuyucuya sezdirmektedir. “Aldatış” hikâyesinde anlatıcı hikâyeye yemek masasının üzerini tasvir ederek şöyle başlar: “*Masanın üstü karma karışıktı. Çay bardağı yarımdu. Üstten iki bardak kadar içilmişti. Çay, kırmızı rengiyle bardakta alay eder gibiydi. Yarısı ancak işkilli ve korkak yenmiş, daha doğrusu kemirilmiş bir dilim ekmek şeker kutusunun dibindeydi....*” (M. Ö. 14).

“Soba Boruları”nda da hikâye, Cemil'in tasviri ile başlar: “*Kasketini sol yanına yıkmıştı. Kasketi ile alnı arasından bir tutam saç fırlamış, kırlangıç kanatları gibi bitişen kaşlarının solundakini örtmüştü. Dudaklarının arasına bir sigara yerleştirmişti; bıçkınca. Yüzü püskürtme benliydi. Kalın dudaklarında sigaradan mı yoksa başlamakta olan güz akşamından mı, neden olduğu pek belli olmıyan bir bükülüş vardı. Gözleri buğuluydu. Ve elleri cebinde.*” (M. Ö. 26).

Bazı hikâyelerde vak'anın ilerleyişi tasvir ve psikolojik tahliller ile yürütülmektedir. Buna tipik bir örnek “Soba Boruları” hikâyesidir. Anlatıcı, delikanlının sokakta yürüyüşünü anlatırken onun psikolojisini şöyle tahlil eder: “*Yürüdüğü yol, ağaçsız, otsuz ve topraksız bir boşlukta yürür gibiydi. Beyninde bir şeyler kımıldıyor, bu kımıldayan şeyler beynini ılık, bayıltıcı ve uyuşturucu tırmalıyordu. Adımlarında, ceplerine soktuğu ellerinde, dudaklarının arasındaki sigarada, beyninde duyduğu ama ne olduğunu anlayamadığı ılık tırmalayıştan bir parça vardı.*” (M. Ö. 26).

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde görülen diğeri bir önemli özellik ise anlatımındaki şiirselliktir. Hikâyelerdeki yoğunluğu şiirsel bir ifadeyle dengelemeye çalışan yazar, özellikle üçüncü tekil şahıs tarafından anlatılan hikâyelerde kahramanların iç dünyalarını ortaya çıkarırken şiirsel ifadeler kullanmayı tercih eder. Bunun örneği

“Menevşeler Ölmemeli”de şöyle karşımıza çıkar: *“Yüzler yabancıydı çevresinde; gözler yabancıydı ve gülüşler büsbütün yabancıydı... Onun geldiği yerdeki gözler böyle bakmaz, gülüşler böyle yaban ve soğuk, yüzlere yapışıp kalmazdı ve akşamlar karanlığını böylesine merhametsiz bir bencillikle şuraya buraya sıvamazdı. Onun geldiği yerde bir kadın vardı, şu geçen kadınlar gibi karanlık ve karlı değildi; ilkyazdan uzak, kışa yakın gülümsemezdi.”* (M. Ö. 190).

Yazarın hikâyelerindeki dile dâir önemli bir husus da mahremiyet ifade eden durumların, çirkin, kaba, argo kelime ve cümlelerin pek fazla kullanılmamasıdır. Bu tip kelimelerin kullanımını sadece birkaç hikâyede görmekteyiz. Bu hikâyelerde de kahramanlar bir şeylere kızgındır ve ruh hallerine paralel olarak bu kelimeleri kullanırlar. “Filiz” hikâyesinde yazar, bu tarz ifadeleri niçin kullanmadığının ipuçlarını da verir. Abdürrezzak Efendi’nin kırılan filizi gördüğü andaki tepkisini anlatıcı şöyle aktarır: *“Offf Yarabbi bu filiz? Hangi eldi bu it eli? Abdürrezzak sövecek.. Abdürrezzak Efendi küfrededecekti. Fakat nasıl sövmeli.. nasıl küfretmeliydi? O şimdiye kadar kimseye sövmemişti ki! Bilmezdi nasıl küfredileceğini. Dudaklarının ucuna itten, hayvandan daha ağır, daha küçültücü bir kelime gelmiyordu.. Ne istemişlerdi bu masum.. bu kendi halinde filizden? İtler!.. İtoğlütler!...”* (M. Ö. 26).

“Ölü Suratlı Toprak” hikâyesinde de oğlunun itaatsizliğine kızan Abdürrezzak Efendi yine aynı ifadeleri kullanarak kızgınlığını dile getirir: *“Oğlu, ben o kızla evlenemem babacığım, diye yazıyordu. Ben... Haltetmişsin dedi içinden. Sen kiminle evleneceğini ne bilirsin piç! Ben babanı. Ben ne dersem o olur. Oğlu da öyle yazıyordu. Sen benim babamsın diyordu. Bilirim, sen ne dersen o olur. Tabii dedi Abdürrezzak Efendi. Ben senin babanı. Ben ne dersem o olur. Fakat oğlu başka şeyler de yazıyordu. Madem ki diyordu. Ben evleneceğim; bu benim istikbalim demektir. Sen – Allah geçinden versin- her zaman bizim yanımızda olmazsın ki... olamazsın ki. Vay... Vay... Vay! Şu ite de bak. Şu eşeğe bak hele...”* (Sepetçioğlu, 1956a: 12).

Yazar, hikâyelerinde edebî sanatlardan da yararlanmaktadır. Özellikle teşhis sanatına anlatımı kuvvetlendirmek ve temayı vurgulamak için sık sık başvurmuştur. “Yok Oluş” ve “Çamlar Hür Yaşar” hikâyeleri tamamen teşhis sanatına dayanmakla birlikte bir çok hikâyesinde eşyaların duygularına yer verilir. “Elleri Çamurdu”da bunun güzel örneklerini görmekteyiz: *“Soğuk bir hava burnunu sızlatıp ciğerlerine doluyordu.*

Bulutlar suratsızdı. Dağlar, bulutlardan da suratsızdı... trenin geçişini seyretti. Tren yavaşladı. İsteksiz ve tenbeldi...” (A. E. 14-18).

“Aldatış”tan da şöyle örnek verebiliriz: *“Zil, bütün eşyanın ve odanın bağıra bağıra onu konuştuğu ve aynı zamanda büyük bir sessizlik içinde sustuğu sırada bir ölüm gibi çaldı.”* (M. Ö. 24).

Yazar, bazı hikâyelerinde atasözlerine, deyimlere hatta şiirlere de yer vermiştir. Bunlar, anlatımı kuvvetlendirmekte, kişilerin duygularını yoğunlaştırmaktadır. “Ölü Suratlı Toprak”ta Allah’ın bulutları başka coğrafyalara gönderdiğini düşünen Abdürrezzak Efendi düşüncelerini bir atasözüyle ifade eder: *“Şu zamanda insandan fayda yok, nerde kaldı Allah’ın bulutundan.. Kargaya bilmem neyin ilaç demişler de gitmiş denizin ortasına..”* (Sepetçioğlu, 1956a: 12).

Kahramanın kitaplığında duran Nedîm Dîvânından, Fuzûlî Dîvânından, Müsâmeret’ül-Ahbâr’dan ve Rübâb-ı Şikeste’den bahsettiği “Sonbahar Sabahında İki Kuruş” (Sepetçioğlu, 1955a: 18) hikâyesinde yazar, Tevfik Fikret’in “Sis” şiirinden şu beyite yer vermiştir:

“Örtün, evet, ey hâile... Örtün, evet ey, şehir;

Örtün, ve müebbed uyu, ey fâcîre-i dehr!..” (Fikret, 2007: 395).

Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde kahramanların meslekleri, sosyal statüleri hakkında herhangi bir ayrıntıya yer verilmez. Bu yüzden sınıf dili yoktur. Sadece “Bir Otelde Üç Kişi” adlı hikâyede kasketli adam yerel ağızla konuşturulur: *“Eyi! Hava serinliyo’ dedi... Yohsa heç çıhmadın mı otilden dışarı beğ? diye sordu. ‘Eee’ dedi bir an durup “Isıcâh olamasa bu serinliğin gıymatı mı olur? ... Köye dönecaadim. Dönemedim. Otilci de ne bilsin, yatağı başkasına satmış.”* (M. Ö. 69-75).

Yazarın hemen bütün hikâyelerinde bir kelime, cümle veya cümle grubunun tekrarlandığı görülür. Yazarın kendine has üslûp özelliklerinden biri olarak değerlendirebileceğimiz kelime ve cümle tekrarları hikâyeye ahenk ve canlılık kazandırır. Wellek tekrarların üsluba etkisini şöyle ifade eder: *“Tekrarlama, biriktirme, mübalağa, ifrat gibi şiddetlendirme teknikleri yüksek veya tımtırlıklı edebi üslûbun özelliklerindedir.”* (Wellek ve Warren, 1983: 234-235).

Yazarın bazı hikâyelerinde başlangıç ve bitiş cümleleri aynıdır. Bazı

hikâyelerinde ise bir nesneyi, bir kişiyi veya bir olayı vurgulamak için tekrarlar kullanmıştır. “Yenibahçeli Nedim Efendi”de üç farklı kişinin mektubunda Nedim Efendi’nin *‘kolalı beyaz gömleği’*ne dikkat çekilmiş ve hikâye içinde beş sefer tekrarlanmıştır. (M. Ö. 179-180-182-185). Bu tekrardan maksat, anlatılan kişinin okuyucu gözünde canlılığını artırmaktır.

Başlangıç ve bitişlerinin tekrarlarla yapıldığı hikâyelere de “Üç Kişiyeye Bir Şemsiye”yi örnek verebiliriz. Hikâyenin başlangıç ve bitişi şöyledir: *“İnceden, yapış yapış, soğuk bir yağmur yağıyordu; çirkindi. Akşam ışıkları bu soğuk ve çirkin yağmurda kırışıyordu; sıkılmış limon kabukları gibiydi. Yılın son akşamıydı.”* (M. Ö. 137). *“Dik başları, bir şemsiyenin altında birleşmişti ve ayakları ıslak, kaygan yola güçlü ve güvenli basıyordu. Akşam, yılın son akşamıydı...”* (M. Ö. 142).

Sonuç olarak Sepetçioğlu, hikâyelerine kendi hayatından ve halkın yaşantısından örnekler koymuştur. Bu örnekleri yaşayan Türkçe ile aktarmış, yaşayan, canlı kelimelerin dışında bir arayışa yönelmemiştir. Onu, bu konuda en çok etkileyen kişi Sait Faik Abasıyanık’tır. Zamanla üslubunda Sait Faik’ten farklılık görülse de hikâyelerinde temel olarak onun tarzını hep devam ettirmiştir. Tasvir ve tahlillere geniş yer vermiş; bu da cümlelerinde sıfat ve zarfların fazlaca yer almasına sebep olmuştur. Hikâyelerde genellikle kurallı cümleler kullanılmakla birlikte devrik ve eksilteli cümle yapılarına da yer verilmiş, edebi sanatlardan yararlanılmıştır.

7. TEMA

Temayı hikâyenin ana düşüncesi, yazarın hikâyeyi yazarken okuyucuda uyandırmak istediği duygu ya da düşünce, hikâyenin vermek istediği temel mesaj olarak açıklayabiliriz. Edebiyat incelemelerinde “tema” yerine “tem” ya da “izlek” sözcükleri de kullanılmaktadır.

Tema bir eserde, insandaki beyin gibidir. Eserde anlatılan her şeyde ve anlatma biçiminde temanın etkisi vardır. Eğer bir eserin teması doğru belirlenirse, eserin doğru anlaşılma şansı da artar. Bir edebî eser veya metin, birden fazla temadan meydana gelebilir. Fakat bunlardan biri veya birkaçı edebî eser veya metinde daha bir önem kazanmış olarak karşımıza çıkar. İkinci, üçüncü derecedeki temalar, asıl temayı besler, eseri zenginleştirir. Eserin daha iyi anlaşılmasını kolaylaştırır. Hüseyin Boynukara temayı ve temanın işlenmesini şöyle açıklar:

“Tema öykünün arkasındaki düşüncedir. Yazarın öyküsünü anlatırken geliştirmeyi tasarladığı şeydir. Yazarın kaynağı kullandığı malzemedir. Diğer bir deyişle tema, yazarın, ana fikridir. Yazar öyküsüne başlamadan belirli bir tema ile hareket edebileceği gibi öyküye başladıktan sonra da bunu oluşturabilir.” (Boynukara, 2000: 137).

Mustafa Necati Sepetçioğlu, “Türk Hikâyeciliği ve Hikâyecileri” başlıklı köşe yazısı serinin ilkinde, *“Hikâye ne açık bir mektuptur ne de bir ideolojinin vasıtası. Hikâye insandır. İnsanın, sanat adamının dilince tefsiridir.”* der. (Sepetçioğlu, 1954e: 6) Bu sözleri ile genelde sanat eserinin özelde hikâyenin insanı anlatması gerektiğini vurgulayan Sepetçioğlu hikâyelerinde insana dair birçok temaya yer vermiştir.

Yazarın ele aldığı temalar, özellikle 1950-60’ların Anadolu insanının hayatını yansıtmaktadır. O, Anadolu insanını dönemin birçok yazarının aksine ideolojik bir araç olarak ele almak yerine; onun dünyasını olduğu gibi anlatmayı tercih etmiştir. İlk kitabı *Abdürrezzak Efendi*’de Anadolu’nun toprakla haşır-neşir olan insanını Abdürrezzak Efendi kişisi ile simgeleştirmiştir. *Menevşeler Ölmemeli* kitabında yer alan hikâyelerinde ve kitapları dışında kalmış hikâyelerinde ise büyük şehir insanını ve taşradan büyük şehre gelmiş Anadolu insanını ele almıştır. Sepetçioğlu’nun hikâye

kişileri; tabiat sevgisiyle dolu, sıkı dostluk ilişkileri bulunan, zor şartlarda geçimini sağlamaya çalışan, büyükşehre geldikleri zaman geride bıraktıkları sevdiklerine özlem duyarak yalnızlık çeken ve büyük şehirde aidiyet sonunu yaşayan kişilerdir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Sepetçioğlu'nun hikâyelerinin merkezinde insan vardır. Bu bölümde yazarın hikâyeleri temaları yönünden incelemeye çalışacak ve özellikle temaların hikâye kişileri üzerindeki tesirini ele alacağız.

7. 1. Tabiat Sevgisi

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun yedi hikâyesinde tabiat sevgisinin işlendiğini görmekteyiz. Bu hikâyelerden “Yenibahçeli Nedim Efendi” hariç hepsinde Abdürrezzak Efendi'nin başkişidir. “Dönüş”te Abdürrezzak Efendi ve ailesinin İstanbul'dan uzaklaşarak dönüş yaptıkları yer Anadolu'nun sessiz sakin topraklarıdır. İstanbul'un kalabalığı, taş yığını binaları ve topraksız kaldırımları bütün aile fertlerine huzursuzluk vermeye başlar ve bir akşam yemek masasında Abdürrezzak Efendi özlediği memleketine ait duygularını şöyle ifade eder: *“Hiç’ dedi. Sesi titriyordu. ‘Tarlalar!’ Gözleri süzüldü. ‘Tarlalar şimdi yemyeşildir.’ Ne olduğunu pek anlayamadıkları bir eziklikle, meyvelerin yüküne dayanamayarak eğilmiş dallara benzediler.”* (A. E. 10). Aile Zile'ye döndükten sonra ise kendilerini ait hissettikleri mekânda bulunmanın huzurunu yaşar. Anlatıcı Abdürrezzak Efendi ve kızının mutluluğunu şu şekilde belirtir: *“Abdürrezzak Efendi'nin yeni fidanlarla, körpe ve genç ağaçlarla uğraşırken, onları öpüp yapraklarını okşarken duyduğunu duyamadı. Kimse küçük kızın, evlerinin önünde yanan elektrik lambasına, gözlerini kırpa kırpa bakmasındaki güzelliği göremedi.”* (A. E. 12).

“Elleri Çamurdu” hikâyesinde “dönüş” yapan ailenin topraktan geçimini temin etmeye çalışmasıyla karşılaşırız. Tabiat mevsim dolayısıyla sert ve soğuktur. Bu yüzden tabiat öğeleri olumsuz sıfatlarla nitelendirilir. Fakat bu durum ailenin hiçbir ferdeinde isyan noktasına varmaz. Çünkü toprak bireye ekmek veren, aş veren bir unsurdur. Bunun sağlanması için emek sarf edilmeli, ‘ellerin çamura boyanması’ gerekmektedir. Eller çamura boyandıktan sonra adeta tabiatla tam bir bütünlük sağlanmış olur ve bu emek karşısında tabiat da canlanır. Tabiatın canlanması aile bireylerini şenlendirir. Anlatıcı bu durumu şöyle belirtir: *“Güneş, korkak ve titrek bir ışıkla bulutlardan*

sıyrıldı. Çocuklar sevindi. Titremeleri geçti. Tren ikinci defa ve yakından öttü. Sonra küçük bir tepenin arkasından çıkıverdi. Kız ayağa kalktı. Uyuşan ayaklarını salladı. Trenin geçişini seyretti... Abdürrezzak Efendi'nin gözlerinde ışıltı, dudaklarında tebessüm vardı. İstasyondaki tren uzun uzun öttü. Sofraya koştular. Fakat elleri çamurdu. Gülerek dereye indiler.” (A. E. 18).

Abdürrezzak Efendi ailesinin ‘dönüş’ten sonra tabiatla iç içe olduğu bir diğer hikâye de “Siyah Topraklar”dır. Bu hikâyede de ana tema ailenin geçimini sağlamak için tabiatı işlemesidir. “Elleri Çamurdu”da olduğu gibi burada da hava soğuk ve toprak katıdır. Fakat insan toprakla temas kurmak için onu işleme çabasıdır. Evin sıcaklığını bırakıp geldikleri tarla soğuk olsa da tabiatın bir şikâyet yoktur.

Yazarın tabiat sevgisini tema olarak işlediği hikâyelerden birisi de “Filiz”dir. Bu hikâyede Abdürrezzak Efendi'nin “Dönüş”te duyduğu körpe, taze fidanları okşama heyecanı karşımıza çıkmaktadır.

Hikâye, Abdürrezzak Efendi'nin kırılmış bir filizi tamir etmek için sarf ettiği çaba ve duyduğu üzüntü üzerine kuruludur. Abdürrezzak Efendi bu hikâyede de toprağa şefkatle yaklaşmakta, kırılan bir filiz dalının acısını adeta kendi bedeninde hissetmektedir. Anlatıcı, Abdürrezzak Efendi'nin fidanlarla yakından ilgilenişi ve kırılan filizi ilk gördüğü andaki hâlini şöyle belirtir: “Gözleri süzülmişti. Yüzünün çizgileri ve gözlerinin etrafındaki kırışıklıklar yumuşadı. Elleri titredi. Fidanın dibine çömeldi. Titreyen elleriyle fidanın kökündeki otları yoldu. Toprakları oğalayarak inceltilti. Topraklı ellerini burnuna götürüp kokladı. Sonra bu topraklı elleri, fidanın henüz bir parmak kalınlığındaki gövdesine sürdü. Gövdenin gri yeşil rengi toprağın esmer rengiyle kucaklaştı ve Abdürrezzak Efendi birden titredi. Vurulmuş gibiydi. Sanki sağ kolu omzundan kopmuştu. Boyu elli santimi aşmayan gövdenin hemen bitişiğindeki filiz kırılmıştı.” (A. E.26). Kahramanın, kırılan filizin varsaydığı acısını kendi bedeninde hissediyor olması onun toprağa bağlılığını açıkça göstermektedir.

Bu hikâyede de “Elleri Çamurdu” da olduğu gibi Abdürrezzak Efendi tabiatla bir temas kurar ve adeta onunla bir bütünlük içine girer.

Sepetçioğlu'nun daha önceki üç hikâyesinde toprak ve bitkilere karşı duyulan sevgi hâkim olmasına karşılık “Ali Süha Bey’in Şapkası” adlı hikâyede Abdürrezzak Efendi kişinin hayvan sevgisiyle karşılaşmaktayız. Yol kenarında doğum yapan kediyi

gören Abdürrezzak Efendi kedilerin orada kalmaması gerektiğini düşünür. Anlatıcı bu hâli şöyle ifade eder: *“Abdürrezzak Efendi: ‘Bu kedi burada kalmaz’ diye düşündü; ‘Ölürler. Anası akıl edip bir yer buluncaya kadar.. ölürler. Ya köpekler yer, ya erkek kediler. En iyisi?. Evet götürmeli...”* (A. E. 39). Kedileri Ali Süha Bey’in şapkasına doldurarak eve götüren Abdürrezzak Efendi’nin içini “Filiz”de filizi tamir ettikten sonra hissettiği sevinç doldurur. Anlatıcı bu sevinci ifade etmek için “fidan ferahlığı” ifadesini kullanarak kahramanın huzurunu tabiattan bir unsurla açıklamayı tercih eder: *“Abdürrezzak Efendi bir elinde kedi, öteki elinde, içinde yavrularla şekilsiz bir torbadan farksız olan Ali Süha Bey’in kırmızı fötr şapkası, memnun, içi rahat, içinde ince bir fidan ferahlığı ile eve girdi.”* (A. E. 40).

Tabiat sevgisinin işlendiği hikâyelerden birisi de “Ölü Suratlı Toprak”tır. Uzun zamandır yağmur yağmadığı için tabiat olumsuz halde değişmiştir ve bu durum Abdürrezzak Efendi’yi çok üzmektedir. Gökyüzünde toplanan karabulutların yağmur getireceğini ümit eden Abdürrezzak Efendi bulutların dağılmaya başlamasıyla bütün ‘saadetini’ kaybeder. Anlatıcı bu hâli şöyle belirtir: *“Abdürrezzak Efendi yüzünü ekşitti. İçi altüst oluyordu. Gözleri karardı. Başı dönüyordu. Yıgılıverecekti. Her tarafı kırılıyordu. Neler beklememişti ki...”* (Sepetçioğlu, 1956a: 12).

Tabiata karşı büyük bir sevgi besleyen kahramanın, toprağın kireç gibi beyazlaması, ağaçların kurumması, pınarın suyunun “iğne ipliğine” dönmesi ve çimenlerin sararması karşısında gözleri dolar fakat ağlayamaz. Hikâyenin sonunda yağmurun başlaması ise Abdürrezzak Efendi’yi bir çocuk gibi sevindirir. Çünkü bu yağmur tabiatın canlanması demektir.

Yazarın tabiat sevgisi temine yer verdiği bir diğer hikâye “Yenibahçeli Nedim Efendi”dir. Nedim Efendi, Abdürrezzak Efendi kişisinin şehrli hâlidir. Fakat nedim Efendi, köye gittiği zaman orada köylülerin i’timâd etmediği *“hattâ biraz çekindiği, korktuğu Gavurlar Sinnesi’ni satın alır.”* (M. Ö. 181). Orasını örnek bir elma fidanlığı yapar. Bir yönüyle ölmüş bir tabiat parçasını canlandırmış olur. Bunu yaparken tabiata karşı kendisini mes’ûl hisseden Nedim Efendi, elmaları topladıktan sonra köydeki her evin köşesine birer tane elma gömer. Sebebini soran Çonak Dursun’a da şu cevabı verir: *“Çocukluk Çonak. Çocukluk işte. Topraktan aldığımı toprağa veriyorum. Sen hiç borç ödemedin mi?”* (M. Ö. 184).

Bu hikâyede yazar, Nedim Efendi vesilesiyle tabiatın işlenerek değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir.

Sonuç olarak yazarın tabiat sevgisini tema olarak işlediği hikâyelerde özellikle toprağa bağlılığın büyük önem taşıdığını görmekteyiz. Toprak, insanların geçimini sağlamak için işlemleri gereken bir mekândır ve kendisiyle temas kurulduğu zaman çok cömerttir. “Yenibahçeli Nedim Efendi”de olduğu gibi bir mezarlık toprağı olarak hor görülse de sevgiyle yaklaşıp işlendiği zaman güzel ürünler vermektedir. Toprak kadar toprak üzerindeki bitkiler ve hayvanlara da sevgiyle yaklaşan hikâyeye kahramanları tabiata kendi bedenlerinden bir parça olarak değer vermektedirler ve onun ölümüne üzülmektedirler. Tabiatın ölümüne sebep ise yağmurun yağmamasıdır.

7. 2. Ayrılık/Yalnızlık/Özlem

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde en fazla yer vermiş olduğu temalar; ayrılık, yalnızlık ve özlemdir. Bu duygular insanın hem ruhî hem de bedenî tarafıyla alakalıdır. Bu bölümde aralarında sebep-sonuç ilişkisi bulunan bu temalar aynı başlık altında değerlendirilecektir.

Yazarın hikâyeye kişileri çeşitli sebeplerden dolayı bazen sevdiklerinden, bazen eşlerinden, bazen arkadaşlarından bazen de memleketlerinden ayrılırlar. Bu ayrılık sonucu yalnızlık çekerler ve özlem duyarlar.

Yazar özellikle yalnızlık temi üzerinde durur ve hikâyelerinde yalnız kalan kişilerin psikolojisini anlatır. O, yalnızlığı, insanın ruhsal alanından, fiziksel alanına taşır. Özellikle şehir hayatı içinde kendine bir tutunma yeri arayan insanın çıkmazları, yalnızlığı kamçılayan değerler arasındadır. Yazarın hikâyelerinde bu insan çoğu zaman konuşacak, muhabbet edecek birisini arar ve özellikle memlekette kalan sevdiklerine özlem duyar. Hikâyelerin bazılarının sonunda kahramanlar yalnızlıklarını ve özlemlerini giderirken bazılarının sonunda yine kendileriyle baş başa kalırlar.

“Dönüş” adlı hikâyede, hikâyeye isim olan dönüş memleket özleminden kaynaklanmaktadır. Abdürrezzak Efendi ve ailesi İstanbul'a göçtükten bir süre sonra memleketleri Zile'yi özlerler ve zamanla bütün aile fertleri bu özlemlerini dile getirmeye başlarlar. Anlatıcı bir akşam yemek masasında geçen muhabbeti şöyle

aktarır: “Memleketlerinden bahsettiler. Zile’nin Minare-i Sağır Mahallesi’nin o daracak, o eciş-büciş, o çıkmaz sokağından bahsettiler. Küçük kız: ‘Yine o, kapımızın önündeki elektrik lambası öyle yanar değil mi?’ diye sordu. Gözlerini yarı kapamış, boynunu bükmüştü. Güzel Sanatlardaki oğlu: ‘Kadınlar toplanmış, açık hava kahvesine dönmüştür bizim kapımız.’ dedi. Celile Hanım: ‘Yaa!’ diye içini çekti...” (A. E. 11).

Aile ait olduğu toprakların hasretine dayanamaz ve bir gün aniden geldikleri gibi Zile’ye döner. Bu sayede özlemlerini dindirmiş olurlar.

“Aldatış” adlı hikâyede ayrılık, yalnızlık ve özlem temaları iç içedir. Genç adam ve eşi o sabah ayrılmışlar ve kadın annesiyle birlikte Bandırma’ya gitmiştir. Bu ayrılığın ardından kadın yolda, adam evde birbirlerini özlemeye başlarlar. Çünkü bu ayrılığın sonunda her ikisi de yarım kalmıştır.

Genç adam evden çıkıp sokağa indiği zaman kendisinde bir eksiklik hisseder. Anlatıcı bu ânı şöyle aktarır: “Gökyüzü apartmanların damlarına kadar indi. Bir el bulutların arasından uzandı, iri kemikli, etsiz ve uzun parmaklıydı. Boğazına kadar uzanıyordu. Eve gitmeliydi, O’nun bir şeyini almalıydı. Yanında taşmalıydı. Döndü.” (M. Ö. 16).

Adamın hissettiği yalnızlık ve özlem duygularını kadın da Bandırma’da hisseder. Gün boyunca eşini düşünen kadın yatağa yattığında kocası hâlâ aklındadır. Anlatıcı kadının duygularını hikâyenin sonunda şöyle anlatır: “Bandırma’da O’nun ilk gecesi çok kötü geçti. Yabancı bir şehir, yabancı bir ev, yabancı bir yatak ve kocası çok uzaklarda... Kim bilir ne yapıyor? Uyuyabiliyor mu? Yoksa uykusuz mu kendisi gibi? Diken acısıyla her yanına batan bu yabancı yatak ona bir türlü kocasını veremedi. Döndü durdu.” (M. Ö. 25).

“Soba Boruları” adlı hikâyede delikanlı, memleketinden uzaktır ve sevdiğini orada bırakmış gelmiştir. O yüzden, şehre bir türlü alışamaz ve kendini kalabalık içinde yapayalnız hisseder.

Delikanlı, bir akşamüzeri sokakta kucağında soba boruları bulunan bir adama rastlar ve onun soba borularını tutuşunu bir kadına sarılışa benzetir: “Birden irkildi. Bir adam, çevresinde, bütünlüklerden uzak belirsiz birer izlenim olarak geçen insanlardan birisi, koltuklarının altında götürdüğü pırl pırl soba borularıyla delikanlının buğulu gözlerine bir kazık gibi batmıştı, özlenmiş bir kadına sarılırcasına soba borularına

sarılan adamdan çok borular delikanlının bütün bedenini bir elektrik akımı hızıyla dolaştı; gözlerinde ve beyninde durdu.” (M. Ö. 26).

Akşam boyunca sokaktaki insanların sokağın sıcaklığını evlerine götürdüğünü düşleyen delikanlı hikâyesinin sonunda memleketine dönmeye karar verir. Çünkü orada sevdiği kadın vardır ve onu düşünmek dâhi delikanlının içini ısıtmaktadır.

“Yok Oluş” hikâyesinde işlenen tema ayrılıktır. Fakat bu ayrılık yazarın birçok hikâyesinde ele aldığı ayrılıktan farklılık arz etmektedir. Burada, bir akşam ev sahibi kadının eve gelmemesinden dolayı ev eşyalarının hissettiği terk edilmişlik düşüncesi vardır.

Yastık, yorgan, çarşaf, sürahi, saat başta olmak üzere bütün eşyalar bu ayrılığın üzüntüsünü yaşarlar. Özellikle saat kadının her akşam en geç dokuzda gelerek kendini kurmasına alışmıştır. Fakat o akşam kadın gelmemiştir ve saat onun dokunuşlarına hasret kalmıştır. Gecenin ilerleyen saatlerinde saat kadının gelmeyeşine daha fazla dayanamaz ve bir *“yok olma, bir hiçliğe gömülme pahasına”* son bir tik tak ile durur. (M. Ö. 61). Bu duruş evdeki hayatın bitmesini, bütün eşyaların bir ölüm sessizliğinde “yok oluşunu” temsil eder.

Ayrılık temasının işlendiği bir diğer hikâye “Halil’in Ölümü”dür. Bu hikâyede her akşam şehrin tepesinden güneşin batışını seyreden mutlu bir çiftin ayrılığı anlatılır. Ayrılığın sebebi kadının adamın varlığına inanamamasıdır. Anlatıcı bunu şöyle ifade eder: *“Sen de bir gün yok olacaksın, ondan korktum. Beni düşünmeden, beni bir hiçliğe yuvarlayıp, şu görünen her şey gibi yok olacaksın. Karanlık olacaksın.... Sana güvenemiyorum. Varlığın? Varlığına inanamadım. Sensiz kaldığım zaman, benim için sen yoksun; şimdiden... yarın da olmayacaksın nasıl olsa.’ Ve onu öylece bırakıp gitmişti.” (M. Ö. 65).*

Adam ve kadının ayrılıklarını engelleyebilecek Halil adında bir çocukları vardır; fakat Halil de ölmüştür. Adamın Halil’in ölümünü öğrenmesiyle ayrılığın sonlanacağına dair ümidi de son bulmuştur.

Tıpkı “Soba Boruları” adlı hikâyede olduğu gibi “Bir Otelde Üç Kişi”de de delikanlı, sevdiğinden uzakta olmanın acısını yaşamaktadır. Üç aydır ayrı olduğu eşinin resmine bakarak hayallere dalan delikanlı eşine olan aşkını şöyle dile getirir: *“Karım. Beş yıldır evliyiz. Beş yıl önce değil de dün evlenmiş gibiydim.” (M. Ö. 74).* Ayrılık

neticesinde üç aydır ara verdiği sigaraya tekrar başlayan delikanlı, öten trenin sesinden eşinin gidişini hisseder, uykuya onun hayaliyle birlikte dalar.

“Birdenbire” adlı hikâyede de işlenen tema, yalnızlıktır. “O” zamiriyle isimlendirilen hikâyeye kahramanı bulunduğu şehre yeni gelmiştir. Fakat gelirken sevdiğini uzaklarda bırakmıştır: *“Ama o bu şehre yeni gelmişti. Uzaktan gelmişti. Koparılmış gibi, sürüklenmiş, itilmiş, kovulmuş gibi asıl götürmek istediğini uzaktaki yerde bırakarak gelmişti.”* (M. Ö. 79).

Bu hikâyede de kahraman, “Soba Boruları”nda olduğu gibi kalabalık içinde yalnızdır ve yalnızlığını gidermek için kaldırımda en azından sevdiğini tanıyan birisine rastlama niyetindedir. Öteki’ni gördüğü zaman bunun için sevinir. Fakat bir müddet muhabbet ettikten sonra Öteki’nin tanıdığını sandığı kişi olmadığını fark eder. Hikâyenin sonunda Öteki karanlığın içine doğru yürür giderken O, yalnızlığıyla baş başa kalır.

Ayrılık temasının işlendiği bir diğer hikâyeye “Deniz Feneri”dir. Bu hikâyede yirmi yıldır ayrı olan iki kişinin deniz kenarında bir gazinoda buluşup konuştuktan sonra birlikteliklerine kaldığı yerden devam etmeleri anlatılır. Yıllar süren ayrılıktan sonra karar verilen birliktelik kadın ve erkeği gençleştirirken ay mutlu bir tebessüm gibidir ve deniz fenerinin ışığı adam ve kadının yüzüne vurup geçerken adeta geçen yirmi yılı alıp götürmüştür. Anlatıcı bu durumu şöyle aktarır: *“Ay, bu parçalanışın içinde mutlu bir tebessüm gibiydi. Kadın, öteki elini de erkeğe uzattı. Fenerin ışığı, kadının yüzünden bir daha geçerken, yüzündeki yirmi yıllık çizgileri de alıp götürmüştü.”* (M. Ö. 93).

“Afula İstasyonu” adlı hikâyede de “Dönüş”te olduğu gibi kahramanın doğup büyüdüğü memleketinden ayrı kalması tema olarak işlenmiştir. Kadın kahraman yıllar önce Afula İstasyonunun bulunduğu kasabadan ayrılmış ve yıllardır oralara hasretlik çekmektedir. Karşılaştığı adamın Birinci Dünya Harbinde Şam yakınlarında yaralanarak Afula İstasyonundan Türkiye’ye geldiğini öğrenince çok sevinir ve sevinçten ağlamaya başlar. Çünkü kadın o adamın gözlerinde Afula İstasyonunu görmüştür. Erkeğin meraklı bakışları karşısında bu durumu şöyle açıklar: *“Seneler var ki Afula İstasyonunu gören bir insana ilk defa rastladım. Teşekkür ederim. Ben Afula İstasyonunu bir daha göremeyeceğimi sanıyordum.”* (M. Ö. 100).

“Mavi Gömlekli Adam” hikâyesinde de ayrılık sonrası duyulan özlem tema olarak işlenmiştir. Evin kadını Gürşen akşam eve geç geleceğini eşine söylemiştir. Fakat adam işten geldiğinde eşinin evde olmamasına dayanamayıp sinirlenir. Bu sinirle çaydanlığı evin penceresinden dışarı fırlatır, dilenci kadını kapıdan kovar ve eşiyile evlenmeden önce yaptıkları gezip tozmaları hayal eder.

“Yok Oluş”ta olduğu gibi bu hikâyede de ev eşyaları canlanmak için kadının dokunuşlarını beklemektedirler. Anlatıcı, eşyaların bu sihirli dokunuşa alışmışlığını şöyle ifade eder: *“Ama nerdeydi bu el şimdi? Mutfağın fayanslarında bütün büyüsiyle dolaşır dolaşmaz bardağın, fincanların, çaydanlığın ve ekmek kırıntılarının yerli yerine yerleştiği o büyümlü el nerdeydi?”* (M. Ö. 118).

“Meneşeler Ölmemeli” adlı hikâyede de “Soba Boruları” ve “Birdenbire”de olduğu gibi hikâye kahramanı kalabalık içinde yanızdır: *“Şehrin gidip gelen –bir geniş kaldırım üstünde gidip gelen- bunca insanının içinde bir kişi vardı ki kara benziyordu. Ötekiler kendilerinden olmayan bu adamın farkında bile değillerdi. Gidişlerinde kendileri, gelişlerinde yine kendileri vardı.”* (M. Ö. 189).

“Delikanlı sayılabilecek yaşta” olarak tanıtılan adamın yalnız olmasına sebep eşinin kendisiyle birlikte olmamasıdır. “Halil’in Ölümü”nde olduğu gibi bu hikâyede de kadın tarafından erkeğe bir güvensizlik vardır ve anlatıcı bunu şöyle aktarır: *“Ve o gelinceye kadar. O, uzakta kalan şimdi; inanmadığı, güvenmediği için kendisiyle birlikte gelmeyen orda kalan kadın...”* (M. Ö. 192).

Meneşeler bu hikâyede sevgiyi ve birlikteliği sembolize eder. Bu yüzden eşinden ayrı olan adamın ellerinde bir anda solarken çiçekçinin ellerinde aniden canlanırlar. Çünkü çiçekçinin evde bekleyen bir eşi vardır.

“Tahtakurusu” hikâyesinde de ayrılık, yalnızlık ve özlem temaları iç içedir. Hikâye kahramanı genç, Jülide adlı kız arkadaşından ayrılmıştır ve ayrılık sebebini de şöyle açıklar: *“Dün Jülide’yi de ona layık olamayacağımı anladığım için terk etmişim.”* (Sepetçioğlu, 1952: 4).

Genç ayrıca memleketinden ve ailesinden uzaktadır. Sabah uyandığında onları hayal eder ve bir gün *“hiçbir maddi ve manevi bağla bağlanamadığı şehri terk ederek buharlarına saadet karışan sarı, tunç bir semavere doğru”* (Sepetçioğlu, 1952: 5). yola çıkar.

“Bir İnsanla Konuşmak” adlı hikâyede de işlenen tema yalnızlıktır. Anlatıcı kahraman, hikâyenin adında da belirtildiği gibi sürekli konuşacak bir insan arar. Sokakta, kalabalıklar içinde konuşacak kimseyi bulamayan adam, hikâyenin sonunda Abdürrezzak Efendi’ye rastlar ve çok sevinir. Çünkü Abdürrezzak Efendi onun yalnızlığını, dost özlemini gideren kişidir.

“Diktatör”de işlenen tema özlemdir. Bu özlem, sekiz ay önce devrim yapmış Tranchi Ekuyamo Don Seleme’nin geçmişine duyduğu özlemdir. Devrimden bu yana Tranchi’nin bütün ihtiyaçları yardımcıları tarafından görülmekte ve o, sadece devlet işleriyle uğraşmaktadır. Fakat artık bu resmiyet işlerinden sıkılmıştır. Bu sıkıntıdan kurtulmak için bir akşam gizlice teğmenliği zamanında gittiği Barba’nın meyhanesine gider. Orada, hatıralarını yaşamak isteyen Tranchi artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını fark eder. Çünkü o artık Yüzbaşı Tranchi değil; Diktatör Tranchi’dir. Anlatıcı bu hâli ve Tranchi’nin değişimin farkına varışını şöyle ifade eder: “*Diktatör Tranchi Ekuyamo Don Seleme, ancak o zaman yılların korkunç değişimini anladı. Delikanlı Tranchi ortalıkta yoktu. Görünürde, yalnız ve tek başına Diktatör Tranchi Ekuyamo Don Seleme vardı.*” (M. Ö. 155).

“Oyuncak” hikâyesinde işlenen tema “Diktatör”de olduğu gibi hikâye kahramanının geçmişe duyduğu özlemdir. Bankada veznedar olarak çalışan adam akşam evine bir oyuncak tren alarak döner. Oyuncağı kurar ve gecenin ilerleyen saatlerine kadar o oyuncakla oynamaya devam eder. Hikâye kişisi bu hareketiyle çocukluğuna duyduğu özlemi giderir ve bu dönemle olan bağını korumaya çalışır. (Baş, 2007: 341-351) Anlatıcı, hikâyenin son bölümünde adamın çocukça hâlini şöyle aktarır: “*Kapkaranlıklar oda, uzaklarda, çok uzaklarda bir küçük kasabanın bir küçük istasyon evi oldu. Ve bu evin bir odasında, herkesten kaçıp bir köşeye sinen bir küçük çocuk, tren düdüklarını işittikçe pencereye koştu. Gelip geçen trenlere bakarak nereye, nasıl, niçin gittiğini düşünme düşünme gülümsedi ve el salladı.*” (M. Ö. 136).

Sonuç olarak, Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde en fazla yer verdiği temalar; ayrılık, yalnızlık ve özlemdir. Bu temalar, daha çok yazarın *Menevşeler Ölmemeli* adlı kitabında yer alan hikâyelerde işlenmiştir. Bu hikâyelerde insanlar genel olarak mutsuzdur. Yazar özellikle zamanı ve mekânı buna paralel olarak çizmiştir. Zaman, hikâyelerin birçoğunda akşamdır ve mevsim ya sonbahar ya kıştır. Hikâyelerde mekânın

da şehir olması dikkat çekicidir. Şehirler kalabalık olmasına rağmen yazarın hikâye kişileri insanlar içinde yalnızdırlar.

Sepetçioğlu, bu hikâyelerinde ayrıca insan ile nesnelere arasında bir münasebet kurmuş, nesnelere insanların ruh hâline uyum sağladıklarını belirtmiştir. Özellikle “Yok Oluş”, “Mavi Gömlekli Adam” ve “Aldatış” hikâyelerinde nesnelere ev kadınlarından yana tavır takınmışlar ve onların kendilerine temasları sayesinde hayat bulmuşlardır. Yazar, dünyada her şeyin insan sayesinde değerli olduğunu, nesnelere dahi değer katanın insan olduğunu bu hikâyeler aracılığıyla vurgulamıştır.

7. 3. Aşk

Sepetçioğlu'nun yedi hikâyesinde aşk teması işlenmiştir. Bunlardan birincisi “Vapurda Bir Adam Vardı” adlı hikâyedir. Hikâye kişisi muallim muavini görev yaptığı okula gitmek istememektedir. Çünkü sevgilisinden almış olduğu bir mektup vardır ve mektupta şöyle demektedir: “*Seni bir aydır göremedim. Muallim muavini olduğumu işittim. Cuma günü saat beşte her zamanki....*” (Sepetçioğlu, 1953b: 34). Oysa saat beş otuzda kendisinin dersi vardır ve o an derse gitmektedir. İşe gitmenin hürriyetini kısıtladığını düşünen adamın asıl sıkıntısı sevdiğiyle buluşamayacak olmasıdır. Fakat sonunda işe gitmek yerine sevgiliyle buluşmaya gitmeyi tercih eder. Aşk, işe galip gelmiştir.

“Fındıklı” hikâyesinde tema olarak yer alan, hatıralarda yer eden bir aşktır. Hikâye kahramanı delikanlı öğrencilik yıllarında karşı sınıflardan birinin penceresinden kendisiyle aynı ada bir kızın denize bir kâğıt uçurduğunu görür ve o kıza âşık olur. Fakat daha sonra o kıza, çok aramasına rağmen, bir daha bulamaz ve hep hayalinde yaşar. Bu hikâyede mekânın aşkla birlikte anlam değiştirdiğini görmekteyiz. Çünkü Fındıklı artık delikanlının gözünde o pencereden bir defa gördüğü kız gibidir. Delikanlı bunu şöyle ifade eder: “*Fındıklı böyle.. fındıklı her zaman böyle işte... Vefasız bir kız gibi...*” (Sepetçioğlu, 1953c: 12).

“Paşa Kızı”nda işlenen aşk teması ille de bir paşa kızı ile evlenmek isteyen avukata aittir. Avukat, bir gün perdesiz penceresinden kendisini gören kalaycının kızına âşık olur ve nişanlanırlar. Fakat avukat “şimdi gelirim” diyerek nişan yerinden ayrılır ve

iki sene sonra geri gelir. Bu süre zarfında kız kendisini siyanürle zehirler. Bu yüzden avukat kendini bir türlü affedemez. Âşık olduğu kızı arkadaşlarına anlattığı gün nişanın yirmi birinci yıldönümüdür.

Bu hikâyede de “Fındıklı”da olduğu gibi aradan yıllar geçmesine rağmen unutulamayan bir sevgili ve onun aşkı vardır. Anlatıcı kahraman yıllardır o sevgilinin aşkıyla yaşamaktadır. Bunu şöyle ifade eder: *“Tam yirmi bir yıl oluyor. Yirmibir yıl beş gün. Paşanın kızı yine evimizin karşısında. Ben onu öpmeden edemem. Ben.. ben.. Ben paşa kızı olmadan yaşayamam. Eyce dinle, paşa kızı olmadan yaşayamam diyorum. Paşa kızı...”* (Sepetçioğlu, 1961: 42).

Aşk temasının anlatıldığı “Fındıklı” ve “Paşa Kızı” hikâyeleri, hatıralarda yer alan aşkı anlatmasına rağmen yazarın iki hikâyesi de ân itibariyle uzakta bulunan sevgiliye duyulan aşka yer vermektedir. Bunlar “Yağmurda” ve “Ay, Bulut ve İnsan” adlı hikâyelerdir.

“Ay, Bulut ve İnsan”da işlenen aşk, bir akşam Beyazıt’ta ayı seyreden delikanlının uzaklarda bulunan sevdiğine aittir. Delikanlı *“fakültenin pencerelerine baka baka elindeki gömleğin söküklelerini dikmeye çalışan”* sevdiğini düşlemektedir. (Sepetçioğlu, 1953a: 11). Bulutların sevdiği kızı seyretmeye gittiklerini düşünen delikanlı sevdiğini onlardan kıskanır. Bu noktada kendisini bulutlarla karşılaştırarak bulutların hareketleri esnasında birçok kıza baktıklarını oysa kendisinin sadece sevdiği kızı düşündüğünü belirterek kendisinin sâdik bir âşık olduğu sonucuna varır.

“Yağmurda” hikâyesinde yer alan, Ümit ve Türkan’ın aşkıdır. Burada da Ümit kahvededir ve Türkan’ın nerede olduğu hakkında bir bilgi yoktur. Önceki gün kavga etmişler ve gün içinde haberleşerek o akşam beraber vakit geçirmeye karar vermişler; fakat yağmur planlarını bozmuştur.

Hikâyede yağmur, iki gencin birlikteliğini engelleyen unsurdur. Anlatıcı, Ümit’in dilinden yağmura olan öfkeyi şöyle ifade eder: *“Fakat şu yağmur... Bu âdi... bu ahlaksız yağmura da ne oluyor bu gece. Gitsin başka yerlere yağsın yağacaksa. Elimde olsa... Ah elimde bir kuvvet olsa! Fakat yapamıyorum işte. Şu edepsiz yağmuru.. şu saygısız yağmuru durduramıyorum.”* (Sepetçioğlu, 1953d: 12).

“Karaağaçlar Altında” hikâyesinde aşk temasının ele alınış tarzı biraz daha farklıdır. Bu hikâyede anlatıcı önce ruhsal bir uyuşma ve sevişme ile başlayarak daha

sonra tensel bir birlikteliğe varan ilişkiyi ele almıştır.

Karaağaçlar altında muhabbet etmeye başlayan genç çift birbirlerine sevgi dolu ifadeler kullanırlar. Fakat bir süre sonra delikanlı genç kıza kendisinin onu mutlu edemeyeceğini belirtir. Oysa kız her şeye rağmen onunla olmaya razı olduğunu söyler. Genç çiftlerin birbirlerine sarılarak öpüşmeye başlamasından bir süre sonra delikanlı kendisini kaybeder ve kızın saçlarını sıkıca sararak onu öldürür. “Karaağaçlar Altında” yazarın, sonu ayrılıkla biten tek aşk temalı hikâyesidir.

Aşk temasının işlendiği bir diğer hikâye “Kriz”dir. Bu hikâyede, nişanlısının kendisini terk ettiğinin söylenmesi üzerine bir genç kız kriz geçirerek yatağa düşer ve hikâyede daha çok kızın kriz anında gördükleri anlatılır. Hikâyenin sonunda tıpkı masallara benzer şekilde delikanlı genç kızın başucuna gelir ve kız hayata döner. Hikâyenin sonunda çiftlerin aşklarını dile getirişlerini anlatıcı şöyle ifade eder: *“Niye gelmiyorsun’ dedi; ‘beni sevmiyor musun yoksa?’ ‘Ben geliyorum’ dedi öteki de; ‘ben her zaman geliyorum. Kim dedi seni sevmediğimi? Bak yüzüğün parmağında.’ Sağ elinin dördüncü parmağını gösteriyordu. Kız güldü. Kendi eline baktı. Dördüncü parmağında ayva sarısı bir halka ışıltıyordu. Öptü. ‘Ya’ dedi; ‘beni terkettiğini söylediler.’ Korkaktı. Yüzü mahzundu. ‘Kim?’ dedi oğlan da kendine güvenen bir sesle; ‘Halt etmişler. Ben seni terkedemem. Hem düğünümüz olacak bizim.” (A. E. 64).*

Sonuç olarak aşk teması Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde erkek kahramanların bakış açısıyla anlatılmıştır. Çiftler, “Kriz” ve “Karaağaçlar Altında” hikâyeleri dışında birbirlerinden ayırdıkları. Bu ayrılık bazen ölümden, bazen zamandan bazen de işten kaynaklanmaktadır. Sevgililer ayrı kalsalar da aşkları canlıdır ve bu ayrılığın sebebi hiçbir hikâyede ihanet, sadakatsizlik veya güvensizlik gibi düşük vasıflar değildir. Özellikle “Paşa Kızı” ve “Fındıklı” hikâyelerinde yıllar geçmesine rağmen kahramanların aşklarına sâdik kalmaları dikkat çekicidir.

7. 4. Maddî Yoksulluk-Geçim Sıkıntısı

Sepetçioğlu, altı hikâyesinde maddî yoksulluktan kaynaklanan geçim sıkıntısını tema olarak işlemiştir. Yazar bu hikâyelerinde yoksulluğun kişiler üzerindeki etkisini ortaya koymaya çalışmıştır.

“Suçlu” adlı hikâyede devlet dairesinde çalışan bir memur aldığı maaşla geçinememektedir. Anlatıcı kişi şef, dairede çalışan adamı tasvir ederken onun yüz ifadesinden içinde bulunduğu sıkıntılı durumu şöyle aktarır: *“Bildiğimiz dudakları?. Hiçbirimizinkine benzemiyordu. Bildiğimiz dudakların iki uçları etsiz, ortaları etlidir ya, bununkiler öyle değil de, iki uçları etli, ortaları etsizdi; ortalarından incecik yapışmış, yanlardan taşmış bir çift dudak... küsmüştü belki de birçok şeye; önündeki yazı makinesine, masaya, kâğıtlara ve içinde bulunduğu odanın havasına küsmüştü. Hatta çevresine! Nerde bulunuyorsa bulunduğu yere küsmüştü.”* (M. Ö. 8).

Maddi sıkıntı yaşayan adamın *“beş çocuğu vardır; üçü yetişmiş kızdır. Saat beş olup da çalıştığı daireden çıkar çıkmaz küllüstür bir arabada dolmuş yapar; beş on kuruş daha fazla kazanmaya çalışır. Bazı akşamlar gece yarısına kadar çalıştığı olur.”* (M. Ö. 8). Fakat hiçbir zaman dairedeki işini aksatmaz zamanında gelir ve mesai bitimine kadar çalışmasına devam eder. Daha az harcamak için en ucuz sigarayı içer, öğlenleri işyerinde yemek yemez; hatta çay bile içmez. Fakat bunların asıl sebebini arkadaşlarına söyleyemediği için çeşitli bahaneler uydurmak zorunda kalır. İşyerinden öğle yemeği yemek için dışarı çıkıp bir daha geri gelmediği gün de etli yemek yiyeceğini söyler; fakat simit yerken şefiyle karşı karşıya gelince bir daha işyerine uğramaz. Kendisini imkân-imbânsızlık çatışmasında suçlu hisseder. Aynı şekilde anlatıcı kahramanın suçluluk duygusuna kapılmasını sağlayan da onu o halde görerek gururunu incittiğini düşünmesidir.

Maddî yoksulluk temasının işlendiği bir diğer hikâye de “Aldatış”tır. Ailenin reisi genç adam bir devlet dairesinde çalışmaktadır ve aynı zamanda öğrencidir. Fakat bir türlü gelir-gider dengesini sağlayamaz. Çeşitli hesaplar yapar, çeşitli yerlerden kısıtlamalar düşünür, borçlarının bir kısmını diğer aya erteler, fakat bir türlü düze çıkamaz. Çareyi ek iş bulmakta arayan genç adam ücretli öğretmenlik başvurusunda bulunur ve oradan gelecek 450 liranın hesapları azda olsa dengeleyeceğini düşünür.

Bu hikâyede aile fertleri arasında geçimsizlik yaşanması açıkça belirtilmese de maddî imkânsızlıkla bağdaştırılabilir. Gelir-gider hesaplarının denkleşmemesi ve bunun sonucu olarak psikolojileri bozulan eşlerin tartışma yaşadıkları düşünülebilir.

“Üç Kişiyi Bir Şemsiye” hikâyesinde Anadolu’dan İstanbul’a gelen üç gencin içinde bulunduğu maddî yoksulluk ile karşılaşırız. “Yılın son akşamında” yağmur

altında bulunan gençler üşümektedirler ve en azından kendilerini yağmurdan koruyacak birere şemsiye almaya niyetlenirler. Fakat üçünün topladığı para sadece bir şemsiye parası bile etmez. Şemsiyeciyi indirim yapmaya ikna eden gençler aldıkları tek şemsiyenin altına hep birlikte girerek yağmurdan korunmaya çalışırlar. Altına girdikleri şemsiye onlar için adeta sıcak bir ev olmuştur ki anlatıcı hikâyenin sonunda genlerin yakaladığı sıcaklığı şöyle aktarır: “...paltosuz üç kişi yağmurun altında, yağmura doğru gidiyordu. Dik başları, bir şemsiyenin altında birleşmişti ve ayakları ıslak, kaygan yola güçlü ve güvenli basıyordu.” (M. Ö. 142).

“Sonbahar Sabahında İki Kuruş”da hikâye kahramanı adam güne sıkıntılı bir halde uyanır. Odadaki kitaplar, eşinin kıyafetleri ve zaman adama “suratsız” görünür. Evden çıkarken eşi, akşama şeker de getirmesini söyler, fakat adamın cebinde sadece iki kuruş vardır. Adam dışarı çıktığı zaman kendi kendine şöyle söylenir: “Akşama şeker de getir.’ Kolay. Demesi kolay karı. Senin cebinde de iki kuruş olsa! Sen de erkek olsan bir saatçik. Ha! Olsan bir saatçik erkek. Cebinde iki kuruş olsa. İki tane sarı kuruşun. Ve dışarıda nemli, nemrud bir sonbahar sabahı olsa.” (Sepetçioğlu, 1955a:17). Bu düşünce gün boyu adamın aklında ve ölüm anında dahi dudaklarındadır.

Yazarı iki hikâyesinde maddî yoksulluk teması daha farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar “Tanrılar Arasında” ve “Su Borusu” hikâyeleridir. Her iki hikâyede de para kazanmak için evin erkeği büyükşehre gitmiştir ve geride kalan eşleri onların yolunu gözlemektedir. Fakat “Su Borusu”nda kadın eşinin o akşam döneceğini ümit etmesine rağmen “Tanrılar Arasında” durum farklıdır. İkinci hikâyede taşocağında çalışan adam üzerine yuvarlanan taşın altında can vermiştir ve bunun üzerine eşi, çocukları için kendini Tanrı olarak gören adama el açmak zorunda kalmıştır.

Sepetçioğlu’nun maddî yoksulluk ve geçim sıkıntısı temasını işlediği hikâyelerde insanlar genellikle mutsuzdur. Fakat bu mutsuzluk hiçbir kahramanda isyan veya hayattan şikâyet noktasına varmaz. Maddiyatı düşünen, para kazanma, hesap denkleştirme çabası içinde olanlar da her zaman erkek kahramanlardır. Bu durum hikâyelerin yazıldığı 1950’lerde kadınların iş hayatına katılmalarının düşük olmasıyla da ilişkilendirilebilir. Hikâyelerde aile bağlarında bir çözülme olmasına rağmen her hangi bir ahlaksızlık karşımıza çıkmaz. Hatta eşleri şehre çalışmaya giden kadın kahramanlar her iki hikâyede de iffetlerini korumak için çaba harcarlar.

7. 5. Âidiyet Problemi

Sepetçioğlu'nun üç hikâyesinde âidiyet problemi tema olarak ele alınmıştır.

1950'lili yıllarda Anadolu'dan, özellikle iş bulmak için, İstanbul'a göçler başlar. Fakat Anadolu insanının İstanbul'a alışması çok da kolay olmamıştır. Sepetçioğlu "Üç Kişiyi Bir Şemsiye" adlı hikâyesinde bu durumu ifade ederken "İstanbul'un Anadolu'ya bakan yabancılığı" şeklinde ifade eder. Hikâyede yağmur altında bekleyen üç gencin fizikî duruşlarını tahlil eden anlatıcı, gençlerin üzerinde bulunduğunu varsaydığı yabancılıktan şöyle bahseder: "*Üçünde de ortak bir şey vardı; duruşlarında, bakışlarında, yüzlerinde ortak olan bir şey -hatta saçlarında ortak olan bir şey- İstanbul'un, Anadolu'ya bakan yabancılığı! Durağın içine -daha çok durağın içindeki kadınlara- kaçamak bakışlarında bu yabancılık açıktan açığa belli oluyordu.*" (M. Ö. 138). Bu yabancılık o kadar belirgindir ki anlatıcı, sarışın gencin içtiği sigaradan dolayı öksürmesini dahi İstanbul'un Anadolu'ya olan yabancılığına benzetir: "*Öksürmemek için bir daha, dumanı ağzına doldurmamağa çalışıyordu. İstanbul Anadolu'ya ne kadar yabancıysa, cigara, sarışının dudaklarına ve duman, ağzına o kadar yabancıydı.*" (M. Ö. 138).

Üç genç bu yabancı oldukları şehirde savunmasız, kimsesiz, korunaksızdır. Bu sebeple, birlikte aldıkları tek şemsiyenin altına girdiklerinde mutlulukları artar, ayakları yere daha sağlam basar. Anlatıcı hikâyenin sonunda bu durumu şöyle ifade eder: "*Durakta, yağmurdan korunan inceli kalınlı paltolarıyla birçok insan vardı. Ama üç kişi, paltosuz üç kişi yağmurun altında, yağmura doğru gidiyordu. Dik başları, bir şemsiyenin altında birleşmişti ve ayakları ıslak, kaygan yola güçlü ve güvenli basıyordu.*" (M. Ö. 142).

Hikâye kahramanının bulunduğu mekânda âidiyet problemi yaşadığı bir diğer hikâye "Menevşeler Ölmemeli"dir. Bu hikâyede de karlı bir akşam vakti sokakta bulunan kahraman, etrafındaki insanların yabancılığından, ilgisizliğinden bahseder. Anlatıcı, kahramanın düşüncelerini şöyle ifade eder: "*Yüzler yabancıydı çevresinde; gözler yabancıydı ve gülüşler büsbütün yabancıydı. Onun geldiği yerdeki insanların*

yüzleri hiç böyle değildi... Onun geldiği yerdeki gözler böyle bakmaz, gülüşler böyle yaban ve soğuk, yüzlere yapışıp kalmazdı ve akşamlar karanlığını böylesine merhametsiz bir bencillikle şuraya buraya sıvamazdı.” (M. Ö. 190).

“Tahtakurusu” adlı hikâyede duvarda gördüğü tahtakurusunu seyreden anlatıcı kişi, büyük bir hasretle memleketini düşünür. Orada da sabahın olduğunu ve aile bireylerinin aynı sofrada bulduklarını hayal eder. Hikâyenin son kısmında, bulunduğu şehirden ayrılışını anlatırken de o şehre hiçbir şekilde bağlanamadığını şöyle belirtir: *“Hiçbir maddi ve manevi bağla bağlanamadığım şehri terkettim. İstasyon istasyon düğümlenen rayların üzerinde tren beni, buharlarına saadet karışan sarı, tunç bir semavere doğru bütün hızıyla götürüyordu.” (Sepetçioğlu, 1952: 5).*

Sepetçioğlu’nun âidiyet problemi temasını işlediği hikâyelerde bir yalnızlık, bir yokluk vardır. Bu yokluk “Üç Kişiye Bir Şemsiye”de maddiyat, “Menevşeler Ölmemeli” ve “Tahtakurusu”nda ailedir. Her üç hikâyede de Anadolu’dan çeşitli sebeplerle büyükşehre gelmiş kişilerin çekmiş olduğu yabancılik anlatılmıştır. Bu yabancılik onları etraflarından soyutlamış ve özellikle memleketlerine olan hasretlerini alevlendirmiştir.

7. 6. Ölüm

Sepetçioğlu, üç hikâyesinde ölüm temasını işlemiştir. Bu hikâyelerde ölümün tasavvufî yönünden ziyade, geride kalanlarda yarattığı psikolojik tesir üzerinde durulmuştur.

“Merdivenin Birinci Basamağı”nda Abdürrezzak’ın başka bir şehirde bulunduğu esnada annesinin ölümü anlatılır. Abdürrezzak, annesinin hayalini düşünür ve nasıl ölmüş olacağını kurgular. Hikâye boyunca ölümden, büyük bir nefretle bahseder ve ölümü sık sık *“o berbat, o sarı, insan kılığına girmiş”* olarak nitelendirir ve kediye benzettiği ölümü şöyle tarif eder: *“Ben onu gördüm. Hayır, hiç karikatürlerine benzemiyordu. Basbayağı insandı. Siyah, simsiyah bir cübbe giymişti. Siyah simsiyah bir kukuletası vardı. Yüzü sarıydı. Ayva sarılığında. Gözleri ile munis bir kediye benziyordu. Merdivenin birinci basamağına oturmuştu. İlişmişti şöylece.” (A. E. 42).* Fakat onun nefret duymasının asıl sebebi annesinin ölümü değil, öldüğü zaman yanında

olamayışıdır.

“Yenibahçeli Nedim Efendi” adlı hikâyede Nedim Efendi’nin korkusu öldükten sonra unutulmaktır ve tertiplelediği oyunu unutulmamak için planlamıştır. Aynı korku bu hikâyede de Abdürrezzak’ın annesi tarafından şöyle dile getirilir: “*Abdürrezzak! Ölürsen unuttur musun beni? Unutma emi.*” (A. E. 42).

“Z’den Sonra” adlı hikâyede ölüm teması alfabenin harfleri sembolize edilerek anlatılmıştır. Hayat, alfabenin ilk harfi ve son harfi olan A ile Z’ye benzetilmiş ve Z’den geri dönüşün olmayacağı vurgulanmıştır. Hikâyenin başında anlatıcı bu durumu şöyle belirtir: “*Z’den sonra harf var mıdır? O halde? Yeniden başlamak? Yani A’ya dönmek? Bir insan için A’ya dönmek... Hayır dönülemez. 36 saatin sonunda; yani saat, 36’dan sonra durmuştur. Ve Z’den sonra harf yoktur.*” (A. E. 65).

Yaşlı kadın otuz altı saattir komadadır ve başında torunu olan delikanlı beklemektedir. Babaannesinin hayatını Z’ye, kendisininkini ise K’ya benzeten delikanlı beklemenin kendisine ve yaşlı kadına eziyet olduğunu düşünür ve sonunda babaannesini boğazlayarak öldürür. Bu hikâyede bir insan hayatının başka bir insan eliyle sonlandırılmasıyla ve ölümün bir kurtuluş olarak görülmesiyle karşılaşırız. Çünkü delikanlı, yaşlı kadının eziyet çektiğini düşünmektedir ve bunu şöyle ifade eder: “*Nefes burundan içeri giremiyor gibiydi. Ve vücut, nefessiz kalan vücut eziyet çekiyordu. 85 yaşında bir kadının, hasta, iki büklüm, bir kemik ve kumaş yığınınından farksız bir kadının vücut olarak eziyet çekmesi günahtır.*” (A. E. 68).

“Halil’in Ölümü” adlı hikâyede ölüm teması Halil isminde bir çocuk aracılığıyla işlenmiştir. Hikâyede yer alan adam ve kadın kahramanlar ayrılmışlardır. Fakat adamın hâlâ birleşebileceklerine dair ümidi vardır. Bu birleşmeyi sağlayacak olan oğulları Halil’dir. Fakat Halil ölmüştür. Adam, Halil’in öldüğünü bir kitapçıdan öğrenir, fakat buna bir türlü inanmak istemez. Ölüm teması bu hikâyede ümitlerin bitmesini ifade etmektedir.

Ölüm teması Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde de gerçek hayatta olduğu gibi geride kalanları üzen bir unsur olarak ele alınmıştır. Yazar, ölümün insan üzerindeki psikolojik tesirleri üzerinde durmuştur. Onun hikâyelerinde geride kalanlar giden sevdiklerinin ardından bir kabullenememe, bir inanamama duygusu yaşarlar. Yazar bu duyguları daha canlı yansıtabilmek için ölen kişileri en yakınlarından seçmiştir. Bunlar, hikâyelerin

birisinde anne, birisinde babaanne, birisinde de evlattır.

Kaplan: “Ölülerin yalnız kendileri değil, hatıraları da ölüdür.” der. (Kaplan, 2010: 191). Ancak Sepetçioğlu’nun hikâye kişileri unutulmamak arzularını iki hikâyede vasiyet aracılığı ile dile getirirler ve en azından hatıralarda yaşarlar. Özellikle “Yenibahçeli Nedim Efendi” hikâyesi bu arzuyu yansıtmaktadır.

7. 7. İffet

Sepetçioğlu’nun iki hikâyesinde kadın kahramanların iffetlerini muhafaza etme konusundaki hassasiyetleri dile getirilir. Bunlar, “Tanrılar Arasında” ve “Su Borusu” adlı hikâyelerdir.

Her iki hikâyede de kadınların kocaları ekmek parası kazanmak için İstanbul’a gitmiştir ve kadınlar geride eşlerinin dönmesini beklemektedirler. “Tanrılar Arasında” hikâyesinde kadının üç çocuğu vardır ve maddi sıkıntı çekmektedirler. Taşocağında çalışan kocasının da ölüm haberinin gelmesiyle yiyecekleri kalmayan kadın, kendisini isteyen adamın kapısına gider. Fakat iffetini muhafaza ederek ahlaksız teklifte bulunan adama şu cevabı verir: “Senden korkmuyorum. Senin silahlarından da. Korktuğum başka benim.”...”Sen ve bütün bunlar birer oyuncaksınız.. ben, gerçek Tanrı’dan korkuyorum. Hepimizin Tanrısından.” (M. Ö. 112).

Yazar, hikâyenin sonunda kadını meydana gelen büyük bir depremle ölüme mahkûm eder ve kadın namusuna hanel getirmeden hayatını sonlandırmış olur: “Bir gece yarısı, büyük bir yer sarsıntısı, ilçenin derme çatma evleriyle birlikte onun oturduğu evi de altüst etti. Yalnız yetmişlik kaynanası kurtuldu. Üç çocuğu ile birlikte o, öldü.” (M. Ö. 113).

“Su Borusu” hikâyesinde “iri yarı gençten kadının” kocası o akşam İstanbul’dan dönecektir ve kadın kocasının karşısına tertemiz çıkmak niyetindedir. Çünkü iki yıldır hasretlik çekmektedir. Fakat mahallenin su borusu patladığı için evde su yoktur ve kadın su borusunun tamiri için kapı kapı dolaşır. Çaldığı beşinci kapı kalaycının evidir ve anlatıcı olanları şöyle aktarır: “Beşincide oturan kalaycının karısı yarı çıplak açtı kapıyı. Gözlerinde yarım kalmış bir arzunun sırnaşıklığı karışmış öfkesi vardı ve iri yarı gençten kadın, kapı aralanırken uzun paçalı beyaz donunun üst kısmı kılı bir erkeğin

kaçışını görmüştü.” (M. Ö. 123). Kalaycının karısı kapının ardından “Ev burası.. şu yapılır bu yapılır içerde sabah sabah! Kocasızlık başına mı vurdu ne?..” diye seslenir. (M. Ö. 123). Yaptığından utanan “iri yarı gençten kadın” kalaycının daha İstanbul’dan dönmediğini öğrenince kızgınlığını şöyle dile getirir: “O zaman iri yarı gençten kadının her yanı titredi öfkeden; midesi bulanır gibi oldu; bir tiksinti beynini boğdu. ‘Tuuu’ diye tükürdü az önce çaldığı kapıya doğru. “Allah kahretsin senin gibi karıyı. Mart kedisi, dama çık dama!...” (M. Ö. 124).

İri yarı gençten kadının şahit olduğu olay karşısında duyduğu tiksinti, onun zina karşısındaki tutumunu ortaya koymaktadır. O, kocasına sâdıktır ve iki yıldır hasretle beklemektedir.

“Su Borusu”nda kalaycının karısının yaptığı iffetsizlik “Sinagog ve Çarşaf” adlı hikâyede de karşımıza çıkar. O hikâyede de sinagogun karşısında oturan kadın kocası öldükten sonra mahallenin bütün erkekleriyle ilişki yaşamaktadır. Anlatıcı bu durumu çarşaf vesilesiyle şöyle aktarır: “Sarı bir çarşaf. Enli, kalın kırmızı çizgileri olan bir çarşaf. Ve bu çarşafta bütün bir mahallenin, mahallenin dışındaki erkeklerin kokusu vardı. Bütün bir mahallenin kokusu vardı da onun için topal hademe bu çarşafın üstünde rezil olmuştu.” (Sepetçioğlu, 1954f: 129).

İffet teması yazarın hikâyelerinde kadın kahramanlar aracılığıyla ele alınmıştır ve kadın kahramanlardan ikisi iffetlerini muhafaza ederken ikisi de zina yapmaktadır. Yazar, hikâyelerin birisinde kendisinden uygunsuz istekte bulunulan kadını deprem vesilesiyle öldürür ve adeta onu mükâfatlandırır. Çünkü enkaz altında kalanların şehit olacağı rivayet edilmektedir. (Mutlu, 2002: 367). Fakat bir diğer hikâyede ise yazar, zina yapan kadını başka bir erkeğe öldürterek onu cezalandırır.

7. 8. Hayatta Kalma Mücadelesi

Sepetçioğlu’nun iki hikâyesinde işlenen tema hayatta kalma mücadelesidir. Bu mücadeleyi verenler insan dışı varlıklardır. “Tohum ve Topal Karınca” adlı hikâyede tohum, sabahın erken saatlerinde güneş doğmadan toprağa kök salma çabasındadır, fakat kendisine başta toprak izin vermez, daha sonra da topal bir karınca musallat olur. Yuvasına yiyecek götürme derdinde olan topal karınca tohumu ağzına aldığı anda

tohumla aralarındaki mücadeleyi ve tohumun çirpinişlerini anlatıcı şöyle aktarır: *“Tohum, karıncanın ağzında çirpiniş duruyordu. Artık, sonunun geldiğini iyiden iyiye anlamıştı. Bununla beraber henüz yeni kavuştuğu, henüz yeni tadını tattığı toprağı bırakmak istemiyordu. Bırakamıyordu. Mümkün olsa toprağı yalvaracaktı.”* (M. Ö. 50).

Uzun uğraşlar sonunda karınca tohumu armut ağacının gövdesindeki yuvasına yaklaştırır. Fakat son anda armut ağacı kabuğunu bırakır ve karınca ile tohum yuvarlanır yere düşerler. Tohum otların arasına karışır gider.

“Çamlar Hür Yaşar” adlı hikâyede ise hayatta kalma mücadelesi veren iki çam ağacıdır. Bu çam ağaçları bir zamanlar bir konağın bahçesinde bulunurlar. Fakat artık bu konağın yerine yüksek apartmanlar yapılır ve çam ağaçları bu binaların arasında kalırlar. Apartmanlar sayesinde rüzgârsız, ufuksuz ve güneşsiz kalan iki çam ağacı bir gece sessizce konuşurlar ve kaçmaya karar verirler. Anlatıcı çam ağaçlarının konuşmasını şöyle aktarır: *“Biri: ‘ben dayanamayacağım artık’ dedi; ‘Çevremiz duvar... duvar... hep duvar. Sanki altım ve üstümde duvar oldu sanıyorum...’ ‘Haklısın...’ dedi öteki sadece, içini çekti. ‘Ama ne yapabiliriz?..’... ‘Kaçmak?. –ve bu kelimeyi tekrarladı birkaç kere- Biz de kaçabiliriz. Bir yerde hürriyet vardır elbet. Yaşamak!..’ Sustu. Bir daha konuşmadılar.”* (M. Ö. 104).

Hikâyenin sonunda çam ağaçları güneşi köklerine, köklerindeki suyu da yapraklarına göndermeyerek adeta intihar ederler. Fakat kendilerince, kaçmışlar kurtulmuşlar ve bu sayede hürriyetlerine kavuşmuşlardır.

Hayatta kalma mücadelesinin işlendiği hikâyelerde yazar insan dışı varlıkları hikâye kahramanı olarak kullanmıştır. Fakat her ikisinde de sembolik unsurlara yer vermiş, insanî duyguları insan dışı varlıklar aracılığıyla işlemiştir. İlk hikâyede hem insanlar hem de diğer canlılar arasındaki hayat mücadelesine yer verilirken ikinci hikâyede yaşamak için hürriyete duyulan ihtiyaç dile getirilmiştir. İkinci hikâyede çam ağaçları kendilerini öldürmüşlerdir, fakat onlar için önemli olan kendi hayat çizgilerine kendilerinin karar verebilmesidir ve kararları da “kaçmak” olmuştur.

SONUÇ

Mustafa Necati Sepetçioğlu, son dönem Türk edebiyatının çok üretken yazarlarından birisidir. İdeolojik sebeplerden dolayı bazı araştırmacılar tarafından göz ardı edilmesi bu gerçeği değiştirmez. Yazar, asıl ününü romanları sayesinde yakalamış olsa da yazın hayatına hikâye yazarak başlamıştır. O, hikâyeyi romana geçişte bir basamak olarak görmektedir. Fakat hikâyeleri yazarın sanat anlayışını ve üslubunu yansıtmaları bakımından önemlidir.

Sepetçioğlu, hikâyelerinde Anadolu insanını olduğu gibi yansıtmaya çalışmıştır. Bu çerçevede öncelikle doğup büyüdüğu toprakların “toprak adamını” yazmaya çalışmış, daha sonra da şehirdeki insanı kaleme almıştır. Hikâyelerinin merkezine insanı ve onun iç dünyasını alan Sepetçioğlu, hikâye türünü bir ideolojinin vasıtası olarak değil, bireyi anlatan bir sanat dalı olarak görür. Bu yüzden onun hikâyeleri vak’adan çok durum hikâyesine yakındır. Özellikle kişiler üzerine yoğunlaşılın hikâyelerde diğer unsurlar çoğu zaman aracı konumundadır.

Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde yer alan kişiler çoğunlukla ya yazarın kendisi ya da çevresinde gördüğu, beraber bulunduğu kimselerdir. Hikâye kişileri arasında en dikkat çeken, Abdürrezzak Efendi’dir. Abdürrezzak Efendi, tabiat sevgisiyle dolu, toprağa ve doğaya samimiyetle bağlı, şehirde mutlu olamayan, yetiştirdiği bağ ve bahçelere gelecek nesillere bir eser bırakma niyetiyle bağlanan birisidir. Diğer kişiler ise özellikle geçim sıkıntısı çeken, memleketinden ayrı bulunan kimselerdir. Bu kişiler geride kalan sevdiklerine özlem duyarlar, bu yüzden buldukları yerde kendilerini yabancı hissederler.

Yazar, hikâyelerinde yer alan kişilerin bir kısmını isimlendirirken bir kısmı için ‘adam, kadın, delikanlı, genç, genç kız, gözlüklü adam, doktor, öğretmen, biletçi...’ gibi tanımlayıcı kelimeler kullanmıştır. Onun hikâye kahramanları genel olarak; hassas, sorgulayıcı, tevekkül sahibi, bazen içinde bulunduğu ruh halinden dolayı ne yapacağını, nasıl hareket edeceğini bilemeyen, çaresizlik ve yalnızlık hisseden kişilerdir.

Sepetçioğlu, hikâyelerinde kişilerin ruh haline uygun bir mekân tercihi yapmıştır. Birçok hikâyesine mekân tasviri ile başlayan yazar, tabiatı, sokakları, evleri

ve diğerk mekân olarak kullandığı yerleri hikâyenin temasına göre şekillendirmiştir. Yazarın hikâyelerinde en fazla yer verdiği mekân tabiattır. Bu, daha çok Abdürrezzak Efendi kişisinin bulunduğu hikâyelerde karşımıza çıkmaktadır. Tabiatla iç içe yaşayan ‘toprak adam’, hiçbir zaman bulunduğu konumdan şikâyet etmemekte hayatın zorluklarına rağmen tevekkül inancını canlı tutmaktadır. Şehrin mekân olarak yer aldığı hikâyelerde insanların daha çok mutsuz olması dikkat çeker. Bunun yazarın kendisinde ve Abdürrezzak Efendi kişisinde bulunan doğa ile iç içe olma özleminden kaynaklandığı söylenebilir.

Yazar, döneminin toplumsal hayatını da göz önünde bulundurarak özellikle İstanbul’a çalışmak için gelen Anadolu insanına hikâyelerinde yer vermiştir. Aynı zamanda bu erkeklerin geride bıraktıkları eşlerine ve sevgilerine de zaman zaman yer verilerek onların maruz kaldıkları zorluklar anlatılmıştır.

Sepetçioğlu’nun hikâyelerinde zaman unsuru da tıpkı mekânda olduğu gibi hikâyeye kişilerini yansıtacak şekilde ele alınmıştır. Daha çok sonbahar ve kış mevsimlerinin yağmurlu akşamları tercih edilmiştir. Yazar, bazen ‘ânın’ hikâyesini anlatırken, bazen hayallerdeki, düşlerdeki zamanı anlatır. Bazen de zaman kavramına hiç ihtiyaç duymaz. Bazı hikâyelerinde ise zamanda atlamalar yapıldığı dikkat çeker. Genel anlamda yazarın hikâyelerinde kesinlikle belli bir tarih ve zamana ait veri bulunmaz.

Yazar, hikâyelerinde Tanrısal bakış açısını ya da tekil bakış açısını kullanmıştır. Bunun yanında olay ve durumları aktarırken iç konuşmalara, diyaloglara, rüyalara, hatıralara, mektuplara sıklıkla yer vermiştir.

Yazar, romanlarında birçok tarihî kişiyi ağız özellikleriyle konuşturmasına rağmen hikâyelerinde tercih ettiği dil yaşayan Türkçedir. Döneminde rağbet gören ‘öztürkçecilik’ sevdasına kapılmamış, halkın konuştuğu dille yazmayı tercih etmiştir. Çünkü ona göre bir yazar milletine hizmet etmekle yükümlüdürler. Tasvir ve tahlillere geniş yer vermiş; bu da cümlelerinde sıfat ve zarfların fazlaca yer almasına sebep olmuştur. Hikâyelerde genellikle kurallı cümleler kullanılmakla birlikte özellikle iç konuşmaların yer aldığı bölümlerde eksilteli cümle kurgularına yer verilmiş, kahramanın ruh hâline göre cümlelerin uzunluk ve kısalığı şekillenmiştir.

Sepetçioğlu'nun hikâyelerinde, tabiata bağlılık, ölüm, aşk, geçim sıkıntısı, aidiyet problemi, ayrılık, yalnızlık ve özlem öne çıkan temalardır. Hikâyelerinde bu temaları bazen doğrudan anlatmak yerine sembollere başvurur. Bazen de insanî unsurları eşyalar ve bitkiler aracılığıyla aktarır. Ele aldığı konular tek kahraman üzerinden sunulsa da verilmek istenen çoğu zaman sosyal bir mesajdır. Yer yer toplumun içinde bulunduğu problemlere de değinen yazar aynı zamanda bu problemlere çözüm yolları da sunar.

“Çağımızın Dede Korkut'u” (Günay, 2007: 5) olarak anılan Mustafa Necati Sepetçioğlu, hikâyelerinde şiirsel bir üslubu yakalamış, günlük hayat içinde farkında olunamayan ayrıntıları bir sanatçı gözüyle kurgulayarak hikâyeleştirmiştir. Bu yönüyle ona tesir eden Sait Faik'tir. Tıpkı Sait Faik gibi Sepetçioğlu da insanî duyguları anlatırken nesnelere çeşitli şekillerde yararlanmıştır. Hatta bazı hikâyelerinde nesnelere kişileştirmiştir. O, döneminde rağbet gören öztürkçecilik, varoluşçuluk, toplumcu gerçekçilik hareketlerine itimâd etmemiştir. Anadolu insanını olduğu gibi yansıtmış, bunu yaparken de halkın konuşma dilini esas almıştır. Sepetçioğlu'nu hikâyeleri 1950'li yıllarda yayınlanan Tarık Buğra, Oktay Akbal, Sabahattin Kudret Aksal ve 1960'lardan itibaren yayınlanmaya başlayan Mustafa Kutlu, Rasim Özdenören çizgisinde gösterebiliriz.

FAYDALANILAN KAYNAKLAR

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Kaleminden Çıkan Kaynaklar

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1952), "Tahtakurusu", **Büyük Doğu**, S:104

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1953a), "Ay, Bulut ve İnsan", **Türk Sanatı**, S:6

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1953b), "Vapurda Bir Adam Vardı", **İstanbul**, S: 2

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1953c), "Fındıklı", **Türk Sanatı**, S: 11

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1953d), "Yağmurda", **Türk Sanatı**, S: 13

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1954a), "Uçan Daire", **Türk Sanatı**, S: 20

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1954b), "Pijama, Çakmak ve İnsanlar", **Türk Sanatı**, S: 22

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1954c), "Türk Hikâyeciliği ve Hikâyeleri III", **Türk Sanatı**, S.28

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1954d), "Bir İnsanla Konuşmak", **Türk Sanatı**, S: 25

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1954e), "Türk Hikâyeciliği ve Hikâyeleri ", **Türk Sanatı**, S.26

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1954f), "Sinegog ve Çarşaf", **Türk Düşüncesi**, C. 2, S: 8

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1954g), "Türk Hikâyeciliği ve Hikâyeleri II", **Türk Sanatı**, S.27

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1954h), "Türk Hikâyeciliği ve Hikâyeleri IV", **Türk Sanatı**, S.29

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1955a), "Sonbahar Sabahında İki Kuruş", **Türk Sanatı**, S: 37-38

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1955b), “Boğaziçi Yalıları” ve “On İkiye Bir Var”, **Türk Sanatı**, S.32

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1956a), “Ölü Suratlı Toprak”, **Türk Sanatı**, S: 46

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1956b), “Kırdan Bayırdan Toplamalar, **Türk Sanatı**, S.47 Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1956c), “Gemidekiler”, *İstanbul*, S: 4

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1956d), “Erguvan Bahçesi”, **İstanbul**, S: 10-11

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1958), “Asliye Ceza Hâkimi Naim Bey”, **Türk Dili**, S:82

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1959). “Eşekle İnsan Arasındaki Dünya”, **Türk Yurdu**, S:278

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1961), “Paşa Kızı”, **Türk Yurdu**, S: 293

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1964), “Ceviz Ağacı”, **Su Dergisi**, S: 39

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1965), “Güneyin Dertli Çocukları”, **Tercüman**, 20-21-23-24-25-16-27-28-29 Ekim

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1982), “Kördöğüşü”, **Türk Edebiyatı**, S. 103

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1993), *Bir Büyümlü Dünya Ki*, Akran Yayıncılık, İstanbul,

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (2005), *Sonsuza Uyanan Taşlar*, İrfan Yayıncılık, İstanbul

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (2006a), *Abdürrezzak Efendi*, İrfan Yayıncılık, İstanbul

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (2006b), *Dünden Bugüne ve Yarına I*, İrfan Yay., İstanbul

Başvurduğumuz Diğer Kaynaklar

Ahmet Mithat Efendi (2001), *Letaif-i Rivayat*, (Haz.: Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın), Çağrı Yay., İstanbul

- Aktaş, Şerif (1986), *Refik Halit Karay*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara
- Aktaş, Şerif (2000), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara
- Aktaş, Şerif (2007), *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yay., Ankara
- Akyüz, Kenan (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- Argunşah, Hülya (1999), *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Hikâyeleri-1*, Dergah Yay., İstanbul
- Argunşah, Hülya (2007), “Mustafa Necati Sepetçioğlu (1932-2006)”, *Mustafa Necati Sepetçioğlu*, Edt: Hülya Argunşah, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara
- Baş, Selma (2007), “Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Öykülerinde Nesne-İnsan İlişkisi” **Erdem**, S: 49
- Başaran, Murat (1989), "Mustafa Necati Sepetçioğlu ile Roman ve Eleştirmen Üzerine", **Türkiye Gazetesi**, 11 Mayıs
- Boynukara, Hasan (1997), *Roman'da Bakış Açısı ve Anlatılış*, Boğaziçi Yay., İstanbul
- Boynukara, Hasan (2000), “Hikâye ve Hikâye Kavramları”, **Hece Dergisi** (*Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*), S.46-47, Ekim- Kasım
- Çalık, Ethem (1993), *Mustafa Necati Sepetçioğlu Hayatı Sanatı ve Eserleri* (Basılmamış Doktora Tezi), Erzurum
- Çakır, Ömer (2007), “Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Hikâyeleri Üzerine Bir Değerlendirme”, **Erdem**, Ankara, S: 49
- Çandır, Muzaffer (2013), *Manisa Milletvekili-Yazar Samet Ağaoğlu Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Manisa İl Özel İdaresi, Manisa
- Çetin, Nurullah (2009), *Roman Çözümleme Yöntemi, Öncü Kitap*, Ankara
- Çetişli, İsmail (2009), *Metin Tahlillerine Giriş 2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yay., Ankara

Deliorman, Altan (2007), “Mustafa Necati Sepetçioğlu...”, *Mustafa Necati Sepetçioğlu*, Edt: Hülya Argunşah, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara

Demir, Ayşe (2007), “Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Hikâyelerinde Bir Devamlılık Unsuru Olarak Tabiat”, *Mustafa Necati Sepetçioğlu*, Edt: Hülya Argunşah, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara

Dirlikyapan, Jale Özata (2010), *Kabuğunu Kiran Hikâye-Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşadı*, Metis Yay., İstanbul

Enginün, İnci (2010), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yay., İstanbul

Enginün, İnci (2012), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1925)*, Dergah Yay., İstanbul

Enginün İnci -Zeynep Kerman (2011), *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 2 Hikâye*, Dergah Yay., C.4, İstanbul

Ersöz, Ahmet (1989), "Mustafa Necati Sepetçioğlu İle...", **Zaman Gazetesi**, 29 Ekim

Forster, E.M. (2001) *Roman Sanatı* (Çev., Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul

Gariper Cafer (2009), “Yenileşmenin başlangıcı ve Öncüleri”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Edt: Ramazan Korkmaz, Grafiker Yay., Ankara

Gümüş, Semih (2008), *Öykünün Bahçesi*, Can Yay., İstanbul

Günay, Ertuğrul (2007), “Önsöz”, *Mustafa Necati Sepetçioğlu*, Edt: Hülya Argunşah, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara

Huyugüzel, Ömer Faruk (2004), *Halit Ziya Uşaklıgil*, Akçağ Yay., Ankara

İleri, Selim (1975), “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, **Türk Dili**, *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 286 Temmuz

İslam, Ayşenur Külahlıoğlu (2007), “Öykü 1920-1960”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C.4, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., İstanbul

Kahraman, Âlim (1998), "Hikâye", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.17, İstanbul

Kaplan, Mehmet (1993), *Tevfik Fikret*, Dergah Yay., İstanbul

- Kaplan, Mehmet (2010), *Nesillerin Ruhu*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Kolcu, Ali İhsan (2005), *Öykü Sanatı*, Salkımsöğüt Yay., Ankara
- Korkmaz, Ramazan (2009), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yay., Ankara
- Mutlu, İsmail (2002), *Yeni İslâm İlmihâli*, Yeni Asya Neşriyat, İstanbul
- Okay, Orhan (2005), *Batılulaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul
- Özön, Mustafa Nihat (1941), *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Maarif Matbaası, İstanbul
- R. Wellek-A. Warren (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev. Ahmet Edip Uysal), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara
- Selçuk, Kemal (2005), “Öykü’de Mekân”, **Adam Öykü**, Mayıs-Haziran, S. 8
- Sepetçioğlu, M. Neriman (1956e), “İstasyonda”, **Türk Sanatı**, S. 48
- Singleton, John (2001), “(Kısa) Öykü”, (Çev. Yurdanur Salman- Deniz Hakyemez), **Adam Öykü**, S. 34, Mayıs-Haziran
- Stevick, Philip (2004), *Roman Teorisi*, (Çev; Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara
- Şahin, Veysel (2006), “Ötekileşen Küçük Adam”, **Ada**, S.6, Kış, Trabzon.
- Şemseddin Şemsettin Sami (2010), *Kamûs-i Türkî*, (Haz. Paşa Yavuzarslan), TDK Yay., Ankara
- Tekin, Mehmet (2010), *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul
- Tevfik Fikret (2007), *Rübâb-ı Şikeste*, Çağrı Yay. İstanbul
- Todorov, Tzvetan (2008), *Poetikaya Giriş*, Metis Yay., İstanbul
- Tosun, Necip (2011), *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yay., Ankara
- Tosun, Necip (2013), *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Hece Yay., Ankara
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2012), *Hikâye*, Özgür Yay., İstanbul

Ünlü Mahir - Özcan Ömer (2003), *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı*-C. I, İnkılap Yay., İstanbul

Yalçın, Murat (2010), *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*-C. I, Yapı Kredi Yay., İstanbul

Yardım, Mehmet Nuri (2008), *Romancılar Konuşuyor*, Nesil Yay., İstanbul