

# GUY DE MAUPASSANT'IN “SİCİM”İNDEN REFİK HALİT'İN “VEHbİ EFENDİ'NİN KUŞKUSU”NA İZLER

*Hüseyin YAŞAR*

**Özet:** Türk hikâyeciliğinde Guy de Maupassant'ın etkisi yadsınamaz. Bu etkinin, en iyi hissedildiği yazarlardan biri Refik Halit Karay'dır. Karay'ın hikâye sanatında hem içeriksel hem de yapısal düzlemde Fransız yazardan etkilendiği görülmektedir. İncelenen hikâyesinde, Maupassant'ın sık sık işlediği yöneten-yönetilen temasını yerelleştirerek Anadolu'nun kasabalarında yöneticilerin halka bakışları ve ehliyetsizlikleri yazınsallaştırılmıştır. Çalışma, Maupassant tarzı hikâyeciliğin genel özelliklerini ve bunun Refik Halit Karay'ın hikâyeleri üzerindeki etkisini araştırmayı amaçlamaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat yöntemi ile her iki yazara ait birer hikâye incelenerek bu etki somut olarak gösterilmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Refik Halit Karay, Guy de Maupassant, “Sicim”, “Vehbi Efendi'nin Kuşkusu”, Karşılaştırmalı Edebiyat, Hikâye, Türk Edebiyatı.

## **The Inspiration From Guy de Maupassant's “The Piece of String” to Refik Halit Karay's “Vehbi Efendi's Doubt”**

**Abstract:** Guy de Maupassant's effect can not be denied on Turkish short story writing. One of the authors on which these effects are observed is Refik Halit Karay. It is seen that Refik Halit Karay is highly affected by Maupassant both in content and structural level. In his analysed story, Karay, by adapting “the governing” and “the governed” theme that Maupassant usually dealt with, usually writes about the incapacities and treatments of the administrators towards the people in the towns of Anatolia. This work aims to research the general characteristics of Maupassant-style short story writing and their effects on Refik Halit Karay's stories. Through ‘Comparative Literature Method’, one example story from each writer has been analysed and these effects have been shown on concrete bases.

**Key words:** Refik Halit Karay, Guy de Maupassant, The Piece of String, Vehbi Efendi's Doubt, Comparative Literature, Novel, Turkish Literature.

## **Giriş**

Hikâye, büyük bir dünyayı küçük bir alana sığdıran (Kaplan, 2002, s. 10), bunun için de sık sık sembollere başvuran bir edebî türdür. Çok şeyi sınırlı bir alanda ifade etmek için de şiirin yöntemlerinden yararlanır. Bu anlamda modern hikâyenin, Türk edebiyatıyla tanışması Batılılaşma sürecine rastlar. Tanzimat ile beraber edebiyatta bir eksen kayması yaşanmış ve bunun sonucunda yeni edebî türler edebiyatımıza girmiştir. İşte hikâye de bu yeni türlerden biridir. İbrahim Kavaz da “Halk hikâyelerini dışarıda tuttuğumuz zaman, bugünkü manasıyla hikâye de, Tanzimat'tan sonra görülmektedir” (Kavaz, 1999, s. 15) diyerek bu gerçeği doğrulamaktadır.

Türk yazarlar, modern hikâyeciliğe yönelirken Fransız hikâye sanatını tercih etmişlerdir. Fransızların hikâye tekniğinde gelişmiş olmaları, dönemin egemen dilinin Fransızca olması, İstanbul'da Fransızların III. Selim'den bu yana en çok bulunan Avrupalı halk olmaları, hikâyeciliğimizin Fransız hikâyeciliğine yönelmesinde etkili olmuştur. Hikâyeleri en çok beğenilen ve okunan Fransız yazarların başında Guy de Maupassant (1850-1893) gelir. Normandiyalı bir ailenin çocuğu olan Maupassant, konuları işleyiş tarzı, gözlemleri ile hikâyede kendine özgü yeni bir biçim oluşturur. Bu, zamanla edebî çevrelerce "Maupassant hikâye tarzı-Conte Maupassantien" şeklinde adlandırılır. Türkiye'de olay hikâyesi olarak bilinen tarzın ana hatları şöyle açıklanabilir: Hikâyeler, klasik bir yapı üzerine kuruludur. Yapının, belli bir giriş (exposition), gelişme (développement) ve sonuç kısmı (clôture) vardır. Bu net üçlü yapı, Maupassantvari hikâyenin ana iskeletini oluşturur. Giriş, genellikle kısa tutulur. Bir betimlemeyle zaman, uzam ve kahramanlar belirlenir. Bütün gerilim gelişme bölümünde yaşanır. Sonuç ise çok çarpıcı bir tarzda biter. Özellikle sona doğru okuyucunun her şeyin bittiği düşüncesine kapıldığı bir anda ani bir sürprizle karşılaşması bu hikâyeleri diğer hikâye tekniklerinden oldukça farklı kılar.

Maupassant'dan çok sonra edebiyat hayatına atılan Refik Halit Karay (1888-1965), genç yaşta Fransa'ya yaptığı seyahat sayesinde Fransızca'yı öğrenmiş ve Fransız kültürünü yakından tanıma fırsatını elde etmiştir. Bu seyahatler sırasında Fransız kültürü ile kurduğu derin bağı yaşamı boyunca koparmamıştır. Büyük oğlu Ender Halit, Şerif Aktaş'a verdiği mülakatta babasının ömrü boyunca Fransızca gazete ve dergileri okumayı sürdürdüğünü belirtir: "Fransızca birçok dergi ve gazete okuyordu, geniş bir ansiklopedik kültüre sahipti. Bu kültürün kaynağı da devamlı okuduğu bu gazete ve dergilerdi." (Aktaş, 2004, s. 30). Refik Halit, Fransızlarla kültürel anlamda kurduğu bağı edebiyat alanına taşımıştır. Avrupa'ya ilk seyahati sırasında birçok edebî eser okumuş ve böylece Fransız edebiyatına zihnen bağlanmıştır. O, Osmanlı edebiyatı diye tanımladığı Divan ve Tanzimat Edebiyatına karşı mesafeli davranmıştır. Ruşen Eşref Ünaydın ile yaptığı röportajda Divan edebiyatına karşı derin ilgisizliğini ifade etmiş ve Fransız edebiyatına olan hayranlığını gizleyememiştir:

Ben eski edebiyatla uğraşmış filan bir adam değilim. Ne Nedim'in ne Fuzûli'nin ne de Nef'i ne de Şeyh Galib'in divanlarını baştan aşağı büyük bir sabır ve metanetle okumak bana kısmet olmadı... Bunların bana verdiği zevk, hiçbir zaman, Fransızların klasik eserlerinin verdiği zevkler ölçüsünde olmamıştır (Ünaydın, 2010, s. 195).

Yazarın Fransız eserlere olan ilgisini zevk (extase) sözcüğü ile ifade etmesi oldukça anlamlıdır. Zira Fransızca "extase" sözcüğü hayranlığın, okurken kendinden geçmenin son mertebesini ifade eder.

Karay'ın Fransız edebiyatıyla kurduğu güçlü bağlanmayı özele indirmediğimiz zaman karşımıza Maupassant çıkmaktadır. Refik Halit Karay, hikâyeciliğe başlarken Fransız hikâyecileri özellikle de Guy de Maupassant'ı beğenerek okuduğunu her fırsatta belirtmiştir. Karay'ın "Önümüzde hikâye yazan meşhur birkaç sima vardı. Maupassant, Bourget, Daudet gibi... Onların taayyün etmiş âdeta klasikleşmiş olan tekniği, çerçevesi dâhilinde yazardık" (Ebcı, 1940, s. 4) sözü, Maupassant tekniğinden yararlandığını açıkça gösterir. Hatta Refik Halit, Maupassant ile ilişkisini "Maupassant benim üstadımdır." (Uysal, 2010, s. 57) ifadesiyle usta-çırak ilişkisine benzeterek daha da belirginleştirir.

Arkadaşı Yakup Kadri, Karay'ın beslendiği kültür kaynaklarından söz ederken kullandığı "Onun için sadece bir Maupassant mevcuttur." (Yakup Kadri, 1909, s. 51) tümcesi aşağıda ortaya çıkarmaya çalıştığımız etkinin derecesi açısından son derece önemlidir.

Bütün bunları bir araya getirdiğimiz zaman, Fransız yazarın hikâyelerini yazıldığı dilden okumuş olan Karay'ın hem yapısal hem de içeriksel düzeyde Maupassant'dan etkilenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Söz konusu etkilenmeyi basit bir adaptasyon olarak algılamamak gerekir. Zira Refik Halit, Hikmet Münir ile yaptığı söyleşide, adaptasyona karşı çıktığını, adaptasyon ile etkilenmeyi birbirine karıştıranların hikâyelerinin uzun süre ayakta kalamadığını ifade eder (Ebcı, 1940, s. 14). Aynı söyleşide, yeni yazarların gazetelere yazı yetiştirme veya sayfaları doldurmak için kolayca isimleri değiştirerek adapte eserler yazdıklarını çekinmeden belirtir.

Bu noktada, etkilenmenin hangi boyutta olduğu önem kazanmaktadır. Abdulhalim Aydın da Muspassant'ın *Une Vie (Bir Yaşam)* ve Refik Halit'in *Bu Bizim Hayatımız* adlı eserlerini karşılaştırdığı makalesinde Karay'ın Fransız yazardan etkilendiğini doğrular (Aydın, 2008, s. 340). Ancak yazarın etkilenmeyi acemice yapmayı Maupassant'dan aldıklarını yeniden biçimlendirerek ulusal bir şekle soktuğunu ifade eder. Refik Halit'in hikâyeleri incelendiğinde de bu açıkça görülmektedir. Yazar, nesnel bakış açısıyla ele aldığı konuları, toplumun aksayan yönlerini ustaca yansıtmıştır. Tıpkı Fransız yazarın Paris salon sosyetesini aşarak taşraya yönelmesi gibi Refik Halit de İstanbul'un dışına çıkarak Anadolu insanının günlük yaşamından kesitleri işleyen ilk örnekleri verir. Karay, ilk defa sistemli ve bilinçli bir şekilde taşralının, kasabalının karşı karşıya kaldığı sorunları ön plana almıştır. Zaten kendisi de Mustafa Baydar ile yaptığı bir söyleşide hikâyelerinin bu açıdan önemli bir misyon yüklediğinin farkındadır: "*Memleket Hikâyeleri* çığır açma bakımından bugünkü köy hikâyelerinin nüvesini teşkil eder. Ben Anadolu'yu bir köylü olarak değil, varlıklı bir şehir delikanlısı olarak gördüm ve anlattım" (Baydar, 1960, s. 112). Bu anlamda, *Memleket Hikâyeleri* yapıtında yer alan hikâyeleri, içselleştirdiği tekniğin ürünleridir.

Hemen şunu eklemek gerekir ki Maupassant, hikâye tekniğinde yakaladığı haklı başarıyla sadece hikâyecimizi etkilememiş aynı zamanda diğer ülkelerin hikâyecilerini de etkilemiştir. Bunlardan biri, İtalyan hikâyeci Gabriele d'Annunzio'dur. Annunzio'nun bütün hikâyelerinde tematik açıdan Fransız yazarınkilere benzer koku, renkler ve izler vardır. Edouard Maynial, Maupassant'ın Normandiya'dan gözlemlendiği tipleri, geleneksel çizgileri, anekdotları, Annunzio'nun ödünç alarak basit bir transformasyonla memleketi Pescara'ya uyarladığını savunur. Bu bağlamda, geçişlerin özellikle dört hikâyede net olarak görüldüğünü belirtir. Fransız yazarın tamamıyla Normandiya'yı anlatan dört hikâyesinin Annunzio'nun eliyle İtalya'nın Pescara bölgesinde tekrar hayat bulduğunu isim vererek açıklar. Örneğin Maupassant'ın *Dönüş* (1885) hikâyesindeki temanın Annunzio'nun *Turlendana'nın Dönüşü* hikâyesinde yer aldığını ifade eder. Aynı şekilde, *Denizde* (1883) hikâyesi *Deniz Cerrahisi*'na, *Eşek* (1884) *Büyücülük*'e, *Sicim* (1884) de *Candia'nın Sonu*'na şaşırtıcı bir şekilde dönüştüğünü belirtir (Maynial, 1954, ss. 216-217). Gabriele d'Annunzio, Normandiya'ya ait yer isimlerini ve karakter isimlerini değiştirmekle yetinmiş, temalara dokunmamıştır. Ancak, çalışmamızın da konusu olan *Sicim* (La Ficelle) hikâyesindeki başkahraman yaşlı köylü, *Candia'nın Sonu*'nda temizlikçi kadına, hırsızlık suçlamasına yol açan "ip", "küçük sicim", "gümüş kaşığa" dönüşür. Bu çarpıcı bilgi, kaynak taraması sırasında elde edilmiş ve çalışmamızın vazgeçilmez önemini ortaya koymuştur.

Maupassant'ın "Sicim" hikâyesinden sadece Annunzio'nun değil Refik Halit'in de etkilendiğini düşünüyoruz. Karay'ın *Memleket Hikâyeleri*'nde yer alan *Vehbi Efendi'nin Kuşkususu* eseri, entrik kurgusu ve içerdiği sosyal eleştiri bakımından Maupassant'ın anılan öyküsünü çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda çalışmamızda yukarıda söz edilen etkilenmenin alanını daraltarak her iki hikâyeyi yapısal ve içeriksel olmak üzere iki düzlemde karşılaştıracamız.

## 1. Yapısal (Structural) Düzlemde Benzerlikler

### 1.1. Olay Örgüsü (Intrigue)

Yapı düzleminde ilk akla gelen unsur olay örgüsüdür. Olay örgüsü, kurgusal eserde olayların sebep ve sonuç ile birbirine dayandırılmasıdır. Forster, bunu şöyle örneklendirir: " 'Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü.' dersek bu hikâye olur. 'Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü.' dersek olay örgüsü olur" (Forster, 1982, s. 87). Bu örnekten yola çıkarak Maupassant'ın bütün hikâyelerinde iyi bir kurgunun, güçlü bir olay örgüsünün varlığını gözlemliyoruz. İsmail Çeetişli, olay örgüsünü bu tarzın motor gücü olarak görür: "... Hikâyeye, gücünü vakadan alır ve sanki vaka zoruyla yazılmış gibidir" (Çeetişli, 2001, s. 176). Hikâyede olaya ağırlık verildiğinden "okuyucunun merakını tahrik eden" bir olay vardır. Olay örgüsü sayesinde gerilim gelişme bölümüyle başlar ve sonuç kısmında şaşırtıcı son ile biter.

*Sicim* hikâyesinde olay örgüsü; Hauchecorne Baba'nın hırsızlıkla suçlanması, Hauchecorne Baba'nın suçsuzluğunu ispatlamaya çalışması metin halkaları üzerine kuruludur ve bu iki merkez nokta üzerine gelişir. Yazar, giriş Goderville kasabasının pazar yerine gelen köylülerin betimlemesiyle sağlar. Betimlemeler okuyucuyu olacılara hazırlamak için bir bakıma fon niteliğindedir. Hikâyenin başındaki tasvirlerin bulunduğu metin halkaları, okuyucuyu gelişmelere hazırlar:

Goderville Alanı'nda büyük bir kalabalık, birbirine karışmış insan ve hayvanlardan oluşan bir kargaşa vardı. Cırtlak, tiz sesler sürekli ve yabansı bir uğultu oluşturuyor. (...) Her şey ahır, süt, gübre, ot ve ter kokuyor; ortalığa köy insanlarına özgü şu kekre, mide bulandırıcı, insansı ve hayvansı hava yayılıyordu (Maupassant, 2008, s. 134).

Pazar alanında birbirine karışan hayvan, insan uğultuları ile pazarın iç karartıcı çamurlu durumunun betimlendiği metin halkalarından sonra, iyi hadiseler beklenemez. Hikâyenin kahramanı, pazara gelen köylülerden seçildiğinden ayrıca fiziksel tasvirine gerek duyulmaz. Zira bütün köylüler biçimsel olarak benzerdir. Ağır işlerin, beli büküp sol omzu yukarı kaldırarak sabana abanmanın, yere sağlam basabilmek için dizleri ayırarak ekin biçmenin sonucu olarak biçimlerini yitirmişlerdir. Uzun ve eğri bacaklarının her deviniminde bütün vücutları öne düşerek ağır ağır ilerlerler.

Gelişme bölümünde ise Bréauté köyünden Baba Hauchecorne'nin çamurdaki sicimi nasıl aldığına geçilerek vakanın ilk halkası başlamış olur. Sicimi alırken arasının bozuk olduğu Malandin Usta'nın onu görmesi, yoksul Hauchecorne'un hoşuna gitmez ve yerden değersiz bir eşya aldığını gizlemek için de başka bir şey arıyor gibi yapar. Olayın başladığı andan itibaren gerilim başlar. Ancak yazar, bu gerilimi damdan düşer gibi değil de yavaş yavaş sezdirir. Örneğin "Eskiden, bir yular konusunda araları açılmış, her ikisi de kindar olduğundan, bir daha konuşmamışlardı" (Maupassant, 2008, s. 135) cümlesiyle vaka güçlendirildiği gibi okuyucuya ilk pis koku gelir. Aynı sayfada köylülerin pazarlık şeklinin betimlendiği metin halkalarıyla bu koku iyice hissettirilir: "Köylüler, inekleri elleriyle yokluyor, gidiyor geri geliyor, kazık yeme kuşkusu içinde duruyor, satıcının gözlerini inceliyor". Alıcıda sürekli bir kandırılma korkusu vardır. Bu da onu kararsızlığa ve hayvanda bir kusur bulmaya yöneltiyor. İstedikleri fiyata mallarını satamayan köylüler, tavır değiştirir ve alıcıya malını satmaya çalışır. Bütün bunlar okuyucuda olumlu bir izlenim bırakmaz.

Gerilim, Malandin Usta'nın kaybolan bir cüzdanı Hauchecorne'un yerden aldığını söylemesi, halkın suçlamayı desteklemesi gibi unsurlarla, yani iç dramıyla iyice artar. Cüzdan başkaları tarafından bulunup sahibine teslim edilmesine karşın Hauchecorne'daki iç sıkıntı bitmek bilmez. Sonuç kısmında

ise gerilim had safhaya ulaşır ve kahraman yapılan haksız suçlamalara dayanamayarak beklenmedik bir şekilde ölür.

Hikâyede giriş kısmındaki tasvirler, Baba Hauchercorne'un sicimi alma sahnesi ve köylülerin alışveriş sahnelerinin anlatıldığı metin halkaları, birbirleriyle sıkı bir münasebet içindedir. Söz konusu metin halkaları dikkate sunularak olaya anlamlı zemin hazırlanılır. Metin halkaları, kolon ve kirişler gibi sebep-sonuç ilişkisi içinde birbirlerine bağlı olup sağlam bir temel üzerine kuruludur. Örneğin "çekirdek olay"daki "İpi çabucak gömleğinin içine sakladı, sonra pantolonunun cebine sokuşturdu, sonra yerde bir şey arıyormuş da bulamıyormuş gibi yaptı" (Maupassant, 2008, s. 135) söz grubu daha sonra Malandin Usta'nın onu belediyeye şikâyet etmesine dayanak oluşturur. Sağlam bir olay örgüsü temeline dayanan Maupassant'ın bütün öyküleri gibi bu hikâyede de Baba Hauchercorne'un sicimi alma sahnesi ve köylülerin birbirlerine karşı güvensiz tutumları hikâyeden çıkartıldığında daha sonraki olay örgüsü halkaları arasında anlam birliği kurmada zorluk çekilir. Bu durumda olay örgüsü, bir kolonu eksik binanın temeli gibi olur. Yani temel sağlam atılmamış olur.

Refik Halit Karay'ın sürgün yıllarında Bilecik'te (Lekesiz, 1997, s. 264) kaleme aldığı *Vehbi Efendi'nin Kuşkusuz* hikâyesinin olay örgüsü *Sicim*'e benzer şekilde iki olay halkasından oluşur. İlk metin halkası, Vehbi Efendi'nin Hanife'yi hamile bırakmakla suçlanması; ikincisi, Vehbi Efendi'nin suçsuzluğunu ispatlamaya çalışmasından oluşur. Hemen belirtelim ki bu şaşırtıcı benzerlik, rastlantısal değildir. Yukarıda, Hikmet Münir ile yaptığı söyleşiden alıntılıdığımız Karay'ın "Onların taayyün etmiş âdeta klasikleşmiş olan tekniği, çerçevesi dâhilinde yazardık" ifadesi, yine aynı söyleşide geçen ve Fransız kurgusal eserlerini överken kullandığı "Frenklerde teknik kuvveti vardır" cümlesi Refik Halit'in olay örgüsünün kurgulanması düzleminde de "Maupassantien" tekniği yakalamaya çalıştığını gösterir.

Hikâyede giriş, kahramanların tanıtımıyla sağlanır. Başkahraman Vehbi Efendi "Kadın nedir daha henüz tatmamış..." (Karay, tarihsiz, s. 58) biridir. Hemen arkasından Rumeli göçmenlerinden bir ailenin kızı olan Hanife'nin fiziki portresi

Komşunun kızında bir süredir sabırsızlık, taşkınlık belirtileri çoğalmıştı (...). Türkü sesleri içinde evi sarsan yürüyüşler, merdivenlerden atılıp inişlerle, incecik bölmenin arkasında hasta bir ördek gibi uyuklayan Vehbi Efendiyi dürtmeğe çalışıyordu (Karay, tarihsiz, s. 58).

gibi ifadelerle çizilir. Yazar, Vehbi Efendi'yi kızın tavırları karşısında "Gönlünde istekler, iştahlar duymuyor değildi" mâna birlikleri ile tanıtarak sağlam bir temel atar. Tıpkı Maupassant'ın hikâyesindeki giriş gibi bu ifadelerle olaya zemin hazırlar.

Fransız yazarın pazarın ve köylülerin olumsuz tablosunu oluşturduktan sonra gelişmeye geçtiği gibi Karay da kahramanlarının genel bir portresini oluşturduktan sonra zina suçlamasına geçer. Gelişme, bu sağlam temel üzerine gelişir. Başkahramanın bekâr olması, Hanife'nin cinsel arzularının yüksek olması okuyucuda bir olayın patlak vereceği beklentisi yaratır. Hanife de ergenlik çağının verdiği duygularla cinsel açıdan bir taşkınlık yapacak kadar sabırsızdır. Ailede, annesinden başka onu dizginleyecek bir büyüğün olmaması, kızın cinsel dürtülerini azdırmaktadır.

Cinsel dürtülerinin azdığı bir gecede Hanife, annesi evde olmadığı bir gece yalnız kalmaktan korktuğu bahanesiyle Vehbi Efendi'nin kapısını şehvetli sesler çıkararak çalar. Vehbi Efendi, gecenin karanlığında heyecandan bir türlü sürgülü kapıyı açamaz. Kızın yol göstermesi sonucu, menteşeleriyle beraber yerinden söker. Hanife'nin şehvet dolu hareketlerine karşın o, cinsel ilişkiye girmeden kısa bir süre sonra kapıyı yerine yerleştirir. Kızın anlamadığı bu vazgeçişin sebebi Vehbi Efendi'nin uyuşukluğu ve halkın dedikodu sermayesi olmaktan çekinmesidir. Ancak korktuğu başına gelir ve Rumeli göçmenlerinden olan kızın annesi, Vehbi Efendi'nin, kızını gebe bıraktığını başta imam olmak üzere kasabanın idarecilerine bildirir.

Kapının yerinden sökülmesi, olaydan haberdar olan imamın "Kapıyı dün gittim, gözümle gördüm" (Karay, tarihsiz, s. 63) diyerek zina suçlamasını delillendirmesine neden olur. Aynı kişinin, imamın ısrarları karşısında direnci kırılır zira halkın diline düşmek istemez: "Ömrünün pürüzsüz, engelsiz yürüyüşü arasında bu ne yaman bir set; davalar, dedikodularla donanımlı kepezelik olurdu... Evet, bu bir kepezelikti ki kasabanın aylarca sermayesi olacak" (Karay, tarihsiz, s. 61). Erkek kahramanın halkın diline düşme korkusunun anlatıldığı bu metin, imamın "Sen bilirsin, yarın kadıya gidecekler. Bu bir rezaletin önünü alayım diye savaşıyorum!" (Karay, tarihsiz, s. 63) şeklindeki üstü kapalı tehdidine anlamlı zemin hazırlar. Kasabanın sermayesi olmak istemeyen Vehbi Efendi, gerçek babası olmadığı çocuğa babalık yapmayı kabul eder.

Görüldüğü gibi metin halkaları arasında sağlam bir bağ vardır. Önceki bazı metin halkaları sonraki metinler için ipucu değerindedir.

Güçlü kurgunun yanında, Refik Halit'in *Memleket Hikâyeleri* eserinde yer alan bütün hikâyelerinde olduğu bu eserinde de çarpıcı son vardır. Vehbi Efendi, imamın ve müdürünün tehditleri sonucu, çocuğa babalığı kabul ettikten sonra olayın bir komplo olduğu ortaya çıkar. Komplonun kimin tarafından düzenlendiği ve Hanife'nin kim tarafından gebe bırakıldığı ancak son cümlede anlaşılır. Hikâyenin başında, yönetici kesimle beraber hareket eden Tabakların Kâmil'in, Vehbi Efendi'ye bakıp "Yutturduk öküze!" tümcesiyle, suçlamanın perde arkasında kendisinin olduğu anlaşılır.

Karay'ın hikâyesinin çarpıcı bir son ile bitmesi, bize Maupassant'ın tekniğini ve hikâyesini çağrıştırmaktadır. Hatırlanacağı gibi *Sicim*'de beklenmedik bir son ile bitmişti. Hauchcorne'un çalmakla suçlandığı para cüzdanı bulununca okuyucu, bir nebze rahatlar ve gerilimin seviyesi düşer. Ancak, sorunun biteceği beklentisi gerçekleşmez ve Hauchcorne'daki iç çatışma devam eder. "Şerefının" lekelenmesini düşünerek insanlara olan biteni, ne kadar haklı olduğunu anlatmaya çalışır. Çevredekilerin "Cüzdanı bir bulan var, bir geri getiren." tarzındaki ifadeleri, ondaki iç sıkıntıyı (angoisse) derinleştirir. Artık inandırıcılığını da yitirdiğini düşünen kahraman, evine kapanarak beklenmedik bir şekilde ölür.

Yukarıdaki özelliklerin yanında Guy de Maupassant'ın hikâyesini yapı açısından incelediğimizde bir başka önemli nokta daha ortaya çıkmaktadır. O da hikâyede, okuyucunun muhayyilesine bir şey bırakılmadığıdır. Burada okuyucu, cüzdanı çalanın Baba Hauchecorne'un olmadığından emindir. Yazar, bu sahneyi net olarak betimler:

İncecik ip parçasını yerden aldı; özenle sarmaya hazırlanırken, saraç Malandin Usta'nın kapısının eşğinde kendisine baktığını gördü. Eskiden, bir yular konusunda araları açılmış, her ikisi de kindar, bir daha konuşmamışlardı (Maupassant, 2008, ss. 134-135).

Yazar, hikâyenin orta yerinde suçlamayı yapanın saraç Malandin olduğunu belediye başkanına söyleyerek okuyucuya düşünme payı bırakmaz. Görüldüğü gibi olay örgüsünde okuyucunun kafasını karıştıran ve kurcalayan sisli bir ortam yoktur. Her şey net ve açıktır. Anatole France (1844-1924) da *La Vie Littéraire* adlı yapıtında Maupassant'ın en belirgin özelliğinin açıklık olduğunu şu şekilde ifade eder: "Fransız yazarının üç büyük özelliği vardır: İlki açıklık, ikincisi açıklık, sonuncusu yine açıklıktır..." (France, 1933, ss. 54-55). Karmaşık ve özenle yazılan öykülerin zihni tatmin etse de, duyguları uyarıcı olmadığının bilincinde olan Maupassant, okuyucularını tefekküre (contemplation) yöneltmez, ancak onlara heyecan duyumsatır. Bu netliğe rağmen okurda bir merak vardır. Merakı kamçılayan, olay örgüsünün net çatışmalardan doğmasıdır. Bu hikâyede net çatışma, iftira-suçsuzluğunu ispatlama karşıtlığı üzerine kurulmuştur.

Refik Halit, *Vehbi Efendi'nin Kuşkusunda* söz konusu tekniği uygular. Olay örgüsü halkalarını açık bir şekilde kurgulayarak okuyucuya yorumlama payı bırakmaz. Hikâyede her şey nettir. Yazar, okuyucunun, suçu kahramanın işlemediğinden şüphe etmemesine mahal vermeden kurgular. Okuyucu da, kahramanın Hanife ile cinsel ilişkiye girmediğinin "Hanife de anlayamadığı bu dönekliği kavramaya çalışıyor, şaşıyordu." cümlesiyle farkındadır. Eserde, *Sicim*'dekine benzer bir çatışma yaşanmaktadır. Çatışma "haksız suçlama-suçsuzluğunu ispatlama" karşıtlığı üzerinde kurulmuştur. Bu net çatışmalı ortam gerilimi başlatır ve okuyucunun merakını sürekli diri tutar. Karay'ın, bir

söyleşide, hikâyeleri için söylediği "Hiçbir zaman derinleşmeyeceğim." (Ebeci, 1940, s. 14) sözü, yukarıda Maupassant için söylenen sözü hatırlatmakta ve yazarımızın bu tekniği bilinçli kullandığı anlaşılmaktadır.

## 1.2. Karakterler

Hikâyelerdeki karakter evreni kalabalık değildir. Karakterleri "başkahraman" ve "karşı güç" şeklinde iki bölüme ayırmak mümkündür. Zira her iki eserde de başkahramanın dışında kalan kişiler karşı tarafta yer alırlar ve çarpıcı bir şekilde benzer ahlaksal değerlere sahiptirler.

*Sicim*'in başkahramanı Baba Hauchecorne'dur. İç ve dış dünyası ayrıntılı şekilde, etiketlenerek betimlenir. Bu, hem anlatıcı hem de kahramanın kendisi tarafından yapılır. Anlatıcı, kahramanın her iki dünyasını aşağıdaki metin halkaları ile dikkatlere sunar:

Gerçek bir Normandiyalı olarak tutumlu bir adamdı, işe yarayabilecek her şeyi toplamanın iyi olduğunu düşündü, romatizmalı olduğundan güçlükle eğildi. İncecik bir ip parçasını yerden aldı; özenle sarmaya hazırlanırken Saraç Malandain Usta'nın kapısının eşiğinden kendisine baktığını gördü Eskiden, bir yular konusunda araları açılmış, her ikisi de kindar olduğundan, bir daha konuşmamışlardı (Maupassant, 2008, ss. 134-135).

Buradaki "kindar" ve "konuşmama" ifadeleri kahramanın psikolojik yapısına dair ipuçları vermektedir. Kahramanın çok kırılğan, alıngan ve duygusal olduğu ortaya çıkmaktadır. Zira ancak bu tarz insanlar uzun süre dargın kalabilirler. Söz konusu kişinin özelliklerinin anlatıcı tarafından dikkatlere sunulduğu son metin halkası ise şöyledir:

Utanc ve öfke içinde evine döndü, sinirden, şaşkınlıktan boğuluyordu, o ünlü Normandiyalı kurnazlığıyla, kendisini suçladıkları bu işi yapabilecek, hatta iyi bir iş becermiş gibi bununla övünebilecek nitelikte bir adam olduğunu düşündükçe daha bir şaşırıyordu... Kuşkunun haksızlığı nedeniyle yüreğinden yaralandığını duyuyordu (Maupassant, 2008, s. 141).

Başkahramanın kendini tanıtan cümlelerine suçlama sırasında oluşan diyaloglarda rastlarız. Belediye başkanına karşı kendisini savunurken öfke dolu sözcüklerle yine "namuslu adam" kimliğini öne çıkarır: "Namuslu bir adama çamur atmak için bunca yalan nasıl uydurulur !?" (Maupassant, 2008, s. 141). Ne denli savunursa savunsun, başkanın dayatmalarına karşı gücü giderek azalmaktadır. Azalan gücün yerini korku ve endişe almaktadır.

Bu bağlamda, söz konusu karakterin, zor ve ani gelişen şartlarda, kendini koruma gibi üstün yeteneklerden yoksun, silik bir kişilik olduğu görülmektedir. Hatta yazgısı, herhangi bir insandan farksızdır. Suçsuzluğunu kanıtlayamaz ve suçlamalar karşısında erken pes edip kabuğuna çekilir. Baba Hauchecorne, bu beceriksizliğinden dolayı yardım alamayan ve ölüme mahkûm olan bir hasta

kadın veya bir zavallının konumuna düşer. Sonunda kasabalıların bayağılığı yücelten aptallıkları ve zulümleri yüzünden toplumun kurbanı olur.

*Vehbi Efendi'nin Kuşkusu*'nda başkahramanı Vehbi Efendi'dir. Anlatıcı, fiziksel ve psikolojik yapısını klasik bir tanıtma ile dikkatlere sunar. Dış görünümü;

Vehbi Efendi bu ufak kazanın Düyunu Umumiye İdaresinin kantar kâtibiydi. Fakat bir türlü yerli halka özgü giyimi üzerinden atamamış, bir türlü, memur kılığını alamamıştı. Şal yeleşinin içinde yarı gizli kocaman bir kuşağı, aba poturu altında beyaz yün çoraplarını meydana bırakan ökçeleri basık yemenileri vardı. Bunların üzerine de önceleri siyah olması gereken havı dökülmüş, soluk bir redingot geçirirdi (Karay, tarihsiz, s. 57).

söz öbekleriyle uzunca betimlenir. (Bilindiği gibi Tanzimat ile beraber Osmanlı toplumunun giyim modasında büyük bir değişim yaşanmış ve bu değişim rüzgârı en başta yönetici ve kamu personelinin etkilemiştir). Ancak her nedense Vehbi Efendi, bu değişime kapalı kalmış ve kırsal giyim tarzını korumuştur.

Daha sonra kahramanın ruhsal yapısına geçilir. Karay, Maupassant'dan çok daha ayrıntılı bir şekilde kahramanın iç yapısına yer verir. Vehbi Efendi psiko-sosyal kimliği itibarıyla ilginç biridir. Şimdiye kadar bilinen memur tiplerinden çok farklıdır. Görev yaptığı kasabada uyusuk ve toplumdaki uzak bir tiptir. Bu bağlamda ruhsal yapısıyla giyim tarzı arasında paralellik vardır. İç dünyası da değişime kapalı olup durağandır. Anlatıcı "Durgun, bön, ürkek bir adamdı. Kalemimde, basılı kâğıtları doldurmaktan başka elinden bir iş gelmez; sorulmadıkça kendiliğinden konuştuğu görülmezdi." (Karay, tarihsiz, s. 57) söz grubuyla da kahramanın ruh yapısını tanıtır. Onun bezginliği ve ürkekliğiyle ilgili tümceler metnin tamamına serpiştirilmiştir. Kasabada çok az kişide bulunan memurluk kariyerini kendi lehine çeviremeyen biridir. Toplumda üstlenmesi gereken öncü rolünü üstlenmekten acizdir. Memur olmasına rağmen etkin biri olamaz, edilgendir. Bezgin ve çekingen yapısı doğrudan hayatına yansımıştır. Yazar, kahramanın tekdüze, rutin hayat anlayışını "Ömrünün günlerini böyle, daire ile evinin arasında, değişiksiz, pürüzsüz bir makara gibi sağlamak, tüketmek onu memnun ediyordu." (Karay, tarihsiz, s. 57) sözleriyle somutlaştırır.

Sonraki olaylar ve konuşmalar bu metin halkalarına göre icat edilir. Bu statik yapısı, iftiralara, babası olmadığı çocuğa babalığı kabul etmesine neden olur. İftirayı kabul etmesi, metin halkalarındaki giyimiyle ve ürkek portresiyle bire bir örtüşür.

Yönetimin ve çevrenin suçu kabul etmesi konusundaki ısrarlarına Vehbi Efendi'nin direnci azalır. Tıpkı Maupassant'ın kahramanı gibi "bu kadar kargaşalığa" ve "bu kadar üzüntüye" dayanma gücü kalmaz. Kısa sürede

yataklara düşer. Sonunda memurluk kadrosunu elden kaçırmak korkusuyla işlemediği suçu kabul eder.

Bütün bunlar, olayların merkezinde yer alan başkahramanların (protagonist) benzer kişilik özelliklerine sahip olduklarını gösteriyor. Her ikisi, bir kahramanın sahip olması gereken cesaret, güç ve zekâ gibi karakteristik çizgilere sahip değiller. Bilindiği gibi olay örgüsünde tehdit edici durumlar söz konusu olduğunda kahramanlar, kendisini ve çevresini koruma refleksine girerler. Bu kişiler yaşamlarını tehlikeye atmaktan çekinmezler. Gerek günlük yaşamda gerekse olağanüstü anlarda zor kararlara imza atmayı bilirler. Özellikle Karay'ın başkahramanının "memurluğunu elden kaçırmak korkusu"yla iftirayı kabul etmesi savımızı doğrulamaktadır. "Yıkılmışlık" ve "tükenmişlik" ve her anlamda "erksizlik" duygusu başkahramanların düşüncelerine ve davranışlarına yön vermektedir.

Maupassant'ın hikâyelerinde başkahramanın karşısında duran karakterlerin çoğu "karşı güç"te yer alır. *Sicim*'de karşı güç Saraç Malandin ve egemen güç olan idarecidir. Bunları başkahramanın düşmanı gibi tanıtarak hikâyenin boyutlanmasını sağlar. Örneğin Saraç Malandin, suçlamayı yapmakla hikâyeye yeni bir boyut kazandıracak gerilimi başlatır. Yalnız ve sahipsiz bir köylüye iftira atmaktan çekinmez. Bu bağlamda Hauchecorne'un "saf"lığı karşısında kurnazlığı ve durumdan vazife çıkarmayı bilen kişiliği nedeniyle antitezdir. Metinde Malandin'in iftiracılığının yanında sadist bir kimliğe sahip olduğunu öğreniyoruz. Hauchecorne'un haklılığını anlatmak ihtiyacıyla bir sonraki hafta, aynı pazar yerine gittiğinde Malandin ona bakarak güler. Kahramanın bu tükenmişliği onu sevindirmiştir.

Malandin "basit" bir esnaf olmasına karşın yöneticilerle ilişkilerini geliştirmiş bir kişidir. Bu ilişkiler sayesinde en üst makama doğrudan ulaşabilmektedir. Bu düzlemde baktığımızda bir sorun görünmemektedir. Ancak resmî makamlarla kurduğu ilişkileri çıkarı doğrultusunda kullanmaktan çekinmemiştir. Bu açıdan "tehlikeli" bir karakterdir.

Bu bağlamda Refik Halit de "karşı güç"lerden faydalanır. Hikâyede Vehbi Efendi'nin başat "karşı güç"ü imamdır. Bu karakter, çatışmaya yol açtığı için entrikanın tam ortasındadır. Vehbi Efendi gibi gaye değil, onun uyuşukluğunu anlatmak için bir antitezdir. Hikâyenin ortalarında şahıs kadrosuna dâhil olan mahalle imamının dış ve iç yapısı olay örgüsünün akışı içinde verilir. İmam, hem anlatıcı tarafından "Çapkın bakışı, bir gülüşü vardı ki Vehbi Efendi'yi ürkütüyordu." (Karay, tarihsiz, s. 62) hem de kendisi tarafından "Kızı hem gebe koy hem de böyle anlamazlıktan gel, bu bana, cin imama yutturulmaz." (Karay, tarihsiz, s. 63) sözleriyle dikkatlere sunulur. İmam, başkahramanın saf ve uyşuk kimliği karşısında kurnaz kişiyi temsil eder. Bu yönüyle Saraç Malandin'i çağrıştırmaktadır. Dinsel bir kimliğe sahip olması güvenilir bir

portre oluşturması “söz”ü tekelinde bulundurması için yeterlidir. Bunu iyi kullanan imam karakteri, Karay’ın başkahramanı için tehlike oluşturmaktadır. Zira o da Malandin gibi çevresinde oluşturduğu olumlu tabloyu kirli ilişkiler için kullanmaktadır.

Yazarımızın imam için kullandığı “ürkütüyordu” ve “cin imam” gibi ifadeler ile namusla ilintili bir olayın içine sokulmasından bu karaktere karşı menfî tavır içinde olduğu anlaşılmaktadır. Kenan Akyüz’ün Refik Halit için söylediği “insanların dürüst olmayan, kurnazlık ve menfaatçilikle ilgili yönlerini arayıp bulmağa şiddetle meraklı olması” (Akyüz, 1995, s. 185) ifadesi imam karakteri için anlamını bulmaktadır. Karay, bu yönüyle Fransız yazardan ayrılmaktadır. Aynı şekilde Karay, *Cer Hocası*, *Yatır* ve *Boz Eşek* adlı hikâyelerindeki imam karakterlerini de nüfuzlarını maddi çıkar uğruna kullanan kişiler olarak yansıtmış, olumsuzlaştırmıştır. Olay örgüsü boyunca her ne kadar, bu işten imamın maddi çıkar sağladığına dair bir delil olmasa da okuyucuda böyle bir izlenimin oluşması güçlü olasılıktır. Zira imam, işin aslını araştırmadan, Rumeli göçmeni kadının yalanlarına inanarak Vehbi Efendi’yi suçlu bulup Hanife ile evlenmeye zorlar.

Maupassant’daki “karşı güç”ün ikinci ayağı egemen gücü temsil eden belediye başkanıdır. Başkan başkahramanın savunmalarını dikkate almamakla olay örgüsünü derinleştirir ve ölümüyle sonuçlanan gerilimli süreci başlatır. Dış görünümünü (şişman, asık suratlı, cafcıflı sözcüklerle konuşan adam), içsel yapısını ele verir niteliktedir. Yaşlı köylüye tepeden bakan bir izlenim uyandırır. Özellikle, iftiracı Malandin’i “sözüne inanılır” biri olarak sunması ve herkesin önünde köylünün üzerini arattırması, yöneticiye yakışmayan bir portre oluşturmaktadır. Bu kişiler sayesinde başkahramanın kusurları yansıtıldığı gibi hikâyenin özü genişletilir, ana fikir desteklenip güçlendirilir.

Burada ana fikir, yönetimin ve Malandin başta olmak üzere çevresinin şiddete (violence) eğilimleridir. Maupassant’ın kişiler dünyasında bu olguya eğilim oldukça fazladır. Tabi ki bu olgu, çeşitli biçimlerde görünür. Gerçek olabildiği gibi kurmaca da olabilir. Bazen kişinin bedenine doğrudan müdahaleyle ortaya çıktığı gibi kişinin ruhsal yapısına müdahaleyle de gerçekleşebilir. Her ne biçimde olursa olsun şiddetin olumsuz sonuçları vardır. Zira şiddet sorunsalı, bir duygunun aşırı uç noktası, kaba güce başvuran, saldırgan bir olgudur. Bundan hareketle metin boyunca başkahramana her ne kadar fiziksel bir darbe veya öldürme girişimi gerçekleşmese bile hem yönetim hem de çevresi tarafından psikolojik şiddet uygulanmış ve bu baskı kahramanın ölümüne yol açmıştır. Metin halkaları boyunca söz hakkı tanımama, ciddiye almama, yalnızlaştırma, şiddetin bir başka versiyonudur. Kahraman âdeta “öteki”leştirilerek ölüme terk edilir.

Refik Halit'teki "karşı güç"ün ikinci ayağını kadı, müdür, Tabakların Halil oluşturur. Özellikle kadı ve müdürün resmî kurumları temsil etmeleri olay örgüsünde söyleyeceklerinin önemini artırmaktadır. Egemen gücü temsil eden bu karakterler olayı araştırmak yerine imam, Rumeli göçmeni kadın ve Tabakların Halil'in kurdukları entrikanın içine dâhil olurlar. Bu anlamda Refik Halit'in kahramanı da şanssızdır. Kasabanın yönetimi de asılsız iddiaları destekler ve başkasının işlediği suçu uyusuk Vehbi Efendi'nin üzerine atarlar. Bu da onları imamın oyuncağı hâline düşürür.

Bu açıdan bakıldığında egemen güçleri temsil eden yönetici tiplerinin de benzer özelliklere sahip oldukları görülecektir. Yönetim, önemli bir suçlama karşısında hazırlık soruşturmasına girmeden iftirayı destekler. Ayrıca her dedikoduya inanan, işi kısa yoldan çözmeye çalışan, devlet memuru ciddiyetiyle bağdaşmayan tavır sergilemektedirler. Bu da onların yönetim konusunda ehliyetli ve vasıfsız olduğunu göstermektedir.

Karşı güçte yer alan karakterlerden biri de Marius'tur. Marius, Hauchecorne'un çalmakla suçlandığı cüzdanı bulan ve sonra sahibine teslim eden bir uşaktır. Metinde bu karakteri olumsuzlaştıran, onun sessizliğidir. Maupassant'da sık sık rastlanan ve can sıkıcı hatta trajik sonuçlara yol açan "sessizlik" burada da olay örgüsünün seyrinde önemli rol oynar. Marius, sessizliğini bozup gerçeği dillendirebilseydi mağdur duruma düşen Hauchecorne'un davasının gidişatını olumluya çevirebilirdi. Ancak onun toplumsal statüsü (uşak) konuşmasına izin vermez. Zaten bu tür bütünüyle hiyerarşik toplumlarda "önemli söz" her zaman nüfuzlu insanların tekelindedir. Marius ve Belediye Başkanı'nın sessizliklerine karşın Malandin'in "yalan"ları vardır. Malandin'in konuştuğu her söz yalandır. Zaten her "yalan" hakikat üzerine söylenen kasıtlı bir "sessizlik"tir, "sessizlik" in metaforik ifadesidir. Malaindin'in "yalan"larına ve Marius'ın suskunluğuna karşın Hauchecorne sözünü söyleme noktasında kendisini zorunlu hisseder. Ancak insanların güvensizliği yüzünden sözleri hemen alaya alınır. Bu anlamda Maupassant'ın bütün yapıtlarında olduğu gibi burada da "söz"/ "sessizlik" çift çatallanması (dichotomie) vardır.

### **1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı**

Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirlerinin 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 cevaptır (Aktaş, 2000, s. 78).

Bir başka deyişle, olayları yazara özgü bir tarzla düzenlemedir. Kurgusal (fictif) eserlerde genelde tanrısal bakış açısı, gözlemci bakış açısı, tekil bakış açısı ve çoğul bakış açısı kullanılır.

*Sicim*'deki olaylar tanrısal (divin) bakış açısıyla sunulur. Tanrısal bakış açısı şöyledir:

Temel karakteri itibarıyla “her şeyi bilme” esasına dayanan tanrısal bakış açısı, yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Böyle bir imkânla donatılmış anlatıcı figür, âdeta “tanrı gibi”, her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten ve gelecektekilerden haberler verir. Kelimenin tam anlamıyla o, her şeyin üstünde ve her şeyde hâkimdir (Tekin, 2001, s. 50).

Hikâyede anlatıcı, olayların öncesini ve sonrasını bildiği gibi, psikolojik tarafının ağır basması sebebiyle, kahramanın iç dünyasına da eğilir. Onların düşündüklerini, gizli kalmış duygularını açığa vurur. Özellikle hikâyenin başkahramanı Hauchecorne'un iç dünyası, dış âleme yansıtılır. Bütün metin boyunca, tanrısal bakış açısı başkahramanın yanındadır ve oldukça etkindir. Hauchecorne'la saraç Malandin'in karşılaşma sahnesinde Hauchecorne'un içinden geçirdiklerini, her şeyi bilme ve sezme gücüyle gösterir: “Hauchecorne Usta, düşmanın kendisini pislik içinde bir ufacak ip parçası alırken görmesi karşısında bir tür utanca kapıldı” (Maupassant, 2008, s. 135).

Hauchecorne, çevresinin kendisine yaşattıklarını düşündükçe garip bir şekilde hüzünlenir. Tanrısal bakış açısı, burada da Hauchecorne'un içinden geçenleri bilir. Zira özü gereği “dar” ve “sınırlı” değildir, muazzam bir alana egemendir. Köylülerin ve çevresinin tutumu karşındaki ruh hâlini şöyle aktarır: “Köylü boğulacak gibi oldu. Anlıyordu artık. Cüzdanı bir arkadaşıyla, bir suç ortağıyla geri yollamakla suçluyorlardı kendisini” (Maupassant, 2008, s. 140).

Kahramanlar evreni, zaman, mekân, olay örgüsü tüm yönleriyle aktarılmış olur. Tanrısal bakış açısıyla kurmaca dünyanın bileni olan anlatıcı, kahramanlar dünyasının bugününü hazırlayan geçmiş yaşantılara da egemendir. Hauchecorne Usta ile karşı güçte yer alan Malandin arasında önceden geçen tatsız olay da Tanrısal karakterli anlatıcı tarafından ifşa edilir: “Eskiden bir yular yüzünden araları açılmış, her ikisi de kindar olduklarından, bir daha konuşmamışlardı” (Maupassant, 2008, s. 135). Böylece Malandin'in neden başkahramanı belediyeye suç duyurusunda bulunduğu sorununa olanak tanımıyor. Sadece karakterlerin değil, bütün Goderville kasabasının, pazar yerine gelen köylülerin davranışlarının birbirlerine karşı kurnaz tavırlarının bilincindedir. Yazar tarafından yaratılan bu bakış açısı sayesinde köylülerin alışverişte yeterince samimi davranmadıklarını öğreniyoruz. Tanrısal bakış açısı ile yazar, bütün bu bilgileri nasıl ve nereden öğrendiğini belirtmek zorunda değildir.

Tanrısal bakış açısı ile yazar, her şeyi söyleme hakkına sahip olduğu gibi çoğu şeyi anlatmadan da geçebilir. Örneğin “Malandin, Belediye Başkanı” ni ne zaman gördü? Gerçekten de ona ne dedi ve nasıl anlattı? gibi sorular yanıtız bırakılmıştır. Bunlar net olarak belirtilmediği için okuyucu, Başkan'ın Malandin ile suç ortaklığı yaptığını düşünür.

Maupassant, olay örgüsünü tanrısal bakış açısıyla sunarken diyaloglardan yararlanır. Bunu, anlatıma güç kazandırma, malzemeyi gerçek yaşamdan aldığı kanıtlamak için kullanır. Metin içinde diyaloglar, olayın gelişiminde rol oynama, kişilerin psiko-sosyal konumlarını açıklama, anlatıma doğallık katma, kültürel yapılanmayı ortaya çıkarma gibi işlevlere sahiptir:

Belediye başkanı: Hauchecorne Usta, bu sabah, Beuzeville yolunda, Mannevilleli Houlbrèque Usta'nın düşürdüğü cüzdanı yerden aldığınızı görmüşler. Hauchecorne Usta: - Ben mi? Ben mi almışım o cüzdanı? Belediye Başkanı: - Evet, siz. Hauchecorne Usta: - Tanrının gerçeği bu işte, başkanım, kutsal gerçek bu, dinime imanına yemin ederim. Namuslu bir adama çamur atmak için bunca yalan nasıl uydurulur! Nasıl, nasıl uydurulur (Maupassant, 2008, s. 140).

Kişilerin bu konuşmaları, sorgulamadan, "bilinçli dezenformasyon"a dönüşerek entrik kurgunun gerilim unsuru ile ivme kazanmasını sağlar. Kişisel çatışmalar aracılığıyla, toplumsal yapılanma da yansıtılır.

Refik Halit Karay, *Vehbi Efendi'nin Kuşkusu* hikâyesinde Maupassant'ın bakış açısını yakalamaya çalışmıştır. Anlatıcı başkahraman Vehbi Efendi'nin geçmişini ayrıntılı bir şekilde aktarma ayrıcalığına sahiptir. O, Vehbi Efendi'nin bugününü hazırlayan geçmiş zaman olaylarını kişi, zaman, mekân üçgeninde yansıtır. Böylece karakter yaratmanın verdiği ayrıcalıkları kullanmış olur. Bu bağlamda, Vehbi Efendi'nin geçmişi şöyle dile getirilir: "Doğuştan o kadar beceriksizdi ki otuzunu geçtiği, dört kuruş maaşına imrenerek kısmetler ta ayağına geldiği hâlde evlenmemiş, kadın nedir, daha henüz tadamamıştı" (Karay, tarihiz, s. 58).

Bundan hareketle Karay, eserinde tanrısal bakış açısı ve anlatımını yeğlemiştir. Bu şekilde her şeyini bildiği hikâye kişinin içsel çatışmalarını ve sosyal yaşam içindeki konumunu çözümler. Anlatıcının tavrı, eserin dil ve üslubunu da belirleyen niyete bağlı göndergeler dizgesi hâlinedir. Anlatıcı, kişisel beceriksizlik ve toplumsal güçsüzlük yüzünden "kadınsız" bırakılan başkışının düşünce silsilesini olduğu gibi verir:

Bu yolda ilk adım kendini uçuruma sürükleyeceğine; hayatının o pek sevdiği boşluğunu, durgunluğunu olayları dertlerle dolduracağına inanırdı. (...) Vehbi Efendi, gönlünde istekler, iştihalar duymuyor değildi. (...) Vehbi Efendi. Eremleşiyor, pencereden uzaklaşıyordu (Karay, tarihsiz, s. 58).

Karay, tıpkı Maupassant gibi hikâyenin daha gerçekçi bir yapıya kavuşması için diyalog yönteminden faydalanır. Diyalogların, kişilerin iç ve dış evrenleri tanıtıldıktan sonra tansiyonu yükselten suçlama esnasında başlaması, bize Maupassant'ın yukarıdaki tekniğini çağrıştırmaktadır. Yazarımız, söz konusu suçlamayı daha ilginç kılmak adına hemen başkahraman ile karşı güçten kasaba imamı arasında geçen diyalogları devreye sokar:

İmam- Vehbi Efendi, Vehbi Efendi! Ben de şimdi, sana kaleme uğrayacaktım... Vehbi Efendi- Şimdi vaktim yok, kuyuya ip salladım da geciktim, bu ne kurak. Akşama görüşürüz. İmam- Başka bir şey söyleyecektim, şu senin mesele üzerine. Hele gir canım, bak gölgelik, serin, şöyle hasıra otur, konuşuruz. Vehbi Efendi- Nedir canım? Hangi iş? İmam- yok canım, kızı hem gebe koy hem anlamazlıktan gel, bu bana, Cın İmam'a yutturulmaz (Karay, tarihiz, s. 58).

Hikâyede anlatıcı her şeyin farkındadır. Zira bilen ve gören konumundadır. Anlatıcı kurgusal dünyadaki ayrıcalıkları ile roman kişilerini duyguları, düşünceleri, olay örgüsünün mekâna ve zamana bağlı değişimlerini bir bütün olarak kurgular. Buna karşın, *Sicim*'de olduğu gibi burada da anlatıcı bazı noktaları açıklama gereğini duymaz. Metinde Vehbi Efendi'ye yapılan suçlamanın kimin tarafından yapıldığı, nasıl ve ne zaman kasabanın idarecilerine söylendiği açıklığa kavuşturulmamıştır. Bu da okuyucuda başta imam olmak üzere diğer karakterlerin bir çıkar peşinde oldukları izlenimini verir.

## 2. İçerik Düzleminde Benzerlikler

### 2.1. Sosyal Eleştiri

Her iki eserde mekân kasabadır. Ağırlıklı olarak her iki kasabanın yönetimi ile yönetilenler arasındaki ilişki ameliyat masasına yatırılır. Bu anlamda, hikâyeler, yapısal olduğu kadar içerik açısından da benzeşirler. Yönetim ile yönetilen arasındaki ilişkiler irdelenince hikâyelerde ciddi bir sosyal eleştiri sezilmektedir. Eleştiri, idarecilerin yanlış kararları ve halkın tavrı noktasında yoğunlaşır. Anlatılarda, yöneticilerin halka bakış açıları, görevlerini ne derecede ciddiyetle yaptıkları, sosyal ilişkilerin yozlaşması ve devlet-toplum ilişkileri, bazı karakterlerin kendi çıkarlarını korumak için giriştikleri amansız ve kualsız mücadele anlatılır. Özellikle yönetimin formasyon eksikliği, ehliyetsizliği, yanlış kararlarda ısrar etmeleri sorunsalı üzerinde durulur.

*Sicim*, Normandiyalı yaşlı bir köylüye kasabada yönetilen haksız suçlamanın öyküsüdür. Hikâyede Baba Hauchecorne, kaybolan bir cüzdanı bulup sahibine teslim etmemekle suçlanır. Suçlamanın arkasında Saraç Malandin vardır. Malandain, bir önceki sene anlaşmazlık yaşadığı Hauchecorne'un cüzdanı yerden aldığı Belediye Başkanı'na söyler. Başkan da bu iddia üzerine herhangi ciddi bir araştırmaya girişmeden Baba Hauchecorne'u sorgular ve kasaba bu iddia ile çalkalanır.

Başkan, başkahramanın savunmasını dikkate almama gibi bir tavır içindedir. Bu da Baba Hauchecorne'u derinden yaralar. Başkan'ın "Cüzdanı aldıktan sonra da uzun süre çamurların içini araştırmışsınız, paralar saçılmıştır diye." (Maupassant, 2008, s. 138) ifadesi söylentiler doğrultusunda hareket ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Kahraman, onurunun lekelenişini ve zedelendiğini düşünmektedir. Kendisinin geçmişte böyle bir şey yapmadığını

bundan böyle de yapmayacağını her savunmada tekrarlar. Dilinden düşürmediği "Namuslu bir adama çamur atmak için bunca yalan nasıl uydurulur! Nasıl, nasıl uydurulur?" (Maupassant, 2008, s. 138) tümceleri de onun yetkililer nezdinde temize çıkarılmasına yetmez.

Kasabanın önemli makamını işgal eden başkanın, hırsızlık gibi yüz kızartıcı bir suç karşısında, onuruna düşkün bir köylüyü herkesin gözü önünde sorgulamasında ciddi bir eleştiri sezilir. Yöneticinin gizlilik ilkesini ihlal etmesi ve hazırlık soruşturması yapmadan doğrudan kahramanı sorguya çekmesi, belediyenin tarafsızlığına hanel getirmiştir. Bu anlamda hikâyede kurulu düzene karşı bir isyan gizlidir. Hemen belirtmek gerekir ki, bu isyanda Maupassant'ın gerçek yaşamından izler vardır. Genç yaşta çalışmaya başladığı Donanma Bakanlığındaki görevi sırasında bürokrasideki sıkıntıları gözlemlemiştir. Henri Troyat'a göre özgürlüğün adamı olan genç Maupassant kısa sürede buradaki memurların

Zavallı alışkanlıklarını, onulmaz alçaklıklarını, sınırsız entrikalarını, iğrenç köleliklerini belleğine kaydetti. Royale Sokağı'ndaki bakanlığın görkemli cephesi arkasında akşam iş çıkışını bekleyen bir yığın tespih böceği, durağan bir yaşam sürüyordu (...) Royale Sokağı'nda hiçkimse saygılı, terbiyeli dış görünüşünün altında isyancı bir kimliğin saklı olduğunu fark etmiyordu (Troyat, 2004, s. 31).

Fransız yazar, bu dairedeki durağan yaşamı içselleştirememiştir. Bu bağlamda, çalışırken gözlemediği, rutin memurların ve toplumsal kurumların uğradıkları değer kaybı bu metinde yazınlaştırılmıştır.

Kahramanı üzen bir başka unsur da çevresidir. Hauchecorne, belediye başkanının olumsuz tutumundan sonra kendisini en iyi anlayacak çevresine yönelir. İçinde bulunduğu kumpastan kurtulmak için öyküsünü tanıdıklara anlatır. Ancak, en güçlünün daima haklı olduğu ilkesine inanan toplum, Hauchecorne'a karşı güvensiz davranarak iftirayı destekler. Ertesi gün cüzdan bulunduğu hâlde, halk, Başkan'ın tutumundan destek alarak "Senin sicim masalını biliyoruz!" cümlesiyle yine Normandiyalı yaşlı köylüyü zan altında bırakır ve ruhsal açıdan yıpranmasını hızlandırır.

Kahraman, suçsuz olduğunu ispatlamaya çalıştıkça, halktan "Bir bulan var, bir de getiren. Ne görülmüş ne de bilinmiş." lafını duyar. Dost bildiği insanlar bir anda yabancılaşır. Kişilerin bu tavırları, hikâyenin ana iskeletine iyice yerleştirilmiştir. Belediye başkanından sonra halk tarafından da ciddiye alınmaması onu üzüntüye boğar. Bu durumu bir türlü kanıksayamayan kahraman, kırıma uğrar. Maupassant, burada bireysel acıları yoğun olarak işleyerek onu delilik derecesine vardırı ve onu fiziki ölüme götüren süreci başlatır. Burada halk, istenilen durumda yönlendirilebilen iradesiz bir unsur

olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta kişisel çıkar ve açgözlülük bireylerin davranışlarına, söylemlerine yön vermektedir.

Güvensizlik, kasabalıların alışverişlerine de yansımıştır. Köylüler, hayvanlarını değeri üzerine satma yerine yüksek fiyata satmanın peşindedir. Aşağıdaki metin halkası, köylülerin sadece Hauchecorne'a değil birbirlerine karşı da güvensiz olduklarını belirtmesi açısından dikkat çekicidir:

Köylüler, inekleri elleriyle yokluyor, gidiyor geri geliyor, kazık yeme kuşkusu içinde duralıyor, satıcının gözlerini inceliyor, durmamacasına adamın kurnazlığını, hayvanın kusurunu ortaya çıkarmaya çalışıyor, karar vermeyi bir türlü göze alamıyorlardı (Maupassant, 2008, s. 135).

Burada, Fransız yazar, köylülerin psikolojilerini derinlemesine irdeleyerek toplumun benzer sıkıntıları sık sık yaşadığı mesajını verir. Maupassant, öyküsünü biraz ironi biraz da öfke dolu bir yazarın kişilik özellikleriyle bezemiştir. Realist bir gözlem çerçevesinde hareket ederek 19. yüzyıl Fransa'sının kırsal yaşamının sıkıntılarını yansıtmıştır. Ali Kaş'ın Maupassant'ın hikâyelerini incelerken kullandığı "Normandiya köylülerinin tamahkârlıkları ve zalimliklerini işlemiştir." (Kaş, 1996, s. 122) ifadesi bu hikâyeye anlamını bulmaktadır.

Maupassant, doğum yeri olan ve hayatının ilk yirmi yılını geçirdiği Normandiya bölgesindeki yaşamı idealize etmemektedir. Hikâyelerinde mekânsal anlamda doğum yeriyle derin bağlar kurmasına rağmen, bölgede günlük yaşamdaki haksızlıkları işlemeye devam etmiştir. Kötümser bir dünya bakışı üzerinde kurgulanan hikâyelerinde, söz konusu haksızlıkların ve zalimliğin kurbanlarını en zayıflar, dışlananlar, çok hasta ve çok yaşlılar oluşturur. Bu şahıslar dünyası, genelde toplumun çıkarının olmadığı karakterlerden oluşur. Isabelle Nolin, Maupassant'ın Normandiya toplumunun çıkarıcılığını işlerken söz konusu olan sadece Normandiyalılar olmadığını ve yazarın genel bir insanlık sorununa dikkat çektiğini vurgular:

Söz konusu olan Normandiyalılar değildir. Onlar aracılığıyla sinsilik, paracılık, başkasının mutsuzluklarına karşı ilgisizlik, egoistlik gibi insanlığa özgü hataları ifade etmek ister. Acılarıyla, sıkıntılarla bezenmiş sert bir dünyayı reddeden Maupassant, insanlık dünyasının saçmalıklarını ortaya koyuyor. Bu dünyada fiziki ve ahlaki acıların belirginleştiği sıkıcı ve sefil bir yaşamı sürdürmeye mahkûm ve bu şekilde ölümü bekleyen bireyleri de ele veriyor (Nolin, 2005, s. 58).

Toplumdaki yerinden, doğal çevresinden kopmuş, boşlukta kalmış olumsuzluklarla iç içe yaşamaya mecbur edilmiş yalnız adamın öyküsünü yazınlaştırır. Yalnız adamın toplumdaki kopma ve dağılmasını, bireyselden çıkararak buna sosyal bir boyut kazandırır. Maupassant, temel belirleyicisi

Normandiyalının hatıraları ve gözlemleri olsa da betimlemelerini evrenselleştirmeyi bilmiştir.

Normandiyalı yazarın, burada mekânsal anlamda memleketine duyduğu sevgiyi insana özgü alana taşımadığını görüyoruz. Bölgesindeki vatandaşların "şiddet"e eğilimlerini acımasız bir bakış açısıyla yeniden betimlemek için sıkı bir şekilde gözlemliyor. Bu bağlamda yazarın bütün yapıtlarında var olan "şiddet"le (violence) bu hikâyede karşılaşıyoruz. Jules Simard'a göre Maupassant'da şiddet pratikte toplumun bütün kesimlerini etkiliyor. Gerek öldürme, zulüm gerekse korku biçiminde beliren bu olguyu yazar, köşe yazılarında, hikâyelerinde insana dair bir çizgi olarak sunmaya çalışmaktadır (Simard, 2010, s. 7).

*Vehbi Efendi'nin Kuşkusu*'nda, bir Anadolu kasabasında haksız suçlama ve bu suçlamayla ilgilenenlerin tavrı işlenir. Otuz yaşını geçmiş Vehbi Efendi, komşusu Hanife adlı genç kızı gebe bırakmakla suçlanır. Suçlamayı yapan Rumeli göçmenlerinden olan kızın annesidir. Suçlama başta imam olmak üzere kasabanın ileri gelenlerince destek görür ve onu bu kızla evlendirerek sorunu çözmeye çalışırlar. Hikâyede, iki konuya eleştirel gözle bakılır. Birincisi Vehbi Efendi'nin uyuşukluğu, ikincisi imamın başını çektiği ilçenin ileri gelenlerinin tavrıdır.

Maupassant'ın kahramanının hem yönetici hem de çevresi konusunda yaşadığı talihsizliği, Refik Halit'in "kahramanı" da yaşamaktadır. Yani, kasabanın ileri gelenleri, başını imamın çektiği entrikanın bir parçası olur ve Vehbi Efendi'nin suçu kabul etmemesine rağmen onun üzerine yıkarlar. Aşağıdaki metin halkası ilçenin mülki idaresinin tavrını açıkça ortaya koyar:

Kadı, müdür, imam hep birlik olup Vehbi Efendi'nin andlarına, yeminlerine, gözyaşlarına, "Ben namuslu bir adamım!" iddialarına aldırılmayarak nikâhın kıyılmasında, pürüzün ancak bu yolda temizlenmesinde inat ediyorlardı (Karay, tarihsiz, s. 64).

Burada devlet yetkililerinin tavrına eleştiri söz konusudur. Vehbi Efendi'nin yeminlerine ve gözyaşlarına, tıpkı Maupassant'ın kahramanı gibi "Ben namuslu adamım!" türü savunmalarına rağmen yöneticiler, bir an evvel nikâhı kıyıp sorunun bu şekilde çözülmesini isterler. Daire müdürünün Vehbi Efendi'ye hitaben kullandığı "Ya nikâh, ya istifa, yoksa baş müdüre yazarım ha!" ifadeleri bu küçük kasaba idaresinin, olaya ne kadar sığ ve tek taraflı baktığını göstermesi açısından önemlidir; kahramanın savunmalarını ciddiye almayacak kadar sorumsuz ve kayıtsızlardır. İdarecilerin tek derdi, doğacak çocuğa babalık yapmayı kabul edecek birini bulmalarıdır. Buna en uygun kişi olarak da Vehbi Efendi'yi görürler.

Bu bağlamda, çocuk yaştaki bir kızın gebe kalması sorunu aslında bizatihi bir toplumsal başarısızlıktır. İşte Karay, bu başarısızlığın arkasında hastalıklı bir

toplum olduğu gerçeğinin yattığını göstermek ister. Ona göre hastalığın kaynağı, Vehbi Efendi'nin yaşam tarzı veya Hanife'nin davranışları olduğu gibi esas sorun yöneticilerin çözüme ulaşma noktasında başka bir yol akıl edememeleridir. İdarecilerin, “birlikte olma iradesini” herkesin onlara koşulsuz uyacağı varsayımına dayandırmak ve bunu doğal bir gelişme olarak tanımlamaları sorunun esasıdır.

Karşı taraf, kahramana bakışında bu tutuma tikanıp kalır ve bunun hastalıklı olduğunu bir türlü kavramadığı gibi, bozukluğu gördüğü noktalarda da görmezden gelmeyi, reddetmeyi ve karşı tarafı suçlamayı tercih eder. Karşı tarafın direnci bir suçlama retoriği üretmekle kalmaz, Vehbi Efendi'yi aşağılamaya kadar giden gizli bir vizyonsuzluk “yönetim” bakışı hâline gelir. Ortak doğrulara ulaşma yolunda “konuşmanın” becerilememesi, bir süre sonra “Sen bilirsin yarın kadiya gidecekler!” tehdidinin ardına sığınılmasına neden olur ve konuşmama neredeyse olumlu bir duruş gibi sunulur. Böylece “yönetim” tarafı kendi beceriksizliğini karşı tarafa yıkarken, başarısızlığını gizlemek üzere, birlikte olma iradesinden vazgeçenin de kahraman olduğuna inanır.

Görüldüğü gibi her iki eserde, yönetici tipi sorunsalı üzerinde durulmuştur. Kimi yöneticilerin, toplumun sorunlarını çözüme noktasında gösterdikleri gerçek dışı yaklaşım ve ilkesizlik yazınsallaştırılmıştır. Kasabalıların ileri gelenleri, dedikoduya inanıp sorunu üstünkörü çözüme ortak zemininde buluşurlar. Bu bağlamda, yazarların yazınsal yaratımlarında belirginleştiğine göre, yöneticiler, problemin derinine inmektense “yargısız infaz” yolunu seçerek sorunun konuşulmamasını ve bir an önce kapatılmasını isterler.

## 2.2. Yazarın Tavrı

Eserlerde temel kuşatıcı hava, kahramanların halkla ve diğer kesimlerle kaynaşamama sorunudur. Hem Baba Hauchecorne hem de Vehbi Efendi'nin yazgılarında hayal kırıklığı ve karamsarlık egemendir. Yazarların kahramanlarını yazgılandırmalarında da benzerlikler göze çarpar.

Guy de Maupassant, *Sicim*'in kahramanı Baba Hauchecorne'a karşı katı ve erkeksi acımasızlık duygusu içindedir. Kahramanın, yalnız ve savunmasız kalması bunu gösterir. Goderville kasabasının pazarına herkes gruplar hâlinde veya ailesiyle beraber gelirken o, pazara yalnız gelir. Satıcıların akşam kaldıkları handa masada tek başına oturur. Dahası, hırsızlık gibi onur kırıcı bir suç işlemekle suçlanan kahramanın ailesinden söz edilmemesi tek başına yaşadığı izlenimini güçlendirir.

Yalnızlık beraberinde iletişimsizliği getirir. Hauchecorne'un çevresiyle iletişimsizliği ve diyalog eksikliği çeşitli sorunları kaçınılmaz hâle getirmiştir. Yazar, düşmanın suçlaması sonucu Hauchecorne'u yalnız bırakır. Para

cüzdânını çalmadığını bildiği hâlde iftiranın hem yöneticiler hem de çevresi tarafından desteklenmesini sağlar. Zira Maupassant'a göre asıl suçlu başkahramandır. Onun asosyal ve içe kapanık kişiliği ikili ilişkileri yaşanmaz hâlde getirmektedir. Tıpkı kapalı toplumlardaki gibi yalnız ve dış dünyaya kapalı kişilerde de sorunlar kangren hâlini almaktadır. Bütün bunları göz önünde bulunduran yazar, kahramanı suçlar bir tavır sergiler. Kahramanını bu acımasız çevrelere karşı savunmasız bırakır. Onu deliliğe vardıran bir sürecin içine sokar. En önemlisi asıl suçlular sorunun temelini inemeyen Belediye Başkanı, namuslu bir adamı hor gören çevresi ve eski düşmanlığını iftira atarak devam ettiren Saraç Malandin'i güç duruma sokmaz. Görüldüğü gibi anlatının sonunda yazar, baştan beri haksız olan karşı taraftan öç almaz, onlara küçüklükler yaşatmaz, pişmanlık hissettirmez. Yani okuyucunun haklı bir beklenti içinde olduğu başkahramanın iadeitibarı öykünün sonunda gerçekleşmez.

Maupassant'ın kahramanını yalnız bırakma ve cezalandırma tavrından Refik Halit Karay'a geçişler olmuştur. Refik Halit de kahramanını benzer bir sorunla karşı karşıya bırakır. Vehbi Efendi, halktan son derece kopuk bir yaşam sürdürmekte, çevresiyle diyalog kuramamaktadır. İş yeri ve evi dışında kalan yaşamdan habersizdir. Bu tavrını kasabanın kendine özgü sosyal faaliyetlerin yaşandığı günlerde dahi devam ettirir:

Cuma ve bayram günleri ya balık avı için Karasu kenarına inen yahut da buz gibi kaynaklarda karpuz çatlatmak üzere kiraz yaylalarına çıkan arkadaşlarına katılmaz; Pazar dönüşü bir sarı gaz boyamasına, bir cam bileziğe kuytulara çekilen çingene kızlarına sataşmazdı (Karay, tarihsiz, s. 57).

Kahramanın, yazarın hincına uğraması sadece sosyal ortama dâhil olmamasından kaynaklanmaz. Aynı zamanda kadın konusunda ürkek davranması da yazarın tavrını olumsuzlaştırmaktadır. Maddi gücü evlenmeye elverişli olduğu hâlde bekâr yaşaması da yazarı âdeta çıldırtmaktadır. Bu nedenle Vehbi Efendi'yi karakterize ederken sokak dilini zorlayan ve argoya varan sözcüklere başvurmuştur. Kahraman için "durgun", "bön", "ürkek", "beceriksiz", "bezgin", "korkak", "aptal" "ahmak", "Dayanma gücü yoktu.", "Hareketsiz, ümitsiz yatıyor." vs gibi söz öbekleri kullanması ve bunları hikâyenin tamamına yayması, hep kahramanın kadınsız yaşamasına yol açmaktadır. Örneğin, hikâyenin bir yerinde yazarın, "beceriksiz", "bezgin" sözcüklerinden hemen sonra "Kısmetler ayağına geldiği hâlde evlenmemiş, kadın nedir daha henüz tadamamıştır." tümcesini yerleştirmesi menfi tutumunun somutlaşması açısından önemlidir.

Karay'ın, Vehbi Efendi'nin yaşam tarzından dolayı onu olumsuzlaştırdığı, şu tutumundan net olarak anlaşılmaktadır. Örneğin kahramanın işi konusunda yeterli formasyona sahip olup olmadığını sorgulamaz. Bunun dışında kurumunda arkadaşlarıyla ne tür ilişkiler yaşadığından söz etmez. Zira bunlar

yazar için ikincil derecededir. Yazar için birincil derecede olan kahramanın kasabanın sosyal ortamında bulunmamasıdır. Hatta eğlenceden uzak durup mesaiye odaklanmasını “ömrünü bir makara gibi sağlamak, tüketmek” olarak değerlendirir.

Refik Halit Karay, kahramanın toplumdan ve kadından kaçışını eleştirilmekle yetinmez, cezalandırır. Cezasını da biyolojik olarak babası olmadığı çocuğa hukuksal olarak babalığı kabul ettirerek ödetir. Cezalandırmada yazar, âdeta duygusal davranarak kalemine hâkim olamamıştır. Bu tutumla bilinen bir özelliğini, kadınlı ortamlarda şiddetle bulunma arzusunu da deşifre etmektedir. Refik Halit’in eşi Nihal Karay da bu gerçeği dile getirir. Yazarın neden Vehbi Efendi’yi güç duruma soktuğu anlaşılmaktadır:

İçinde kadın bulunan meclislerde sohbetten hoşlanır. Muhataplarının zeki ve entelektüel olması şarttır. Kadın bulunmayan toplantılar kendisini çok sıkır. Ve mümkün olduğu kadar böyle toplantılarda bulunmamaya gayret eder (Uysal, 2010, s. 54).

Yazarın büyük oğlu Ender Halit de, babasının şehvetperest değil kadınsever olduğunu, onların toplantılarında bulunmaktan zevk aldığını Şerif Aktaş’a aktarmıştır (Aktaş, 2004, s. 54). Hemen belirtmek gerekir ki Vehbi Efendi’nin Refik Halit’te sık rastlanan memur tipine aykırı bir yapısı vardır. Zira yazarın diğer hikâyelerinde büyük şehirlerden Anadolu’nun sosyal hayattan yoksun kasabalarına atanan memurlar, can sıkıntılarını gidermek adına eğlenceler düzenler ve böylece neşeli bir ortam oluştururlar. Bu ortama kaymakamların bile katıldığını *Sarı Bal* hikâyesinden öğreniyoruz. Hikâyede bir partiye düzenlenen baskında kaymakam bir kadınla uygunsuz hâlde yakalanır. Ancak, Karay, suçüstü yakalanan bu karakteri cezalandırmaz. Burada yazarın kahramanlara karşı çifte standardı bariz bir şekilde görülmektedir.

Görüldüğü gibi kahramanları ortak zeminde buluşturan da yazarların tutumlarıdır. Kendilerini yaratan ustalar, kahramanlarını, kendilerini savunma noktasında oldukça yetersiz bırakmışlardır. Hemen belirtmek gerekir ki Maupassant ve Refik Halit, kahramanlarının ellerinden tutup onları düşükleri yerden kaldırmazlar. Maupassant, oldukça gururlu ve şerefli olan kahramanına ölüm döşeğinde bile “gururunu kurtarma” noktasında gerekli duyarlılığı göstermez. Aynı şekilde, Karay da Vehbi Efendi’nin o dönem için oldukça yüz kızartıcı bir suç olan zina iftirasına karşı sessiz kalır.

### Genel Çıkarım

Refik Halit’in, hikâye sanatında Guy de Maupassant’ın etkisinde kaldığı gözlemlenir. Özellikle, ilk yazarlık denemelerinde Maupassant’ı bolca okumuş olması doğrudan etkilenmeyi kaçınılmaz kılmıştır. Bu etki, çift yönlü, hem yapısal hem de tematik olmuştur.

Refik Halit, hikâyelerini, Fransız yazarın çizgisi doğrultusunda belli bir tarz (giriş, gelişme ve sonuç) çerçevesinde oluşturur. Entrik kurguda, metni çeşitli unsurlarla geliştirmesinde ve beklenmedik bir sonla bitirmesinde, Vehbi Efendi'yi ve onun karşısında duran güçleri oluşturmasında Fransız hikâyeciden geçişler olmuştur.

Fransız yazarların en az beyne hitap eden Maupassant'ı gibi Refik Halit, olay örgüsünü sade bir şekilde kurgulayarak okuyucularını derin düşünmeye sevk etmemiş, felsefi yargılara vardırılmamış âdeta toprağın ve tenin büyüsunü hissettirmiştir.

Karay da yapıtında yönetimin çıkar çevreleriyle olan bağlantılarını ve formasyon eksikliği sorunsalını yazınlaştıırken Maupassant'ın halkı ve seçkinleri bir arada veren ve bu biçimde bunlar arasındaki ilişkileri irdeleme tarzından etkilenmiştir. Ancak Fransız yazardan aldıkları, onu yapmacık ve basmakalıp kılmamıştır. Aldığı öğeleri yerelleştirmeyi bilmiş, sürgün coğrafyasındaki gözlemlerini, Anadolu'nun taşra ve kasaba hayatı içerisine ustalıkla yerleştirmiştir.

Maupassant, Normandiya'nın taşra yaşamını yazınlaştıırken karamsarlığı egemen kılar. Bu da çoğu zaman ölümü yüceltecek bir hastalık derecesine varmıştır. Ancak, Karay'daki sorunları irdeleme tarzı somurtkan değildir. O da derinleşmeden en karamsar havayı iyimser üslubu ile dağıtmayı bilmiş ve toplumun gündelik sorunlarını çoğunlukla alaycı bir tarzla yansıtmaya çalışır. Hatta ironik tutumu çoğu yazıları için besleyici olmuştur.

**Kaynakça:**

- Aktaş, Ş. (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ.
- Aktaş, Ş. (2004). *Refik Halit Karay*. Ankara: Akçağ.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkilap.
- Aydın, A. (2007). Une Vie'den Bu Bizim Hayatımız'a Etkiler, Yansımalar. Erzurum: V. *Ulusal Frankofoni Kongresi Bildirileri*.
- Baydar, M. (1960). *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar, 50 Sanatçı*. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Neşriyat.
- Çetişli, İ. (2001). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ.
- Ebcî, M. H. (1940). Nu.: 36, 5 Ocak. İstanbul: Yeni Mecmua.
- Forster, E. M. (1982). *Roman Sanatı* (Ü. Aytür, Çev.). İstanbul: Adam Yayınları.
- France, A. *La viellettréaire*. 1e série, Paris: Calmann-Lévy.
- Frankofoni. (1994). *Ortak Kitap*. Nu.:6, Ankara,
- Kaplan, M. (2002). *Hikâye Tahlilleri*. Ankara: Akçağ.
- Karay, R. H.(tarihsiz). *Memleket Hikâyeleri*. İstanbul: İnkilap.
- Kavaz, İ. (1999). *Sait Faik Abasıyanık*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (1997). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Maupassant, G. D. (2008). *Ay Işığı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Maynial, E. (1954). Maupassant et la Normandie. *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Francaises*, v. 6, n. 6, 209-217, Paris.
- Nolin, I. (2005). La Critique Génétique du Horla de Maupassant. *Département de Langue et Littérature Francaises*, Montreal: Université McGill.
- Simard, J. (2010). *L'esthétique de la Violence Dans les Contes et Nouvelles de Maupassant*. Québec: Université Laval.
- Tekin, M. (2001). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları 1)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Troyat, H. (2004). *Guy de Maupassant. Fransız Edebiyatının Özgür Tayı*, Ankara: Hece
- Uysal, S. S. (2010). *Eşlerine göre Ediplerimiz*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ünaydın, R. E. (2010). *Diıyorlar ki*. Konya: Tablet Kitabevi.
- Yakup Kadri. (1909). Yeniler; Refik Halit. *Eşref*, Sayı. 51, 2.
- Yakup Kadri. (1942). Dikmen Mecmuası. Nu.:22, 15 Birinciteşrin