

19633

T. C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL

- İNSAN VE ESER -

(DOKTORA TEZİ)

İsmail ÇETİŞLİ

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

ELAZIĞ 1989



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	1-3
KISALTMALAR.....	4

BİRİNCİ BÖLÜM

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN HAYATI, ESERLERİ, MİZACI, FİKİRLERİ..... 5-68

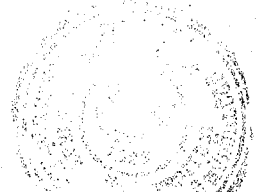
I- HUSUSÎ, SİYASÎ VE MEMURİYET HAYATI.....	6-27
A- Doğumu, Ailesi, Çocukluğu.....	6-9
B- Tahsili.....	9-12
C- İttihat ve Terakki Dönemi.....	12-17
D- Elçilik Yılları.....	17-23
E- Esendal Mecliste.....	23-25
F- Son Yılları ve Vefatı.....	26-27
II- EDEBÎ HAYATI.....	28-46
A- Sanat Hayatı.....	28-41
B- Eserleri.....	42-46
III- MİZACINA AİT BAZI HUSUSİYETLER.....	47-50
IV- FİKİRLERİ.....	51-68
A- Edebî Fikirleri.....	51-55
B- Sosyal, Siyasî, Ekonomik Fikirleri.....	56-68

İKİNCİ BÖLÜM

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN HİKÂYELERİ..... 69-281

I- HİKÂYELEERDE ORTAK YAPI.....	70-106
A- Birinci Devre (1908-1920).....	70-80
B- İkinci Devre (1921-1952).....	81-106
II- HİKÂYELERİN TEMATİK İNCELEMESİ.....	107-209
A- Birinci Devre (1908-1920).....	107-125

1-	Bulgar Zulmünü Konu Alan Hikâyeler.....	107-109
2-	Acıma Temasını İşleyen Hikâyeler.....	109-114
3-	Sevgi Temasını İşleyen Hikâyeler.....	114-118
4-	Yozlaşma Temasını İşleyen Hikâyeler.....	118-120
5-	Yönetici-Aydının İçinde Bulunduğu Durumu Dikkatlere Sunan Hikâyeler.....	120-121
6-	Diğer Temalarla Alâkalı Hikâyeler.....	122-125
B-	İkinci Devre (1921-1952).....	126-209
1-	Evlilik ve Aile ile Alâkalı Temalar.....	126-148
a-	Mutlu Evlilik-Aile	126-134
b-	Mutsuz Evlilik-Aile	134-148
2-	Kadın-Erkek İlişkisi ile Alâkalı Temalar.....	149-153
3-	Yöneten-Yönetilen İlişkisi ile Alâkalı Temalar.....	153-173
a-	Yönetici-Aydının Meselelere ve Halka Bakışını Konu Alan Hikâyeler.....	153-161
b-	Yönetim ve Bürokrasidedeki Çarpıklıkları Konu Alan Hikâyeler.....	161-168
c-	Âmir-Memur İlişkisini Konu Alan Hikâyeler.....	168-173
4-	"Küçük İnsan" ile Alâkalı Temalar.....	173-186
5-	Çocuk ve Çocukluk ile Alâkalı Temalar.....	186-194
6-	Kaybolan Değerler ile Alâkalı Temalar.....	194-201
7-	Diğer Temalarla Alâkalı Hikâyeler.....	201-209
III-	HİKÂYELERDE ZAMAN.....	210-224
IV-	HİKÂYELERDE MEKÂN.....	224-234
A-	Birinci Devre (1908-1920).....	225-229
B-	İkinci Devre (1921-1952).....	230-234
V-	HİKÂYELERDE ŞAHİS KADROSU.....	235-281
A-	Sosyal Durumları İtibariyle Şahıs Kadrosu.....	235-242
B-	Tipleri İtibariyle Şahıs Kadrosu.....	243-268
1-	Memur Tipi.....	244-248
2-	Bürokrat ve Yarı Aydın Tipi.....	248-254
3-	Alafranga-Züppe Tipi.....	254-256
4-	Din Adamı Tipi.....	257-258
5-	Ev Kadını Tipi.....	258-262



6- Esnaf Tipi.....	262-264
7- Dedikoducu Tip.....	265-268
C- Karakter Teşkilî (Roman ve Hikâyelerde).....	269-281

U Ç Ü N Ç Ü B Ö L Ü M

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN ROMANLARI282-371

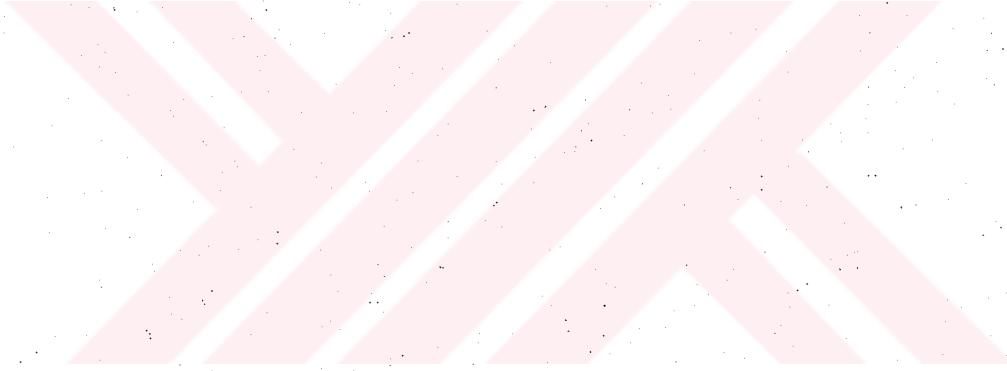
I- ROMANLARIN TANITIMI.....	283-286
A- Miras.....	283-284
B- Ayaşlı ile Kiracıları.....	284-286
C- Vassaf Bey.....	286
II- ROMANLARDA ORTAK YAPI.....	287-291
III- ROMANLARDA OLAY ÖRGÜSÜ.....	292-310
A- Miras.....	292-297
B- Ayaşlı ile Kiracıları.....	297-305
C- Vassaf Bey.....	305-310
IV- ROMANLARDA TEMA.....	311-326
V- ROMANLARDA ZAMAN.....	327-336
VI- ROMANLARDA MEKÂN.....	337-347
VII- ROMANLARDA ŞAHİS KADROSU.....	348-370
A- Fonksiyonları İtibariyle Şahıs Kadrosu.....	348-359
B- Sosyal Durumları İtibariyle Şahıs Kadrosu.....	360-370

D Ö R D Ü N Ç Ü B Ö L Ü M

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN DİL VE ÜSLUBU.....371-418

I- KELİME SERVETİ VE DİLDEKİ DEĞİŞMELER.....	375-387
II- CÜMLE.....	388-395
III- ÜSLÛP.....	396-418
A- Birinci Devre (1908-1920).....	396-402
B- İkinci Devre (1921-1952).....	402-418
SONUÇ.....	419-434

BİBLİYOGRAFYA..... 435-446
A- Genel Kaynaklar..... 435-436
B- Esensial Bibliyografyası ile İlgili Bir Deneme....437-446
BELGELER.....447-460



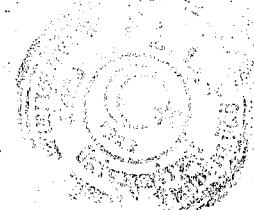
Ö N S Ö Z

Memduh Şevket Esendal, XX. yüzyıl Türk hikâyesinin önde gelen şahsiyetlerinden birisidir. Yarım asra yaklaşan sanat hayatı müddetince 335 hikâye ile üç roman kaleme almış olan yazar, hikâyeciliğimizdeki yeni bir tarzın ilk ve en önemli temsilcisidir. Ancak, hakkında bugüne kadar -birkaç makalenin dışında- ciddi hiçbir araştırma ve inceleme yapılmamıştır. Gerek hayatı, şahsiyeti, fikirleri ve gerekse eserleri ile bunların nitelikleri hakkında yazılıp söylenenlerde pek çok eksiklik ve yanlışlıklar mevcuttur. Bu gerçekten hareketle, elinizdeki çalışmada, sanatkârın hayatı, şahsiyeti, fikir ve eserleri araştırılıp incelenmeğe çalışıldı.

"Memduh Şevket Esendal -İnsan ve Eser-", genel yapısı itibariyle bir "monografi"dir. Daha açık bir söyleyişle, "insan" ve "eser", bir arada ve belli bir bütünlük içinde ele alınmıştır. Bununla birlikte, "eser"e daha çok önem verilmiş olduğu gerçeği, "insan" ve "eser"e tahsis edilen sayfa hacminde de anlaşılacaktır. Bize göre aslolan "eser"dir. "İnsan", eserin daha iyi anlaşılıp yorumlanabilmesi hususunda yardımcı faktör durumundadır. Sanatkârın yaşadığı dönemin sosyal ve siyasî durumunu da göz önünde tutmak gerektiğini hatırdan çıkarmadık. Zaman zaman yazarın içinde bulunduğu sosyal çevre ile eser arasındaki ilişkileri de belirtmeğe gayret gösterdik.

Çalışma, dört ana bölümden meydana geldi. Bunlar: "M.Ş.Esendal'ın Hayatı, Eserleri, Mizacı, Fikirleri"; "M.Ş.Esendal'ın Hikâyeleri"; "M.Ş.Esendal'ın Romanları"; M.Ş.Esendal'ın Dil ve Üslubu"dur.

Birinci ana bölümde, yazarı insan, bürokrat, politikacı ve sanatkâr yönleriyle tanıtabilmek, asıl gayemiz oldu. Bunun için, önce hususî, siyasî ve memuriyet hayatı; daha sonra da edebî hayatının akışını kronolojik bir sıra içinde vermeğe çalıştık. Buna bağlı olarak da edebî, siyasî, sosyal ve ekonomik fikirleri ile mizacına ait bazı hususiyetleri üzerinde durduk. Bugüne kadar kitap halinde okuyucu karşısına çıkabilmiş eserleri ile ölümüne kadar-



ki dönemde yayınlanmış hikâyelerinin listesi de bu bölümde yer aldı.

Birinci ana bölümün ortaya konmasında, yazarın oğlu, kızı ve Muzaffer Uyguner'le yaptığımız görüşmeler, bulabildiğimiz veya ulaşabildiğimiz mektup ve belgeler, bugüne kadar Esendal hakkında yazılmış olan yazılar, temel hareket noktamız ve bilgi kaynağımız oldu. Zaman zaman da "eser"den "sanatkâr"a gitmeğe çalıştık. Söz konusu bilgi kaynaklarından elde edilen verilerin analiz, mukayese ve sentezi ile belli bir noktaya ulaşabildiğimiz kanaatindeyiz. Ancak, M.Ş.Esendal, bütün yönleriyle ve en küçük teferruatına kadar aydınlatılıp dikkatlere sunulmuştur, diyebilmemiz mümkün değil. Sayısı "yüzler"le ifade edilen "mektup"larının tamamı, elde bulunan iki küçük "hâtıra defteri" ile "günlük"lere ve varlığından bahsedilmesine rağmen hâlâ ortaya konamayan asıl hâtıralarına ulaşamadık. Bütün eserlerinin telif hakkını satın almış bulunan Bilgi Yayınevi'nin, yayınlanmamış ama, ellerinde bulunan hikâye, mektup, hâtıra ve günlükleri ısrarlarımıza rağmen göstermemekte direnmesini yadırgadığımızı belirtmek isteriz. Söz konusu eser veya belgelerin araştırmacıların hizmetine sunulması, yazar hakkındaki birçok soruya cevap verebilecektir.

Bundan sonraki üç ana bölüm, tamamıyla "eser"lerin incelenmesine tahsis edildi. 224 hikâye ile üç roman muhteva, yapı, dil ve üslup yönleri itibariyle tahlil, tasvir ve yorumlamaya tâbi tutuldu. Hikâyelerin tamamının incelemeye dahil edilememiş olması, elbette ki, önemli bir eksikliktir. Bununla birlikte, söz konusu eksikliğin çalışmada ortaya konan genel sonuçları değiştirebileceği kanaatinde de değiliz.

Hikâye ve romanların incelenmesine ayrılan ikinci ve üçüncü ana bölümler genelde, aynı metod, bakış açısı ve bölümler çevresinde vücut bulmuştur. "Ortak Yapı", "Tema", "Zaman", "Mekân" ve "Şahıs Kadrosu" bölümleri ortaktır. Türün getirdiği zaruretler sebebiyle üçüncü ana bölümde, ikinciden farklı olarak, "Romanların Tanıtımı" ve "Romanlarda Olay Örgüsü" bölümleri yer almış oldu. Hikâyelerdeki şahıs kadrosu, "sosyal durum" ve "tip" itibariyle ele alınırken romanlardaki "fonksiyon" ve "sosyal durum" açısından değerlendirildi. Tekrara düşme endişesi, "Karakter Teşkili" bahsinin müşterek olarak ele alınmasını gerekli kıldı.



Memduh Şevket Esendal'ın roman ve hikâyelerindeki "Dil ve Üslûp", dördüncü ana bölümün konusunu teşkil etmiştir. Bugüne kadarki benzer çalışmalarda kullanılmış olan metod, yazarın dil ve üslûp özelliklerini ortaya koymada, bizim için de esas oldu. Bir başka ifadeyle, hikâye ve romanlardaki kelime serveti, cümle ve anlatım tarzlarının sahip oldukları niteliklerle, söz konusu unsurlarda görülen değişimleri vurgularken genelden hareket ettik.

Tezin tamamındaki metin alıntılarında eserlerin imlâsına bağlı kalındı.

Ana bölümlerden sonraki "Sonuç" başlığı altında, çalışmanın genel sonucunu özetlemeğe çalıştık. "Bibliyografya" iki bölümden meydana geldi. İlk önce muhteva ve metod olarak faydalandığımız genel kaynakları sıraladık. Ardından da "Esendal Bibliyografyası" ile ilgili bir deneme yapmak istedik. "Belgeler", çalışmamızın en son bölümünü teşkil etti.

"Memduh Şevket Esendal -İnsan ve Eser-" isimli çalışmamızın mükemmel ve eksiksiz olduğu iddiasında değiliz. Bundan sonra da yazar ve eserleri hakkında birçok şey ortaya konabilecek, farklı yorumlar getirilebilecektir. Zaten gayelerimizden birisi de buna zemin hazırlayabilmektir.

Çalışmalarımındaki yardımları için Prof.Dr.Ahmet Esendal, Emine Sarıdal (Esendal) ve Muzaffer Uyguner'e teşekkür borçluyum. Tez konusunun tesbitinden yazımına kadar olan safhalar içinde büyük bir sabır, feragat ve fedakârlılıkla teşvik, tavsiye, yardım ve alâkalarını şahsımdan esirgemeyen hocam Prof.Dr. Şerif AKTAŞ'a çok şey borçluyum. "Hocalık hakkı"nın hiçbir şeyle ödenemeyeceği şuuru içinde, sonsuz şükranlarımı arz ediyorum.

5 Kasım 1989 - ELAZIĞ

İsmail ÇETİŞLİ



KISALTMALAR

a.g.e. : adı geçen eser	Nis. : Nisan
a.g.m. : adı geçen makale	O. : Otlakçı
Ağ. : Ağustos	Oc. : Ocak
Ank. : Ankara	S. : sayı
Ar. : Aralık	s. : sayfa
B.K.Ç. : Bir Kucak Çiçek	S.K. : Sahan Külbastısı
Bkz. : bakınız	Şu. : Şubat
B.N. : Bizim Nesibe	Tem. : Temmuz
C. : cilt	T.Ev. : Teşrin-i Evvel
Çev. : çeviren	T.Sâ. : Teşrin-i Sâni
Der. : dergi	V.Ç. : Veysel Çavuş
Ek. : Ekim	
Eyl. : Eylül	
G.M. : Gödeli Mehmet	
H. : hanım	
Haz. : Haziran	
Haz. : hazırlayan	
H.P. : Hava Parası	
İ.Ç. : İhtiyar Çilingir	
İst. : İstanbul	
K. : Kelepir	
Kas. : Kasım	
K.Ev. : Kânûn-ı Evvel	
K.Sâ. : Kânûn-ı Sâni	
M.A. : Mendil Altında	
May. : Mayıs	
Mec. : mecmua	



BİRİNCİ BÖLÜM

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN

HAYATI, ESERLERİ, MİZACI, FİKİRLERİ



I- HUSUSÎ, SİYASÎ VE MEMURİYET HAYATI

A- DOĞUMU, AİLESİ, ÇOCUKLUĞU

Memduh Şevket Esendal, bir taşra kasabası olan Çorlu'da (Tekirdağ) doğmuştur.¹ Doğum tarihi için farklı tarihler söz konusu olmasına rağmen, ondan bahseden kaynakların hemen hepsi 29 Mart 1883 tarihi üzerinde birleşirler. Ancak, bu konuda neye dayanıldığı hakkında hiçbir açıklayıcı bilgiye yer verilmez. Müsveddeleri arasında bulunup Ayaşlı ile Kiracıları'nın baş tarafına konmuş olan küçük biyografide, yazar, 1883-1884'te doğduğunu belirtir.² 1933 yılında düzenlenmiş olan "Nüfus Hüviyet Cüzdanı"nın doğum tarihi bölümünde 1301 (1885-1886)³, Dışişleri Bakanlığınca düzenlenen "Hizmet Belgesi"nde ise 1300/1884⁴ tarihleri yazılıdır. Kızı Emine Nihal de, Mart 1300 (1884-1885) tarihini, babasının doğum tarihi olarak bildirir.⁵ Doğan çocuğun günü gününe nüfusa kaydettirilmesi gelenek veya imkânının yokluğu, Esendal'ın doğum tarihi konusundaki belirsizliğe sebebiyet vermiştir.

Yazarın asıl adı "Mustafa Memduh"tur. Ancak, annesinin doğum adı olarak verdiği "Mustafa"yı kullanmamış, buna karşılık babasının adına istinaden "Şevket"i, ikinci isim olarak benimsemiştir. "Esendal" soyadını kendisine İsmet İnönü vermiştir. "Şu Soyadı Konusu" başlıklı hikâyesindeki, soyadı seçme konusunda büyük bir titizlik, şüurluluk, hatta müşkilpesentlik-

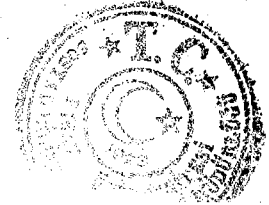
1- Nüfus Hüviyet Cüzdanı ve Hizmet Belgesinde doğum yeri olarak İstanbul gösterilmişse de doğru değildir.

2- Ayaşlı ile Kiracıları, Ank. 1983, s.9

3- Ekz, Belgeler-1-

4- Ekz, Belgeler-2-

5- Muzaffer Uyguner, "Esendal Hakkında Yanlış Bildiklerimiz ve Bilmediklerimiz I", Yazko Sorut Der., S.52, 29 Tem.1983, s. 6



le hareket eden Eczacı Etem Efendi, gerçekte yazarın kendisidir.⁶

Memduh Şevket, -kendi ifadesiyle- "küçük burjuva" bir ailenin üç erkek çocuğundan ikincisidir.⁷ Babası Mehmet Şevket Bey, annesi Emine Şadiye Hanım'dır. Çorlu'da, İstanbul-Avrupa karayolu üzerinde ve içinden Ergene Suyu geçen "Avlanbey" çiftliğinin sahibi olan aile, tarımla uğraşır. Çocukluk ve ilk gençlik yılları Çorlu gibi bir taşra kasabasında ve çiftlikte geçen yazar, ileriki yıllarda sık sık bu dünyanın özlemini duyacak, değişik vesilelerle eserlerine yansıtacaktır.

Yazarın kendi araştırmalarına göre, baba soyu dört, ana soyu ise üç nesil geriye; başka bir ifadeyle XVIII. yüzyılın ikinci yarısına kadar götürülebilmektedir. İki kola ayrılan baba soyunun ilki "Nişastacızâde"lere, ikinci kolu ise "Karakâhya"lara dayanmaktadır. Nişastacızâde Hüseyin Bey kolu, adı üstünde nişasta imalat ve ticaretiyle uğraşır. İstanbul'da, Edirnekapı civarında nişasta imalathâneleri mevcuttur. Karakâhya İbrahim Ağa, Viddin valisi Ağa Hüseyin Paşa'nın kâhyası olması sebebiyle bu lâkabı almıştır. İkinci kol, daha sonra Rumeli'den İstanbul'a gelmiş, evlilik yoluyla Nişastacızâdelerle birleşmiştir.

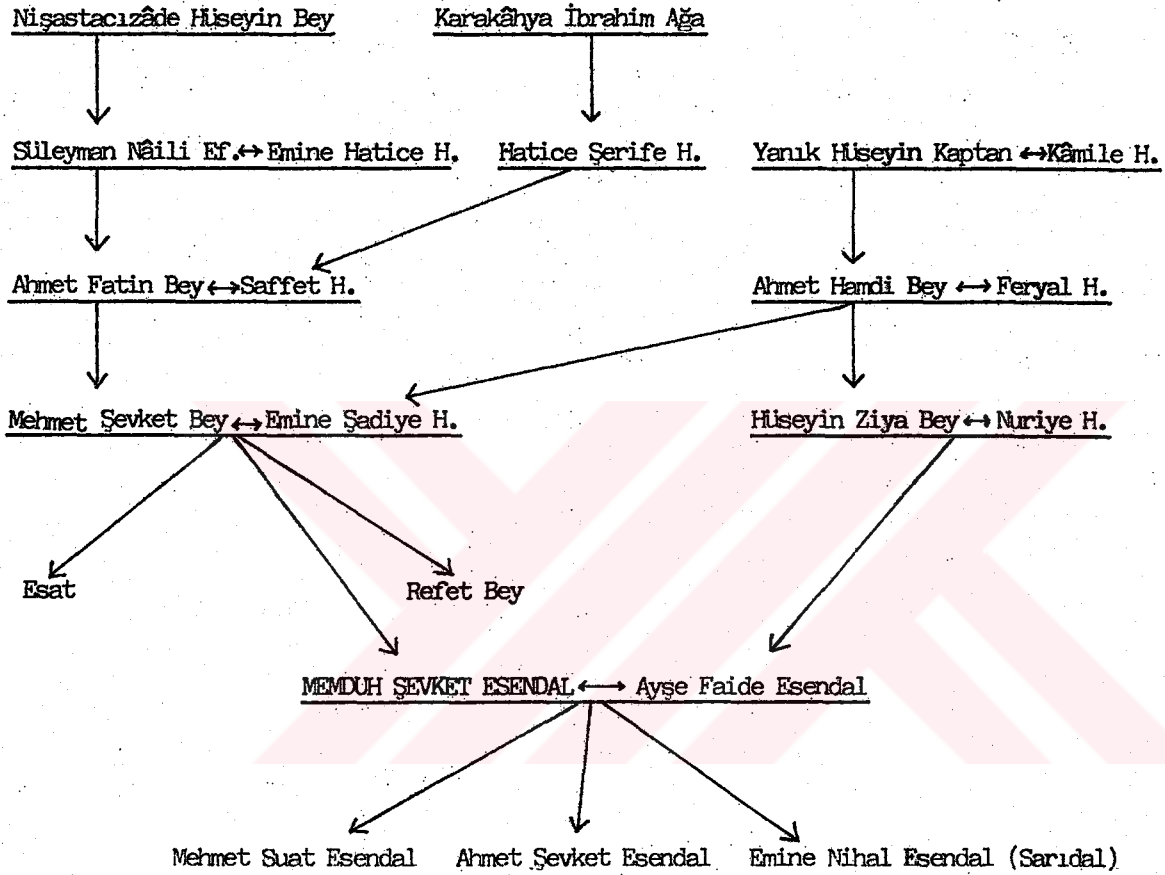
6- Memduh Şevket'in "Esental" soyadının almasının hikâyesini, oğlu Prof.Dr. Ahmet Esental, şöyle anlatır: "Babam soyadını bir dert edindi. Neredeyse hasta olacak. Şapkalar dolusu kâğıtlar yazıyor, bakılmadık eski kitap kalmıyor. "Çek oğlum, bir tane isim!" diyor, çekiyoruz. Tam karar verecektken vaz geçiyor. "Nişastacıoğlu" veya "Nişastacızâdeler" ile "Karakâhyalar"ı istemedi. "Nişastacızâdeler"i, ticaretten zengin olmuş göbekli adamlar tasavvur eder, beni de böyle zannederler, diye endişe ederdi. "Karakâhya" için de, teninden dolayı mı, yoksa hâin, acımasız bir insan olduğundan dolayı mı, bu lakap verilmiş olduğunu bilemediği için karar veremedi. "Kötü, acımasız bir adam ise onun soyadını taşımak istemem!" derdi. Bir ara çiftliğimizin adı olan "Ergene"yi almayı düşündü, fakat onda da çiftlik ağası kokusu falan duydu ki, onu da istemedi. Sonunda bir gün konu ile alâkalı söz açılınca İnönü'ye durumu anlatmış. O da bir isim söylemiş. İstanbul'a gelip bize söylediğinde beğenmemişiz. Bunun üzerine ikinci defa Paşa'ya durumu anlatmış, o da, bu defa "Esental" olsun demiş. Onun için "Esental", İnönü'nün verdiği ikinci soyadıdır." (Özel Mülakat)

7- Yazarın büyük kardeşi olan "Esat", çok küçükken ateşli bir hastalıktan ölmüştür. Küçük kardeşi "Refet Bey" hayatı boyunca tarım ve çiftlik işleriyle uğraşmış, bir ara Çorlu belediye başkanlığı yapmıştır.



Anne Emine Şadiye Hanım, Yanık Hüseyin Kaptan soyundan gelmektedir. Bu kolun aslen Giritli ve mühtedî olması muhtemeldir.⁸ Yazarın hanımı Ayşe Faide Hanım da, anne soyuna mensuptur.

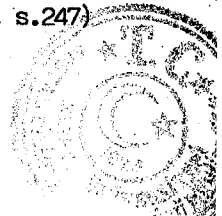
MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN SOY KÜTÜĞÜ ŞEMASI⁹



8- Yazarın kızı Emine Nihal'in ifadesine göre. (Özel Mülâkat)

9- Soy kütüğü şeması, Memduh Şevket'in bu konudaki notlarını düzenleyen oğlu Prof.Dr.Ahmet Esendal'dan alınmıştır. Şema, yan kollar itibariyle çok geniştir. Biz sadece yazarın soyunu oluşturan aile birimlerini almakla yetindik.

Yazar, 28 Kasım 1948 tarihli, 20 günlük torunu için kaleme aldığı mektubunda soy kütüğü için şunları söylemektedir: "Ben soyumuzdanların resimlerini, el yazılarını saklamaktan hoşlanırım. Bunun ne faydası vardır, bilemiyorum. Senin, dedenin dedesi olan Ahmet Necip Fatin beyin bir resmini buldum, saklarım. Onun babası Süleyman Naili efendinin, onun da babası olan Nişastacızâde Hüseyin beyin resimleri yok." (Türk Dili Der., C.30, S.274, 1 Tem.1974, s.247)



Memduh Şevket'in ailesi, doğumundan çok önce, bilinmeyen bir sebeple İstanbul'dan Çorlu'ya göç etmiştir. Burada satın alınan "Avlanbey", "İmrallı" ve "Çevrimkaya" isimli üç çiftlikte tarımla uğraşır. Söz konusu çiftlikler, Mehmet Şevket Bey ve kardeşleri arasında uzun süre miras çekişmelerine sebep olmuştur. "Miras" romanındaki bazı unsurlar, bu kavgalardan mülhem olmalıdır.

B- T A H S İ L İ

Memduh Şevket, Cumhuriyet nesline kadar sık sık karşılaştığımız bir geleceğin insanıdır. Mülkiye Mektebi'nin ikinci sınıfına kadar okumuş olmasına rağmen, düzenli ve sürekli bir mektep tahsili görme imkânı bulamamış; bir başka söyleyişle, girdiği okullardan hiçbirini bitirmemiş, diploma almamıştır. Tamamiyle kendi kendini yetiştirmiş olan yazar, bu durumunu "alaylı" ifadesiyle karşılar. "Ben ilk mektep de dâhil olmak üzere hiçbir mektepten mezun değilim. Alaylı'yım! (...) Bende hocalık hakkı yoktur."¹⁰

Hayatının birçok dönemi önemli ölçüde karanlıkta kalmış olan Memduh Şevket'in yeterince bilinmeyen yönlerinden ilki tahsil hayatında karşımıza çıkar. Nerede, ne zaman, ne kadar ve hangi mekteplerde okuduğuna dair yeterli ve sağlıklı bilgi edinebilmek bir hayli zordur.

Kendisinin kaleme aldığı küçük biyografisi ile hâtıra karakterli "Rüstiye" isimli hikâyesine göre, mahalle mektebi ve rüstiye Çorlu'da okumuştur. "Meşe, doğduğu şehircikte ilk ve belki ortaokulu okumuş olsa gerektir."¹¹ "Edirne'yle İstanbul arasındaki kasabacıklardan birinde yaşıyoruz. Burası benim doğduğum, büyüdüğüm yer. Çocukluğum, gençliğimin en iyi yılları burada geçti. Onbir, oniki yaşlarındayım, Rüstiye mektebinde okuyorum."¹² Ancak, bir mülâkatta söyledikleri ile yukarıdakiler arasında tezat vardır. Çünkü Gedikpaşa'daki Hoca Abdullah Efendi'nin mektebine devam ettiğinden bahsetmektedir. "Bir aralık Gedikpaşa'da Hoca Abdullah Efendi'nin mektebine devam ettim. Küçüktüm daha.. Bir hafta mı, on gün mü, pek hatırlamıyorum, az bir müddet devam ettim, sonra gitmedim.. Sınıfta Kadriye isminde bir kız vardı. Hoşlandığım bir kız-

10- M.Sunullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.383, 1 Haz.1952, s.7

11- Ayaşlı ile Kiracıları, Ank., 1983, s.9

12- İhtiyar Çilingir, Ank., 1984, s.166



dı... O da benden hoşlanırdı."¹³

Türk Ansiklopedisi'ndeki biyografisinde, "İlköğrenimini İstanbul Kumkapı'da Abdullah Efendi mahalle mektebinde, orta öğrenimini (ise) Feyziye rüştiiyesinde" yapmış olduğu belirtilmektedir.¹⁴ Kanaatimiz, Esendal'ın -kendinin de belirttiği gibi- çok kısa bir süre Abdullah Efendi Mahalle Mektebi'ne devam ettiği, asıl mahalle mektebi ve rüştiiyeyi Çorlu'da okuduğu istikametindedir.

Memduh Şevket, rüştiiyeye imtihanla girmiş; yani mahalle mektebini bitirmemiş veya bitirememiştir. Aynı durum, bundan sonraki basamaklar için de geçerliliğini koruyacaktır. "Ben Rüştiiye'yi bitirmedim. Sınavlara birkaç ay kala, ailemin işleri dolaysıyla okulu bıraktım gittim. Sanki bir aralık gelip sınavlara girecek, şahadetnâmemi de alacaktım. Gelmedim. Sonra da Edirne İdâdisi'ne sınavla girdim, şahadetnâmeyi de almadım. Rüştiiyeye de böyle girmiştim."¹⁵

Yazar, "Geçmiş Yıllar" isimli hâtıralarından alındığı belirtilen "Rüştiiye'de; mektebinden, hocalarından, derslerinden ve eğitim sisteminden bahseder. İki katlı küçük bir bina olan mektebin üç sınıflık elli civarındaki öğrencisi tek dershânedede eğitim-öğretim görmektedir. Kadrolu tek hoca durumundaki Ömer Efendi, aynı zamanda mektebin müdürüdür. Resim ve Fransızca hocası İbrahim Bey ile Hüsn-i Hat hocası Haşim Bey, geçici statüde görev yaparlar. Çok büyük ölçüde ezbere dayanan eğitimde Coğrafya, Hendese, Arapça, Farsça, Fransızca, Kur'an, Tecvid, Hüsn-i Hat, İlmihal ve Resim dersleri okutulur.

"Ayaşlı ile Kiracıları" yazarı, yarım kalan rüştiiyeden sonra Edirne İdâdisi'ne imtihanla girmiştir. Kızı, bir ara Edirne'de bir yahudi mektebine devam etmiş olduğundan bahsetmektedir. Memduh Şevket'in idâdî tahsili sebebiyle Edirne'de ne kadar kaldığını bilemiyoruz. Mektebi yarıda bırakışının sebebi de cevapsız kalır. Bilinen tek husus, idâdî tahsilinin, yazarın Çorlu'dan ilk ciddi ayrılışına vesile teşkil ettiğidir. Zaman zaman tekrar dönmele birlikte, bundan böyle yavaş yavaş doğduğu kasabadan kopacaktır.

13- M.Sunullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.363, 1 Haz.1952, s.7.

14- Türk Ansiklopedisi, C.15, Ank., 1968, s.398

15- İhtiyar Çilingir, Ank., 1984, s.177-178.

Memduh Şevket, yarım kalan idâdiden sonra, yine imtihanla olmak üzere Mülkiye Mektebi'ne girmiştir. Artık İstanbul'dadır. Şûra-yı Devlet azası olan amcası Daniş Bey'in bu safhada kendisine yardımcı olduğu düşünülebilir. Fakat, ailedeki geçim sıkıntısı sebebiyle bir yıl sonra Mülkiye'yi de yarıda bırakmak mecburiyetinde kalmış ve tekrar Çorlu'ya dönmüştür.

Kısacası; Memduh Şevket, düzenli ve sürekli bir mektep tahsili göremiştir. Kesik kesik ve hep yarım bırakılmış böyle bir tahsil hayatının gerisinde bazı faktörlerin rol oynadığı muhakkaktır. Bunların başında; "Eti senin kemiği benim." felsefesine dayanmış olan eğitim anlayışı, akla gelir. Nitekim Gedikpaşa'daki mektebi bırakışı, dayak sebebiyledir.

"- Efendim, bizim Kadri Efendi adında bir hocamız vardı. Ayağı topal bir adam. Hani siz duymuşsunuzdur ya, eti senin kemiği benim diye, hakikattir o.. Çocuklar öyle teslim edilirdi mektebe. Bu Kadri Efendi de, çocukların etini alıp kemiğini bırakan cinsinden bir adamdı. Bir gün, sebebini bilmiyorum, bir çocuğu dövdü. Çok fena dövdü ama... Bizim evde dayak yoktu. Dayağı ilk defa görüyordum. Bıraktım mektebi.. Babam git mi, iyi olur, dedi.. Gitmedim."¹⁶ "Rüştiye"de de aynı eğitim anlayışının örneklerine yer verir.

İkinci faktör; eğitimin yetersiz, pratik ve hayata yönelik olmaktan uzak, tamamiyle ezberci bir anlayışa dayanmasıdır. Pek çok şey dilini, mânâsını anlamadan çocuğun kafasına doldurulmağa çalışılır. Böyle bir eğitim, yazarın karakterine uymaz. O, "acaba"sız okumayan, bir başkasının nakilcisi olmaktan nefret eden bir anlayışın insanıdır.

Son bir faktör; ailevi problemlerdir. Ailesinin Çorlu'da oturması, çiftlik işleri ve babasının tam bu devrede vefat edişi, Memduh Şevket'in düzenli bir tahsil görmesine imkân vermemiştir. Mülkiyeyi bırakışı, babası Mehmet Şevket Bey'in vefatı üzerine olmalıdır. Bu üç faktörün dışında, kendine olan güven duygusunu da belirtmek gerekir. Yazar, okullardaki eğitimi, kendi başına ve mektebe gitmeden de elde edebileceği inancı içindedir. Hayatı boyunca kazanmış olduğu kültür, fikir ve sanat dağarcığı, bu fikri ispatlamağa yeter. Şu cümle, onun söz konusu inancını sezdirecek mahiyettedir: "Ben Rüştiyeye gittiğimde, okuma yazma biliyordum. Bunu da kimseye borçlu değilim, kendim çalışıp öğrendim."¹⁷

16- M. Sunullah Arısoy, "M.Ş. Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.363, 1 Haz.1952, s.7

17- "Rüştiye", İhtiyar Çilingir, Ank., 1984, s.178

Doktor olmayı çok istemiş olan Memduh Şevket, sonunda "kaldırım mezunuyum" demekten haz duyan gerçek bir otodidakt örneğinin nâdir rastlanır bir temsilcisi olmuştur. O kadar ki, yakın dönem Türk siyasi tarihinde adını sık sık duyduğumuz bir politikacı, başarılı bir hâriciyeci, tarih muallimi, hatırı sayılır bir ressam ve hepsinden de önemlisi güçlü bir yazar, bu otodidaktikliğin sonucudur. Türk tarih ve kültürünün yanında Fransız, Rus ve Fars dil ve edebiyatlarını da çok iyi bilmek, onun çarpıcı yönlerinden birisidir. Elbette ki, söz konusu kültür birikimi zaman ve hayat içinde kazanılmıştır.

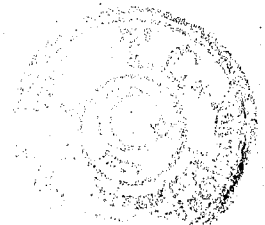
1907'de babasını kaybedince, tahsilini yarıda bırakarak Çorlu'ya dönmek, ailenin sorumluluğunu omuzlamak zorunda kalır. Çiftlik işleriyle uğraşmakta olan genç Memduh Şevket, bir yıl sonra dayısının kızı Ayşe Faide Hanım'la evlenmiştir (5 Kânûn-ı Sâni 1323/18 Ocak 1908)¹⁸

Yazarın ilk memuriyeti Reji (Tekel) İdaresi'ndedir. Tarih olarak, bazı kaynaklar 1900 yılını göstermişlerse de, söz konusu tarihin çok erken olduğu kanaatindeyiz. Biraz daha ileriki yıllarda, Meşrutiyetin ilânından hemen önce olmalıdır. Reji İdaresi'ndeki memuriyetinin ne kadar sürdüğünü bilemiyoruz.

Balkan Harbi(1912), binlerce Türk ailesi gibi, Memduh Şevket'in ailesi için de bir felakettir. Aile, çiftliği geride bırakarak İstanbul'a göç etmek zorunda kalır. Yazar, bu esnada İstanbul'da bulunduğundan aileyi kardeşi Refet Bey kaçırmıştır. Harpten sonra tekrar Çorlu'ya dönmüşse de, çok geçmeden patlak veren Birinci Dünya Harbi üzerine tekrar İstanbul'a dönlür. Balkan ve Birinci Dünya Harplerinin sebebiyet verdiği göç hâdisesi ve bunun çevresindeki felaketler zinciri, sığağı sığağına bazı hikâyeler ve "Miras" romanında ifadesini bulacaktır.

C- İ T T İ H A T V E T E R A K K İ D Ö N E M İ

M.Ş.Esendal, bugüne kadar sanatkâr şahsiyeti yanında, hatta -belki- ondan da çok siyasi şahsiyeti ile tanınmıştır. Yazarlık yönü, sürekli olarak politik yönünün gölgesinde kalmıştır. İttihat ve Terakki ile başlayan siyasi hayatı -birtakım kesintilerle birlikte- ölümüne kadar devam etmiştir. Bu-



nun içindir ki, yarım asra yaklaşan söz konusu dönemdeki siyasî tarihimizde sık sık adından bahsedilir.

Memduh Şevket, o gün için gizli bir teşkilat durumundaki İttihat ve Terakki Cemiyetine, oldukça genç sayılabilecek bir yaşta girmiştir. "Meşe, çok genç yaşlarda gizli politika işleri ile uğraşmaya ve gizli kurumlara girip çıkmaya başlamıştır."¹⁹ Cemiyete giriş tarihi olarak bugüne kadar 1906 yılı gösterilir. Söz konusu tarihin İstanbul'daki öğrencilik yılları olması gerekir. Yazarın İttihat ve Terakkiye girişi, Salim Şengil'in iddia ettiği gibi zorla değildir.²⁰ Kendi arzusu ile gerçekleşen Cemiyete girişinde Kara Kemal'in rehberliği söz konusudur.

Cemiyete girişinde belli bir dünya görüşü, işlenip geliştirilmiş bir siyasî ve sosyal düşünceye sahip olduğunu söylemek mümkün olmaz. "Miras" romanındaki Asım tipi, bu dönemin Memduh Şevket'inden önemli izler taşır. Adı geçen kahraman, tesadüflerin sevkiyle kendini politik faaliyetlerin içinde bulduğunda, "Kânûn-î Esâsî"yi bile okumamıştır. Nitekim Abidin Nesimi bu hususu teyit eder: "...İttihat ve Terakki Cemiyetine girdiği devirde henüz Kanunu Esasî'yi okumuş olmadığını, parlamenter rejimin ne demek olduğunu bilmediğini birçok defalar itiraf etmişti."²¹

Oğlu, Cemiyete giriş olayını, babasının ağzından söyle nakleder: "Bir gün, dedi, beni aldılar, İttihat ve Terakkinin Karaköy'deki merkezine götürdüler ve yemin ettirdiler. Kendimi partinin, politikanın içinde buldum. Benim, dedi, hiçbir niyetim, hazırlığım yoktu. Oradan çıktım, korkumdan dizlerim titriyor. Herkes beni biliyor, tanıyor, şimdi yakalayacaklar, diye. Eve gelinceye kadar ne çektiğimi ben bilirim."²²

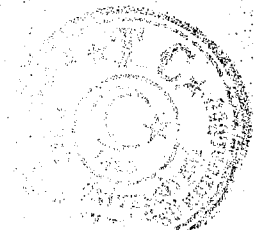
Böylece siyasî hayata ilk adımını atmış olan Memduh Şevket, ömrünün sonuna kadar bir daha bu çevreden kopamayacaktır. Hayatına yön veren tek fak-

19- Ayaslı ile Kiracıları, Ank., 1983, s.9

20- Salim Şengil, "Esendal'ın Hayatı", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.6, S.5, Haz.1952, s.7

21- Abidin Nesimi, "Esendal'ın Fikir Cephesi", "Seçilmiş Hikâyeler Der. C.6, S.5, Haz.1952, s.84

22- Prof.Dr.Armet Esendal (Özel Mülâkat)

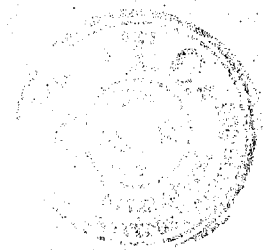


tör politika olur. Onun siyasî hayatı bir yığın iniş çıkışlarla doludur. Zaman zaman hedefine yaklaşır gibi olmuş, önemli mevkilere yükselmişse de, ideallerini gerçekleştirebilecek imkân ve zemini bulamamıştır. Çoğu zaman kuşkuyla bakılan, kendisinden çekinilen bir politikacı olmuştur. Bunun için de mümkün merteye hükümet merkezi veya idarî kademelerden uzak tutulmuş, hatta memlekette bulunması bile istenmemiş veya tehlikeli görülmüştür. Elçilik görevlerinin çoğu zaman "zorakî diplomat"lık sınırları içinde kaldığı inkâr edilemez.

Memduh Şevket, İttihat ve Terakki veya politikada Kara Kemal²³'in yanında, onun rehberliğinde yetişir. "Onun siyasî hayattaki hocası Kara Kemal"dir."²⁴ Kara Kemal kadar, hatta ondan daha ziyade yazarın üzerinde tesiri olan bir diğer kişi, Kör Ali İhsan Bey'dir.²⁵ Özellikle dünya görüşünün şekillenmesinde, ikinci şahsiyetin fikirleri çok daha tesirli olmuştur. Kör Ali İhsan Bey, Kara Kemal ve Memduh Şevket üçlüsü, Cemiyet içinde teşekül eden gruplardan birinin merkezini oluştururlar. "Meslekî Temsilciler", ismiyle anılacak olan grup, Cemiyet içinde her zaman ağırlığını hissettirmiş, özellikle Cavit-Karasu grubuyla sık sık nüfuz mücadelesine girmiştir. Ali İhsan Bey, grubun ideologu olurken, Kara Kemal uygulamada ön plâna çıkmış, Memduh Şevket de grubun fikirleri doğrultusundaki teşkilatlanmalarda aktif görev almıştır.

23- KARA KEMAL BEY: İttihat ve Terakki Cemiyetinin önde gelen isimlerinden biri olan Kara Kemal Bey, küçük bir memur olarak girdiği Cemiyette İâşe Nâzırlığına kadar yükelebilmiş bir şahsiyettir. 1911'de Cemiyetin Merkez Komitesine getirilmesinden sonra gücünü artırmış, Meslekî Temsilcilerin fiilî lideri durumuna gelmiştir. Güçlü şahsiyeti, teşkilatçılığı sayesinde hamallar, fırıncılar ve bakkalları teşkilatlandırarak, özellikle Birinci Dünya Savaşı yıllarında, İstanbul'un iâşe işlerini eline geçirmiştir. Mütarake yıllarında Maltaya sürgün edilenler arasında o da vardır. Ancak, buradan kaçarak Ankara'ya dönmüş ve politik mücadelelerden kopmamıştır. İzmir Suikastına adının karışması üzerine 1926'da intihar etmiştir. Şahsiyeti hakkındaki yorumlar farklı farklıdır.

24- Prof.Dr.Ahmet Esendal, Özel Mülâkat



II. Meşrutiyet ilânından sonra yönetimi ele geçiren İttihat ve Terakki Cemiyeti ile birlikte Memduh Şevket'in de yıldızının parlamaya başladığı dikkati çeker. İlk önce Cemiyetin İstanbul Heyet-i Merkeziyesine aza seçilir.²⁶ 1909'da esnafın teşkilatlandırılması kararlaştırılınca, "Esnaf Odaları Mümessilliği" ile görevlendirilir. Büyük başarı gösterdiği bu görev, yazarın Anadolu ve insanını yakından tanıması imkânını bahşetmiş olması açısından son derece önemlidir. "Meslekî Temsil" grubu da, söz konusu teşkilatlanmadan aldığı güçle, Cemiyet içindeki ağırlığını arttırmıştır. Grubun 1920'lere kadar gücünü koruyabilmiş olmasının temel dayanak noktalarından birisi, yine aynı esnaf teşkilatıdır.

İleriki yıllarda Meslekî Temsilcilerle Cavit-Karasu grubu arasındaki nüfuz çekişmeleri Yakup Cemil olayı ile alevlenince, Memduh Şevket suçlanmış, hatta idamın eşiğinden dönmüştür. Burada Talat Paşa'nın özel müdahalesi söz konusudur. Esnaf Odaları Mümessilliği görevine son verilir.²⁷

25- (KÖR) ALİ İHSAN (İLOĞLU) BEY: İttihat ve Terakki içindeki belli başlı fikir gruplarından birinin lideri ve ideoloğu olan Ali İhsan Bey, 1870'te İstanbul'da doğmuştur. Gözlerindeki arızadan dolayı "Kör" lakabıyla anılmıştır. Ali İhsan Bey, tahsil ve kültürü itibarıyla bütünüyle Doğuludur. Batıyı tanımaz. Tasavvuf, tarikatlar ve diğer İslâmî kültür konularında geniş bir bilgi dağarcığına sahiptir. Hayatı boyunca da Türk içtimai hayatı üzerindeki tetkiklerine devam eder. Ortaya koyduğu Meslekî Temsilcilik düşüncesi, böyle bir kültür ve tetkikin sonucudur.

Ali İhsan Bey, 1908'den önce İttihat ve Terakkiye girer. Cemiyetin yönetimi ele geçirdiği tarihte Harbiye Nezaretinde küçük bir memurdur. Ancak, şahsiyeti, ideoloğu sayesinde kısa sürede sivrilişip belli bir gücün sahibi olan bir grubun lideri durumuna gelmeyi başarır. Grubu ile Cavit-Karasu grubu arasında sık sık nüfuz çatışmaları yaşanır. Bu yüzden 1912'de Diyarbakır-Halep müfettişliği görevi ile İstanbul'dan uzaklaştırılmıştır. Burada düşüncelerini tatbik sahasına koymaya çalışan Ali İhsan Bey, Birinci Dünya Harbinin ilk aylarında İstanbul'a döner. 1917'de, düşüncelerini bir program halinde Cemiyete sunmuşsa da kabul görmemiştir. Harbin sonunda Cemiyetin önde gelen liderleri yurt dışına kaçınca Ali İhsan Bey tekrar ön plâna çıkar ve geride kalan İttihatçıları kendi liderliği etrafında toplamak ister. Millî Mücadelenin başlaması ile birlikte Ankara'dadır. Mustafa Kemal'le kurmak istediği irtibatla başarısız olmuştur. Ancak, Teşkilât-ı Esasiye Kanunu'nun Meclis'teki müzakereleri sırasında Halk Zümresi grubuna dayanarak "meslekî temsil" usulünün kabulü konusunda önemli başarılar elde eder. İzmir Suikastına adı karışınca uzun süre yargılanmıştır. Sonunda beraat ettirilmişse de politika ve idarî görevlerden uzaklaştırılmıştır. 1942'deki ölümüne kadar küçük ticarî işlerle uğraşmıştır.

26- Ulus Gazetesi, 18 Mayıs 1952, s.1 (Ölümü üzerine yayınlanan biyografisinde)

27- Doç.Dr. İlhan Tekeli-Selim İlkin, "(Kör) Ali İhsan (İloğlu) Bey ve Temsili-Meslekî Programı", Atatürk Döneminin Ekonomik ve Toplumsal Sorunları, İst., 1977, s.286

Memduh Şevket, aynı yıllarda "Cemiyetin Anadolu Vilayetleri Müfettişi" sıfatına da sahiptir. Bu görev 1918'lere kadar devam etmiştir. Hüseyin Cahit Yalçın'ın hatıralarından 1912'lerde, Cemiyetle Hükümet arasında çıkan anlaşmazlıklarda elçilik veya arabuluculuk yapacak kadar güçlü veya sözü dinlenen bir şahsiyet olduğu anlaşılmaktadır. Çanakkale Savaşları sırasında "Parti Komiseri" olarak görev almış, bu görev aynı zamanda askerliğine sayılmıştır. Askerî üniforma giymemiş olması, CHP Genel Sekreterliğine getirilişi sırasında istismar konusu edilir.

Birinci Dünya Harbinden mağlup çıkışımız, Sevr Anlaşması, İttihat ve Terakkinin kendini feshedip önde gelen şahsiyetlerinin yurt dışına çıkması, memleketin büyük ölçüde işgal edilişi gibi peşpeşe gelen hâdiseler, diğer İttihatçılar gibi Memduh Şevket'i de zor durumda bırakır. Hakkındaki tutuklama kararı üzerine bir süre İstanbul'da saklanan yazar, sonunda iki arkadaşıyla memleketten kaçmak zorunda kalmıştır.²⁸ Kaptan köşkünün tahtaları sökülüp saklanmak suretiyle ve "Tadla" adındaki bir İtalyan gemisi ile gerçekleştirilmiş olan kaçış, İtalya'yadır.²⁹ Yaklaşık bir yıl kadar süren yurt dışında bulunma dönemi, Roma'da geçirilmiş olmalıdır. Millî Mücadelenin ilk günlerinde yurda dönen Memduh Şevket, bazı İttihatçılarla birlikte doğrudan doğruya Ankara'ya geçmiş ve Mustafa Kemal'in yanında yer almıştır. Ankara'da toplanabilen İttihatçılar, o günleri sıkıntı içinde ve toplu bir halde yaşarlar. Bir yandan da Mustafa Kemal'le irtibat kurma çabası içindedirler. "Murat Ali" hikâyesindeki bazı bölümler, bu dönemin hayatından izler taşımaktadır. O günlerin yakın şahitlerinden biri durumundaki Celal Bayar, konuyla alâkalı olarak hâtıralarında şunları nakleder:

"Ali İhsan Bey'le Memduh Şevket (Esental) Bey arkadaşlarıyla birlikte Ankara'ya geçtiklerinde, ilk önceleri toplu halde yaşıyor, toplu halde yemek pişiriyor idiler...hatta maddî vaziyetlerinin bozukluğundan, bu sırada gelir sağlamak amacıyla, hamam bile işletmeye çalışmışlardı. Bana geldiler.. Mus-

28- M.Şerif Onaran, "Esental" Türk Dili Der., C.32, S.286, Tem.1975, s.34

29-Memduh Şevket'in1919'ların başına kadar İstanbul'da olması muhtemeldir. Çünkü Ali İhsan Bey'in İstanbul'da kalan son İttihatçılarla yaptığı toplantıda o da vardır.(Doç.Dr. İlhan Tekeli-Selim İlkin, a.g.m., s.299). Kaçışta beraber olduğu arkadaşları Muhtar ve Rüstem Bey'lerdir.

tafa Kemal ile temas edemiyoruz bize delâlet et, dediler."³⁰

D- E L Ç İ L İ K Y I L L A R I

Memduh Şevket, başarılı bir hariciyecidir. Türk Hükümetini temsil göreviyle yurt dışında bulunduğu yıllar, hayatının önemli bir bölümünü işgal eder. 1920 ortalarında başladığı hariciye görevini, aradaki bazı kesintilerle birlikte 1941 sonlarına kadar sürdürmüştür. Toplam 16 yıl, 11 ay, 5 gün; diğer bir ifadeyle, yaklaşık 17 yıl yurt dışında kalmıştır.

M.Ş.Esendal'in hariciye görevlerinde ilki "Bakû Mümessilliği" olur. Azerbaycan Cumhuriyetinin kurulması üzerine gerçekleşen bu görev, aynı zamanda Ankara Hükümetinin ilk dış temsilciliğidir de. Ankara yakınlarında bir köyde bulunan yazar, bir gün, "kareli bakkal kâğıdına kurşun kalemle yazılmış" bir telgraf alır. Mustafa Kemal'den gelmekte olan telgrafta şunlar yazılıdır: "Ruslar benden avamdan yetişmiş bir temsilci istediler. Aklıma sen geldin. Görüşmek üzere Ankara'ya bekliyorum. Mustafa Kemal."³¹

Kendisi aynı konuda şunları söyler:

"Bendeniz, beyefendi, (...) Cumhuriyet Hükümetinin harice gönderdiği ilk resmî memur olmak şerefine ermişimdir. Benden hariciyeci mi olur beyefendi? Lâkin ne yaparsınız, adam yoktu o sıralar.. Hakikat bu.. Tevazu gösteriyorum zannetmeyiniz. Hele bendeniz bu mesleğe asla hazırlıklı değildim.(...)

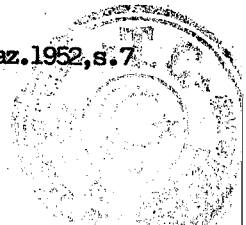
O sıralarda Rusyada bir Bolşevik Türk hükümeti kurulmuştu; Azerbaycanda.. Bizimle siyasî münasebet tesisi istemişler. Bir sefir gönderin ama söyle "avam"dan biri olsun demişler. Ben Ankara'nın yakınında bir köyde istirahat ediyordum. Bir telgraf geldi. "Avam"dan birini istiyorlar, senâ tayin ettik diyorlardı. Pek hoşuma gitmişti "avam"dan biri olmam.. Yapamam, dedim, yaparsın dediler, kalktık gittik. Ama ne gidiş beyefendi? Ne yol var, ne ³² iz."

30- Doç.Dr. İlhan Tekeli-Selim İlkin, a.g.m., s.321

31- M.Şerif Onaran, "Esendal", Türk Dili Der., C.32, S.286, Tem. 1975, s.34

(Mustafa Kemal'in söz konusu telgrafı, yazarın vefatından sonra çocuklarına intikal etmesine rağmen zamanla kaybolmuştur.)

32- M.Surullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.383, 1 Haz.1952,s.7



Bakû Mümessilliği, 12 Ağustos 1336 (1920)'da başlar ve 3 yıl, 7 ay, 19 gün sürer. Görevin 31 Mart 1340 (1924)'ta sona eriş sebebi, Azerbaycan Cumhuriyetinin Ruslar tarafından lağvedilmiş olmasıdır.³³ Bakû Mümessilliği dönemine ait hayatına dair fazla bir bilgiye sahip değiliz. Bir ara Ankara kulislerinde, Memduh Şevket için "bolşevik oldu" dedikoduları yayılır. Bunun üzerine Mustafa Kemal tarafından Ankara'ya çağrılarak kendisiyle görüşmüş, dedikodunun asılsız olduğu görülerek tekrar görevine gönderilmiştir. Dedikoduların kaynağının, aynı düşünceyi paylaştıkları Ali İhsan Bey olduğu kanaati yaygındır. Nitekim bu hâdiseden sonra iki eski dostun yıldızı barışmamıştır. Memduh Şevket, bu dönemde eski İttihatçılarla olan bağlantılarını devam ettirir. Cemal Paşa'ya hitaben kaleme alınmış ve Ankara'daki gelişmeler hakkında bilgiler veren iki mektubunun varlığını biliyoruz.

Bakû'da iken bir ara aile fertlerini de götürmüştür. Ancak, çocuklarının tahsili söz konusu olunca eşi, çocuklarıyla Türkiye'ye dönmek zorunda kalmıştır. Daha sonraki elçilik görevleri sırasında da çoğu zaman yalnızdır.

Memduh Şevket için Bakû Mümessilliğinin en önemli tarafı, hiç şüphesiz sanat hayatında dönüm noktası teşkil edecek gelişmelere imkân hazırlamış olmasıdır. Kısa sürede Rusçayı öğrendiği anlaşılan yazar, bu vesile ile Rus edebiyatını yakından ve kaynağından tanıma imkânı bulmuştur. Bu noktada hepsinden önemli olan husus, bundan sonraki eserlerine rehberlik edecek olan A. Çehov'u tanımış olmasıdır. Artık Çehov'u cebinden hiç eksik etmeyecektir.

Yazar, Bakû'dan yurda döndüğü andan Tahran Büyükelçiliğine kadarki bir buçuk yıl içinde, ekonomik açıdan sıkıntılı günler yaşar. Özellikle ilk altı ay hiçbir görev verilmez. "Bolşevik oldu", dedikoduları hükümeti de etkilemiş olmalıdır. "O öğretmenliği buluncaya kadarki sıkıntıları ben yaşadım. İlkokul talebesiydim. Aile, hakikaten üç kuruşa muhtaç durumdaydı. Biz o zamanlar maddî sıkıntı içindeydik ve babamın kazancı Meslek gazetesine yazdığı yazılardan aldığı üç kuruş paraydı."³⁴

33- Ekz, Belgeler -2-, -3- (Bundan sonraki öğretmenlik ve elçilik görevleri için verilecek olan tarihler için de, aynı belgeler esas olacaktır.)

34- Prof.Dr. Ahmet Esendal, (Özel Milâkat)



Sonunda dönemin Millî Eğitim Müsteşarı olan Nafi Atuf Kansu, iki okulda birden görev vererek Memduh Şevket ve ailesini maddî sıkıntılardan kurtarır. Resmî belgede, yazarın üç okulda "tarih muallimliği" yaptığı kayıtlıdır. Bunlar: Kabataş Lisesi (21 Eylül 1340/1924-16 Eylül 1341/1925); Galatasaray Lisesi (18 Temmuz 1340/1924); İstanbul Erkek Lisesi (23 Nisan 1340/1924). Galatasaray'daki öğretmenlik için "fahri vazife"; İstanbul Erkek Lisesindeki için de "munzam vazife" ibaresi kullanılmasına rağmen, söz konusu görevlerin ne kadar sürdüğü belli değildir.

Memduh Şevket, aynı dönemde fikirdaşı arkadaşları ile birlikte gazetecilik yapar. "Meslek" ve "Halk" gazetelerini yayınlarlar. Esendal'ın ilk gazetede hikâyeleri, karikatür-resimleri ve "Miras" romanı yer almıştır.

Ancak, talihsizlikler bir türlü peşini bırakmaz. Meslek'teki karikatür-resimlerinden bazıları için takibata uğramıştır. Daha da önemlisi, Mustafa Kemal'e karşı plânlanmış olan İzmir Suikastına adı karışır. Suikast sebebiyle tutuklananların pek çoğu eski İttihatçı ve Memduh Şevket'in yakın arkadaşlarıdır. (Kara Kemal Bey, Kör Ali İhsan Bey, Dr. Nâzım Bey, Cavit Bey, İsmail Canbolat Bey, Ziya Hürşit, Laz İsmail, Gürcü Yusuf, Çopur Hilmi...) Bir hayli sıkıntılı günlerden sonra, onun suikast hadisesine karışmadığı anlaşılmiş ve Tahran Büyükelçiliğine gönderilmiştir. Bu noktada Memduh Şevket'in yurt dışına gönderilişini, memleketten uzaklaştırmak şeklinde yorumlanabileceği gibi, son derece hararetli ortamdan uzak tutup kurtarmak olarak da yorumlanabilir.

Memduh Şevket, suikastla ilgili olarak İzmit'teki toplantılara birkaç kez katılmıştır. Yıllar öncesine dayanan dostluk, arkadaşlık, fikirdaşlık bağları veya İttihatçı ruhu, bir ölçüde bunu zorunlu kılmıştır. Ancak, toplantıların gayesini anlayınca karşı çıkmış, Kara Kemal Bey'in ısrarlı davetlerine rağmen bir daha iştirak etmemiştir. Suikast hâdisesi, onun İttihatçılardan tamamen kopmasına sebep olmuştur.³⁵

35- "Benim bildiğim, babemin İttihat ve Terakkiden kopuşu, suikast teşebbüsündendir. İzmit'e birkaç defa gittiğini bilirim. Bu mecburiyeti hissetmiştir. Ancak başından beri suikastın aleyhindedir. Kemal Bey'in çok ısrarına rağmen daha sonraları İzmit'teki toplantılara evin de tesiriyle katılmadı." Prof.Dr.Ahmet Esendal, Özel Milâkat.



Memduh Şevket'in ikinci yurt dışı görevi Tahran Büyükelçiliğidir.³⁶ 6 Ekim 1341 (1925)'de başlar, 31 Ağustos 1930'a kadar devam eder. Toplam 4 yıl 10 ay, 25 gün süren söz konusu Büyükelçilik döneminin olayları hakkında hemen hemen hiçbir bilginimiz yoktur.

İç politikadaki gelişmelerin hızlandığı bir dönemde Tahran'dan yurda dönen Memduh Şevket, kısa sürede Ankara kulislerinde adından bahsettirmeyi başarmıştır. Fakat çok geçmeden tekrar yurt dışına gönderilmiştir. Bu defaki görevi Kabil Büyükelçiliği olur. 11 Haziran 1933'te başladığı bu görevini 31 Ekim 1941'e kadar sürdürür. Toplam 8 yıl, 4 ay, 21 gün olan Kabil Büyükelçiliği, Bakû ve Tahran'dakilerden çok daha uzun sürmüştür. Yazarın Kabil'den yurda dönüşü, bizzat kendi isteği iledir. İsmet İnönü'ye, hariciye görevlerinde iyice yorulduğunu, bundan böyle çoluk çocuğuyla olmak istediğini bildirerek bağışlanmasını ister.

Esendal, yurt dışı görevlerinin toplam 18 yıl olduğunu söyler.³⁷ Ancak, resmî belgeye göre 16 yıl, 11 ay, 5 gündür. Yaklaşık 17 yıl.

Yazar, yurt dışı görevlerinde Türkiye Cumhuriyetini başarıyla temsil etmiş bir hariciyecidir. İkili ilişkiler kadar, bulunduğu ülkenin kalkınmasında da önemli hizmetleri olmuştur. Geniş kültürü, etkileyici şahsiyeti, hoşsohbetliliği ve kuvveti ile çok samimi dostluklar kurmuş; ülke ileri gelenlerinin neredeyse kendine danışmadan iş yapmadığı bir elçi olmuştur. Görevi sırasında onu yakından tanıyanlar, söz konusu husus ve başarıları hakkında müşterektirler. Kasım Gülek, bu konuda şunları söyler:

"Çok iyi Rusça bildiği için Rusya ahvalini, Rus kafasının işleyişini iyi görürdü. Gerçekten, belki dünyada Rusya ve Rus meselelerini en iyi bilenlerdendi.

Esendal'ın İran ve Afganistan'da Büyükelçiliği Türk dış politikasının daima iftihar edeceği hizmet yılları oldu. (...)

Esendal bu iki memlekette sadece sefir değil, hükümetlerin ve hükümdar-

36- Doç.Dr. İlhan Tekeli-Selim İlkin, M.Şevket'in ilk önce Afganistan'a tayin edildiğini, ancak göreve başlamadan görev yerinin Tahran olarak değiştirildiğini belirtmektedirler. (a.g.m., s.341)

37- M.Sunullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la İki Saat", Varlık Der., S.363, 1 Haz.1952, s.7

ların en yakın müşaviri ve mutemedi. İran Şahı merhum Rıza Pehlevî'nin dostu idi ve Şah'ın ileri fikirli ıslahat icraatında Esendal'ın teşvikleri mühim âmil oldu."³⁸

Afganistan'da birlikte çalıştıkları Dr.Rebi Barkın ise, gözlem ve kanaatlerini şu şekilde ifade etmektedir:

"O bulunduğu her yerde etrafına kuvvetli bir tesir yapmıştır. Kabil'de Büyükelçi iken bir siyasi mümessil ile nezdinde bulunduğu devlet arasındaki resmîyet soğukluğu kısa zamanda ruhundan taşan samimiyetin sıcaklığı ile yok oluvermişti. Zamanın hükümet reisi ve kralın amcası Mehmet Haşim Han ondan ayrılmaz olmuştu. Her cuma otomobilini gönderir, beraber kır gezmelerine çıkardı."³⁹

Memduh Şevket'in en başarılı dış temsilciliği Kabil Büyükelçiliğidir. Türkiye'den gönderilen heyetle birlikte, bu ülkenin kalkınma çabalarında önemli hizmetleri olmuş, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Afganistan'ın İtalyan ve Alman nüfuzuna düşmesini engellemiş ve Sadâbât Paktında yer almasını sağlamıştır.⁴⁰

Yazarın hariciye görevleri gerek kendisi, gerekse gönderiliş biçimi açısından büyük ölçüde "zorakî diplomat"lık niteliği taşımaktadır. Özellikle Tahran ve Kabil Büyükelçilikleri, böyle bir yoruma çok daha müsaittir.Öncelikle, söz konusu görevleri hiçbir zaman istemiş değildir. Tayin edilir.Böylece "emr-i vâki" ile karşı karşıya kalmış olur. Ona düşen sadece gideceği ülkeyi tercih etmesidir. Dikkat edilirse, hep müslüman Doğu ülkelerini tercih etmiştir. Batı ülkelerini istemez. Hatta Kabil elçiliğinden önce Moskova teklifini reddeder. Anlaşılan odur ki, müslüman Doğu ülkeleri ona daha yakın gelirken, Batı'ya karşı bir soğukluğu mevcuttur.

Toplam 17 yıllık bir dönemi kapsamış olan yurt dışı görevlerinden memnun olduğunu söylemek mümkün değildir. 9 Nisan 1928'de Tahran'da yazdığı "Gurbetten Dönerken" hikâyesinde, bu memnuniyetsizlik bütün acılığı ile di-

38- Kasım Gülek, "M.Ş.Esendal", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.6, S.5, Haz.1952, s.57-58

39- Dr.Rebi Barkın, "Kaybettiğimiz Değer", Ulus Gazetesi, 30 May.1952, s.2

40- Dr. Mehmet Saray, Dünden Bugüne Afganistan, İst., 1981, s.166

le getirir. Beğenilmeyen bir memleket; sevilmeyen bir şehir; tesadüfen tanınmış iki yüzlü, samiyetsiz dostlar; mânâsız ve boş sözler; sıkıcı, sahte, anlamsız bir hayat.

"Arkada bırakılmış bir şehir var. Orada ne vardı? Hiç! Ne iyi oldu da oradan çıkıldı. Lambalı, abajurlu odalar, çaylar, poker masaları, geçmiş hayattan konuşmalar, dedikodu, yalancıklar, boş şeyler! Bunlarla geçen ömre yazık! Ne olsa, gelecek günler bundan fena olmaz."⁴¹

6 Nisan 1934'te oğlu Ahmet'e Kabil'den yazdığı mektubunda da aynı ruh halini buluruz. "Vakası olmayan, hayatı uyku içinde geçen" bir memleket, protokol, diplomatlar arası "Dünyanın hiçbir yerinde olmayan enine boyuna, dört köşe bir teşrifat", samimiyetsizlik, insanı ağlatacak kadar "ıkınarak", "zorakî" yapılan konuşmalar, zevksiz yemekler, cinsî arzuları gıcıklayan dans ve bu dünya içindeki yalnız, "zavallı" Memduh Şevket.⁴²

Hariciye görevlerinin, yazarın sanatı açısından hem menfi, hem de müsbet yönde birtakim tesirlere hâiz olduğu muhakkaktır. Edebî hayatı bölümünde görüleceği gibi, yurt dışında bulunduğu yıllarda eserlerini yayınlamayaz. Bu durum, onun Türk Edebiyatında lââyık olduğu seviyede tanınması, eserlerinin sıcağı sıcağına okuyucuya ulaşmasına engel teşkil eder. Bunun, sanatkârı, ihtiyaç hissedebileceği teşvik unsurundan mahrum bıraktığı inkâr edilemez. Daha da önemlisi, her yazar veya eser, tenkit süzgecine veya en azından okuyucunun müsbet-menfi tepkisine muhatap olduğu sürece gelişme imkânı bulabilecektir.

Müsbet tesirlere gelince: Hariciye görevleri Esendal'a, öncelikle eserlerini yazabilmek için çok daha geniş zaman ve müsait bir ortam hazırlamıştır. Nitekim, oğlu Ahmet Esendal, bu istikamette fikir belirtir. "Elçilik hayatı bir özlem, bir hasret ve yalnızlık bedbahtlığı içinde geçmiştir. Bütün bu hikâyeler, bu resimler bu yalnızlık ızdırabının mahsulüdür. Yalnızlığını avutmak için yazdı bunları. Yani, edebî bir şey olsun diye değil."⁴³

41- "Gurbetten Dönerken", Bizim Nesibe! Ank., 1985, s.51

42- Türk Dili Der., C.30, S.274, 1 Tem.1974, s.235

43- Prof.Dr. Ahmet Esendal, Özel Mülâkat

Hikâyelerinin yazılış tarihlerine bakılacak olursa, yukarıdaki fikrin doğruluğu, daha iyi anlaşılır.

Bir başka müsbet tesir; Rusça ve Farsçayı, bu dillerin edebiyat ve kültürlerini öğrenme imkânı sağlamış olmasıdır. Özellikle A.Çehov'u tanımış olmak, sanatı için bir dönüm noktası teşkil ettiği kadar, Türk hikâyesinin Maupassant tarzından Çehov tarzına yönelmesine imkân verecek olan hikâyelerine zemin hazırlamıştır. Bu arada bulunduğu memleketlerdeki tetkikleriyle kültür dağarcığını bir kat daha zenginleştirir.

E- E S E N D A L M E C L İ S T E

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Memduh Şevket'in hayatında politika her şeyden önce gelir. "İttihat ve Terakki Dönemi"nden sonra, bu çevreden uzaklaşmış değildir. Hariciye görevleri, bir noktada siyasî hayatındaki inkıta devrelerini oluşturur.

Yazar, Tahran'dan Ankara'ya döndüğünde, son derece hareketli, birtakım yeni olay ve gelişmelere gebe bir siyasî atmosferle karşılaşır. Tek parti yönetiminin başarısızlığı halkın hoşnutsuzluğunu had safhaya çıkarmış, sıkıntılı patlama noktasına getirmiştir. Çıkış yolu arayışları, Atatürk'ü, Serbest Cumhuriyet Fırkası denemesine götürür. 12 Ağustos 1930'da resmen kurulan adı geçen fırka, çok kısa zamanda büyük rağbet görmüş, geniş kitleleri çevresinde toplamayı başarmıştır. Ancak, beklenmedik gelişmeler, iplerin elden kaçması, çok partili demokrasiye geçişe izin vermez. Fethi Okyar, 17 Kasım 1930'da fırkasını kapatmak zorunda kalır.

Serbest Cumhuriyet Fırkası hâdisesinden sonra, teşkilatına çeki düzen verilmek istenen Cumhuriyet Halk Fırkasının Merkez İdare Heyeti sayısı 40'a çıkarılır. Memduh Şevket, mebus olmadığı halde Atatürk'ün direktifiyle Merkez İdare Heyetine alınır. Yine aynı günlerde, Atatürk, 20 ili kapsayan büyük yurt gezisine çıkar. Resmî yetkililerin dışında yanına aldığı iki özel danışmandan birisi, Memduh Şevket'tir. Zaman zaman meseleler hakkındaki görüşlerini Atatürk'e arz eder.⁴⁴

Yazarın Meclise girişi, Atatürk'le yapılan yurt gezisinden hemen sonradır. 4 Nisan 1931'de Elazığ Mubusu seçilerek 4. dönem T.B.M.Meclisine girmiştir. III.CHP kurultayında (10 Mayıs 1931) tekrar Merkez İdare Heyeti azalığına seçilir. Siyasî hayattaki yıldızı süratle parlamakta olan Memduh Şevket'in mebusluğu, her nedense fazla sürmez. 2 yıl, 2 ay, 7 günlük Elazığ Mebusluğu ve CHP'indeki aktif görevini sürdürürken 11 Haziran 1933'te Kabil Büyükelçiliğine tayin ediliverir.

Hariciye görevinden affını istemesi üzerine yurda dönme imkânı bulabilen Memduh Şevket, yeniden Meclise girer. Bu defa Bilecik Mebusudur. 1 Kasım 1941'de başlayan ikinci Meclis dönemi, 24 Mart 1950 seçimlerine kadar kesintisiz olarak devam eder. Söz konusu dönem, onun düşüncelerini gerçekleştirebilme mücadelelerinin de ikinci safhasını teşkil etmiştir. Tabii ki, imkân ve fırsat bulabildiği; daha doğrusu verildiği ölçüde.

Esental, Meclise girişinden altı ay sonra, İçişleri Bakanlığı teklifi almıştır. Faik Öztırak'ın istifası üzerine gerçekleşen bakanlık teklifini, hazırlıksız olduğu gerekçesiyle reddederken şunları söyler: "- Ben İçişleri Bakanlığı için hazırlıklı bir adam değilim. Başkaları gibi, Başbakanın sırtına binerek çayı geçmek istemem."⁴⁵ Bunun üzerine Genel Sekreterlik teklifi ile karşılaşmış ve kabul etmiştir. CHP Genel Sekreteri Dr. Fikri Tuzer'in, Esental'ın reddettiği Dahiliye Vekilliğine getirilmesi üzerine, boşalan Genel Sekreterlik koltuğuna o getirilir(7 Mayıs 1942).⁴⁶ Böylece daha aktif bir şekilde politik çekişmelerin içine girmiş olur. Bütün arzusu, partiye düşüncelerine göre yeni bir şekil vermektir. CHP'nin yarattığı ve yaşattığı mütagallibe olgusunun kırılması, halktan uzak ve ters politikalardan vaz geçilmesi ve parti içi otokritiğin yapılması gerektiği inancındadır. Bunun yapılabilmesi için, parti içi demokrasinin gelişmesi, belli bir muhalif grubun teşekkülüne ihtiyaç vardır. Esental, bu konularda gençlere imkân tanımak ister. 1943 ve 1946 seçimlerinde bu hususta gayret sarfeder ve önemli

45- Mehmet Kemal, "Raftaki Demokrasi", Cumhuriyet Gazetesi, 28 Nis. 1980, s.10

46- Ulus Gazetesi, 7 May.1942, s.1



sayılabilecek genç bir milletvekili grubunun teşekkülüne imkân hazırlar. Nitekim bu grup "Esendal'ın Mebusları" olarak anılacaktır. 1947 yılındaki Recep Peker Hükümetinin düşmesine sebebiyet veren "35'ler Olayı", büyük ölçüde "Esendal'ın genç Mebusları" tarafından gerçekleştirilmiştir.⁴⁷

Bütün gayretlerine rağmen, Genel Sekreterliğinde de arzuladığı veya kafasında plânladığı işleri tam anlamıyla gerçekleştiremez. Daha önceki yıllarda olduğu gibi, rahat çalışma imkânı bulamaz. Hâlâ eski İttihatçı gözü ile bakılmakta, jurnal edilmekte ve istediği gibi hareket etmesine izin verilmemektedir. "İsmet Paşa'ya saygısı, hürmeti çoktu. Genel Sekreterliği onun için kabul etti ama, istediğini yapamadı. İstifa mektubu cebinde gezerdi. İstemediler fazla ileri gitmesini. İttihatçılığı ihya edecek diye jurnal ettiler İsmet Paşa'ya. Gençleri topluyor, başına dert olacak diye. Onun için, rahat bir parti Genel Sekreteri oldu, diyemem."⁴⁸

II. Dünya Savaşının getirdiği sıkıntıların ülkedeki tahribi bir türlü önlenemez. Söz konusu durum en geniş ölçüde iç politikaya yansımaktadır. Bir tarafta Demokrat Parti hâdisesi, diğer tarafta parti içi muhalefet CHP'ni sarsmaktadır. 1945 Haziran'ındaki Toprak Reformu Kanunu, Memduh Şevket'le Şükrü Saraçoğlu'nu karşı karşıya getirir. Daha fazla tahammül edemeyen yazar, "sağlık sebebi" bahanesiyle cebindeki istifa mektubunu İnönü'ye sunar ve Genel Sekreterlikten istifa eder.⁴⁹ Halbuki aynı günlerde adı, müstakbel başkan adayları arasındadır.⁵⁰

Genel Sekreterlikten sonraki 1950 seçimlerine kadar olan dönemde, Esendal, aktif politik mücadelelerden biraz daha uzakta kalmış, Meclisin arka sıralarından takip etmeyi tercih etmiştir. 1908 öncesi başlayıp 1950'ye kadar sürdürdüğü siyasî mücadele, yazarı büyük ölçüde yormuştur.

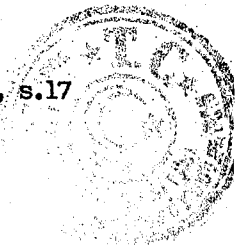
47- Hikmet Bila, Sosyal Demokrat Süreç İçinde CHP ve Sonrası, İst., 1987, s.170

(35'ler Grubundan birkaç isim: M.Ş.Esendal, A.Fuat Cebesoy, H.Suphi Tanrıöver, Nihat Frim, Kasım Gülek, Tahsin Banguoğlu, Fahri Kurtuluş, İsmail Rüstü Aksel, Sinan Tekelioğlu)

48- Prof.Dr.Ahmet Esendal, Özel Milâkat

49- Hikmet Bila, a.g.e., s.149

50- Altan Deliorman, "Yarınlara Bir Ses", Türk Edebiyatı Der., S.188, Haz.1989, s.17



F- SON YILLARI VE VEFATI

1950 seçimleriyle birlikte milletvekilliği dönemini tamamlayan Esendal, geri kalan iki yıllık ömrünü evinde, dostları, misafirleri ve eserleriyle başbaşa olabilmeyin mutluluğu içinde geçirir. Pek çok ziyaretçisi vardır. Onlarla sohbet etmekten büyük zevk alır. İlerlemiş yaşına rağmen, fırsat buldukça eserleriyle ilgilenir. Büyük sevgi duyduğu torunları ile beraber olmak, yazarın mutlu meşgalelerinden bir başkasıdır. "Kalmadı bir isteğim hayatta, ama Tanrı çok görmesin bana birkaç sene daha ömrü. Şu çocuklar beni unutmasın."⁵¹ dileği, Memduh Şevket'in son arzularından biridir.

M.Ş.Esendal, yetmiş yıla yaklaşan ömrünü, 16-17 Mayıs 1952 gecesi sabaha karşı, Ankara'da tamamlar. Vefatından 3-4 gün önce, gece yarısı masasında çalışırken yüksek tansiyon sebebiyle beyin kanaması geçirmiş, yatağa düşmüştür. Hayatı gibi eserleri de engin insan sevgisi ile dolu olan yazar, ölümden değil, insanların sevgisini kaybetmekten korkar. Ölümünden üç gün önce Cevat Dursunoğlu'na şu cümleleri söylemiştir:

"- Üzülüyorum, bu tansiyon başıma bir iş açmasından korkuyorum. Ama yanlış anlama, ölmekten korkum yok. Korkuyorum ki bir yanıma bir inme iner de insanlara yük olurum, insanlar benden bıkarlar, beni sevmezler, işte bundan korkuyorum."⁵²

Ulus gazetesi, yazarın vefatını, "Acı Bir Kayıp" başlığı altında okuyucularına şu şekilde duyurur: "Memduh Şevket Esendal Sabaha Karşı Vefat Etti.

Sabaha karşı büyük bir teessürle haber aldığımızı göre sekizinci devre Bilecik Milletvekili ve CHP eski Genel Sekreterlerinden ve kuvvetli kalemi ile tanınmış hikâyecilerimizden Memduh Şevket Esendal üçe çeyrek kala hayata gözlerini yummuştur."⁵³

Nâşı, 17 Mayıs günü HacıBayram Camiinde kılınan öğle namazından sonra top arabasına konan yazarımız, yağmur altında Asrî Mezarlığa gömülmüştür.

51- Prof.Dr.Ahmet Esendal, Özel Milâkat

52- Cevat Dursunoğlu, "Kırk Yıllık Dostun Arkasından", Türk Dili Der., C.1, S.10, Tem.1952, s.555

53- Ulus Gazetesi, 17 May.1952, s.1



Doğum tarihindeki şüphe, yazarın toplam yaşı konusunda da ihtilaflara sebebiyet verir. Ölümünden çok kısa zaman önceki bir mülakatında, yaşının 70 olduğunu belirtir.⁵⁴ Halbuki M.Sunullah Arısoy 72, Cahit Külebi ise 74 yaşında vefat ettiğini söylemektedirler.⁵⁵ Bize göre doğrusu, yazarın söylediğidir.

Memduh Şevket, fizikî yapı olarak; uzun boylu, geniş omuzlu ve sağlam cüsselidir. Ölümüne kadar enerjik yapısını kaybetmemiş olmasıyla dikkati çeker. Çoğu zaman "Meşe" takma adı ile fizikî görünümü arasında benzerlik kurulur. Geniş ve açık bir alna sahip olan yazar, saçlarını arkaya doğru taramayı tercih etmektedir. Suat Uzer, konu ile alakalı intibalarını şöyle anlatır: "Uzun boylu, geniş omuzluydu. İlk bakışta insanın içine ferahlık, samimiyet ve itimat telkin eden bir fizyonomisi vardı. Geniş ve açık alnı, masum ve tatlı bakışları, tevazuun birer aynası idiler sanki."⁵⁶

54- M.Sunullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la Bir Konuşma", Varlı Der., S.383, 1 Haz.1952, s.7

55- M.Sunullah Arısoy, "Yedi Yıl Sonra", Dost Der., C.2, S.8, May. 1958, s.11

Cahit Külebi, "M.Ş.Esendal", Türk Dili Der., C.1, S.10, Tem.1952, s.5

56- Suat Uzer, "Kaybettığımız Değer", Hisar Der., C.2, S.27, 1 Tem.1952, s.6



II- EDEBÎ HAYATI

A- SANAT HAYATI

Memduh Şevket Esendal, hususî, siyasî ve memuriyet hayatında olduğu gibi, sanat hayatının da birçok noktaları karanlıkta kalmış bir sanatkârdır. Bugüne kadar, edebî faaliyetleri ve eserlerine dair verilen bilgilerde pek çok hata ve eksiklik söz konusudur. Çalışmamızda, yazarın edebî hayatını bütünüyle aydınlatılabildiğimiz iddia edilemez.

Söz konusu durumun temel sebepleri şu şekilde sıralanabilir:

- Hayatında eserlerinin çok az bir bölümünün yayınlanabilmesi;
- Yayınlanmış olanların çoğunun da dergi ve gazete sayfalarında kalması;
- Birden çok imza veya mahlas kullanması;
- Edebî faaliyetleri hakkında son derece ketum davranması;
- Zaman zaman imzasız olarak yazı ve eser yayınlamış olması;
- Hakkında ciddi ve yeterli araştırma yapılmamış olması.

Bu faktörler, yazarın edebî hayatını en ince ayrıntılarıyla birlikte ortaya koyma gayretlerini büyük ölçüde zorlaştırmaktadır.

Memduh Şevket'in edebiyata nasıl ve ne zaman ilgi duymağa başladığını tesbit edecek bir bilgi ve belgeye sahip değiliz. İçinde yetiştiği ailenin kültür ve sanat atmosferine baktığımızda, onun sanat cevherini harekete geçirecek, besleyip geliştirecek bir ortamın mevcut olmadığı anlaşılır. Sadece baba Mehmet Şevket Bey, bir parça şiirle uğraşmıştır.⁵⁷ Bunun genç Esendal'a ne derece tesir etmiş olduğunu bilmemekle birlikte, itici bir güç olduğu kanaatinde de değiliz. Çünkü babasının tesiri hakkında hiçbir ipucu

57- Yazar, göç sırasında kaybolan babasının şiirlerinden aklında kalabilen bir dördlüğü kızı Emine Nihal'in defterine not etmiştir.

Rind-i âli-mesrebim çirk-i riyâden sâdeyim
Kayd-ı dârâyı tekellüfden hele âzâdeyim
Ancak icbâr-ı muhabbetle esîr-i bâdeyim
Zâde-i tab'ım bu yüzden buldu âlemde revâç



yoktur. Çorlu gibi bir taşra kasabasının da sanat kabiliyetini ortaya çıkarabilecek bir kültür ve sanat atmosferinden uzak olduğunu söylemek, yadırganacak bir iddia olmayacaktır. İstanbul'a gelinceye kadarki tahsil hayatı, öğretmen ve arkadaş çevresi içinse, yukarıdakilerden farklı bir şey söylene-
mez. Kısacası; ne içinde büyüdüğü aile, ne kasaba ve ne de İstanbul'a kadar-
ki tahsil hayatı vesilesi ile tanıdığı öğretmen ve arkadaş çevresi, Memduh Şevket'in sahip olduğu sanat cevherini uyandırıp harekete geçirebilecek, geliştiren yönlendirebilecek güçte imkân ve zemine sahiptir.

"O halde?" şeklindeki bir soruya, "gerçek bir otodidaktizm"den başka bir cevap bulamayız. O, bütün kültüründe, yazarlığında ve hatırı sayılır seviyedeki ressamlığında, çok büyük ölçüde otodidakt bir şahsiyettir. Diğer konularda olduğu gibi, edebiyata yönelişi, gelişip serpilmesi, kendi kendine verilen bir gayretin sunucudur. Ruhundaki sanat cevherini kendisi keşfetmiş, kendi kendine geliştirmiştir, şeklindeki bir hüküm, kanaatimizce hatalı ve mübâlâğalı olmayacaktır. "Bende hocalık hakkı yoktur."⁵⁸ derken bir hakikati ifade eder. "- Edebiyata karşı sizde alâka ne zaman ve nasıl uyandı?" sorusunu şu şekilde cevaplandırmıştır:

"- Vallahi beyefendi, dedi, edebiyata karşı bende hiç alâka uyanmadı. Edebiyatı, sanatı bilmem. Alâkam yok bunlarla. Edebiyatı bilmek bir iştir. Hiç mi hiç meşgul olmadım bunlarla..."⁵⁹

Oğlunun ifadesine göre, Memduh Şevket, daha çocuk denecek yaşta iken Çorlu'da yazıp çizmeğe başlamıştır. Vefatı üzerine Ulus gazetesinde yayınlanan biyografisinde ise; "17 yaşında iken Çorlu'nun mahallî gazetesinde yazı yazmağa" başladığı belirtilmektedir.⁶⁰ Tahir Alangu da, ilk yazılarını "İrtika" gazetesini (1889-1902) ve "Musavver Fen ve Edeb" mecmuasında (1889-1900) yayınlamış olduğunu söyler.⁶¹ Ancak, ne Ulus gazetesi, ne de Alangu, bu iddialarını ispatlayıcı bir açıklamada bulunmuşlardır. Nitekim yaptığımız ta-

58- M.Sunullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.383, 1 Haz.1952, s.7

59- a.g.m., s.7

60- Ulus Gazetesi, 18 May.1952, s.1

61- Tahir Alangu, Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, C.1, İst., 1968, s.125



ramalarda Alanguh'un iddialarını ispatlayacak herhangi bir yazı veya hikâye görmedik.

Bugünkü bilgilerimize göre, Memduh Şevket Esendal'ın sanat hayatı, 1908 II. Meşrutiyet ilânından sonra başlamaktadır. Çeşitli sebeplerle zaman zaman kesintilere uğramasına rağmen, 1952'ye kadar devam eder.

Yazarın tesbit edilebilen ilk hikâyesi, 4 Kânûn-ı Evvel 1324 (17 Aralık 1908) tarihli "Tanin" gazetesinde yayınlanmış olan "Veysel Çavuş"⁶² "M.Ş." imzasıyla yayınlanan hikâyenin yazılış tarihi ise, 25 Teşrin-i Evvel 1324 (7 Kasım 1908)'tür. Söz konusu hikâyenin sahip olduğu nitelikler gözönünde bulundurulduğunda, yazarının, belli bir zamana ihtiyaç duyacak olan bir kalem tecrübesine sahip olduğu gerçeği ile karşılaşılr. Burada, tahsil sebebiyle İstanbul'a gelen Esendal'ın, adı geçen şehrin sanat ve kültür ortamından faydalanmış olduğu, kanaatimizi belirlemek isteriz. Çorlu'da edebiyata meyleden bir insanın, İstanbul'daki çok daha müsait sanat ve edebiyat ortamından uzak kalması düşünülemez. Nitekim ilk hikâyelerinin sahip olduğu özellikler, Servet-i Fünûn ve Millî Edebiyat cereyanlarından ne ölçüde habendâr olduğunu ortaya koyar. Genç yazar, sanat hayatının ilk devresinde adı geçen edebî mekteplerle ferdî arayışları arasında gidip gelmektedir.

Tanin'deki "Veysel Çavuş"tan sonraki üç yıllık dönemde, yayınlanan bir başka bir eserine tesadüf etmek mümkün olmaz. 1912 yılının başında, "Çığır" gazetesinde peşpeşe yayınlanmış olan 7 hikâye, Memduh Şevket'in sanatındaki rüştünü ispat değeri taşır. Bir yıl sonra (1913), bu defa "Halka Doğru" mecmuasındadır. Mecmuanın sürekli yazı kadrosu arasında adı bulunmasına rağmen, tek bir hikâye yayınlamış olması (Gödeli Mehmet) şaşırtıcıdır.

"Gödeli Mehmet"ten (1913) sonraki 12 yıllık dönem içinde, yani 1924'teki "Meslek" gazetesinin ilk sayısında yer alan "Mülâhazat Hânesi"ne kadar, hiçbir eseri yayınlanmamıştır. Bunun sebebini; devrin siyasî ve sosyal hayatındaki hâdise ve gelişmelere bağlı olarak yazarın hayatında görülen çalkantılarda aramak gerekir. Balkan Harbi ve ailenin İstanbul'a göçü, İttihat ve

62- Yazarın ölümüne kadarki dönem içinde çeşitli yayın organlarında yayınlamış olan hikâyelerinin ayrıntılı listesi, bölüm sonunda verileceğinden burada tekrarına lüzum görülmemiştir.



Terakki içindeki aktif görevler, Birinci Dünya Harbi, savaş sonunda Cemiyet içindeki panik, işgal güçleri veya Damat Ferit Paşa Hükümetinin İttihatçı avı, İtalya'ya kaçış, Millî Mücade yılları ve Bakû Mümessilliği sebebiyle memleketten uzak oluş, Memduh Şevket'in sanat hayatına sekte vurur. Bu şartlarda eserlerini yayınlatabilme imkânı son derece zordur. Olaylar, sanatın çok önünde yer almıştır.

Gazete ve mecmualarda hiçbir eserini görmeyişimiz, söz konusu dönemde yazarın kalemini bir kenara bıraktığı anlamına gelmez. Fırsat buldukça yazmağa devam eden Esendal, bunları bir kenara koymakta, şartların düzelmesini beklemektedir. Nitekim "Veysel Çavuş"la "Mülâhazat Hânesi" hikâyeleri arasındaki (1908-1924) 17 yılda toplam dokuz hikâyesi yayınlanabilmiş olmasına rağmen, kaleme aldığı hikâye sayısı 55'tir. Bu sayı, metinlerin sonuna konmuş olan yazma tarihi sayesinde elde edilmiştir. Yazma tarihi konmamış olan metinler de ilave edilecek olursa, toplam 70-80 hikâye yazmış olduğu ortaya çıkar. Ayrıca "Miras" romanı da bu devrin eseridir.

Yazılış tarihleri belli olan hikâyelerle, 1908-1924 döneminde yayınlanan hikâyelerin yıllara göre dağılımını gösteren aşağıdaki tablo, Memduh Şevket'in, üzerinde durduğumuz dönemdeki sanat hayatı hakkında fikir edinmemizi sağlayacaktır.

YIL	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	Toplam
Hikâye Sayısı	1	-	-	1	9	7	-	-	3	2	2	2	-	1	4	15	8	55

Tabloda iki nokta dikkati çekmektedir. Balkan Harbi ile Birinci Dünya Harbi arasındaki dönem (1912-1913) ile Bakû Mümessilliğinin son iki yılında kaleme alınan hikâye sayısı birden bire artar. Özellikle 1923'te büyük bir sıçrayış gözlenir. Halbuki bu tarihten önceki iki yıl içinde de müsait bir yazma ortamı mevcuttur. Söz konusu durumun tek bir izahı vardır. Bu; Rusçayı öğrenip A.Çehov'u tanıyınca kadar susan yazarın, yeni bir hikâye ustası ve tarzı bulduktan sonra hızla yazmağa başlamış olmasıdır.

Bakû'dan, Türk hikâyesinde yeni bir tarzın ilk örneklerini teşkil edecek bir yığın hikâye ile dönen M.Ş.Esendal, seri bir şekilde eserlerini ya-

yınlamağa başlar. Arkadaşları ile birlikte çıkardıkları "Meslek"⁶³ gazetesi, yazarın en çok eserinin yer aldığı bir yayın organı olur. Haftalık olan gazetenin 38 sayısından 35'inde birer hikâyesi yayınlanmıştır. Ayrıca 38 sayının tamamında "Miras" isimli romanı tefrika edilmiştir. Bunların dışında 18 tane karikatür-resmi, ilk ve son defa okuyucu karşısına çıkma imkânı bulur.⁶⁴ Memduh Şevket'in "Meslek"teki roman ve hikâyeleri ile Türk Edebiyatında belli bir yer ve isim edinmiş olduğu muhakkaktır. Adı geçen gazete, daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşma imkânı bulabilseydi, Memduh Şevket adı ve hikâyeciliği, çok daha çabuk lââyık olduğu şöhrete kavuşabilirdi.

Aynı dönemde yayınlanmış olan "Halk"⁶⁵ gazetesi ile alâkası olduğu söylenmesine rağmen, herhangi bir imzasına tesadüf edilmez.

İzmir Suikastı Üzerine "Meslek" gazetesinin kapatılması, ardından da yazarın Tahran Büyükelçiliğine gönderilmesi, tam yedi yıl sürecek olan yeni bir suskunluk denemine sebep olur. 25 Ağustos 1925 tarihli Meslek gazetesinde yer alan bu dönemin son hikâyesi "Uğursuzluk", yazar için gerçekten uğursuzluk olmuştur.

63- MESLEK GAZETESİ: "Haftalık Resimli Gazete", İstanbul, Başmuharriri: Muhittin (Birgen). (15 Kânûn-ı Evvel 1340/15 Aralık 1924-1 Eylül 1925) Pazartesi günleri çıkmakta olan gazete 30X40 ebatlarında ve 20 sayfalık bir hacme sahiptir. İlk sayıdan itibaren de 4 sayfalık mizah eki verir. "Gazete" olarak isimlendirilmesine rağmen "dergi" niteliğine sahiptir. Sadece 38 sayı çıkmıştır.

Tamamiyle Meslekî Temsilcilik düşüncesine bağlı ve bunun müdafaasını yapmakta olan gazetede daha çok ekonomik ve siyasî nitelikli yazılara yer verilmiştir. İktisadî örgütlenmeler üzerinde ısrarla durulduğu dikkati çeker. Yazıların çoğunluğu imzasızdır. Muhittin (Birgen), Memduh Şevket (Esendal), Emin Ali, Mehmet Servet, Nüzhet İsmet, Kemal Ragıp, Hacı Dervişoğlu belli başlı imzalıdır.

64- Bkz, Belgeler -5-, -6-, -7-, -8-, -9-, -10-, -11-

65- HALK GAZETESİ: İstanbul, Başmuharriri: Muhittin (Birgen), günlük gazete, büyük boy ve 6 sayfa. (30 Kasım 1925-22 Mart 1926)



1930 ortalarında Tahran'dan yurda dönen Memduh Şevket, Kabil Büyükelçiliğine kadarki (Haziran 1933) yaklaşık üç yıllık dönemde dört hikâye ve bir romanla okuyucu karşısına çıkabilme imkânı bulabilmiştir. "Vakit" gazetesinde yayınlanan dört hikâyesinin ardından (1932), yine aynı gazetede ikinci romanı olan "Ayaşlı ile Kiracıları"nı tefrika ettirir (12 Mart-21 May.1934). Romanının tefrikası sırasında kendisi Kabil'dedir.

Yazarın kitap halinde yayınlanan ilk eseri, "Ayaşlı ile Kiracıları"dır. Roman, Vakit gazetesindeki tefrikası biter bitmez Vakit Kütüphânesi tarafından kitap olarak basılmıştır(1934).

Kabil Büyükelçiliği dönemi (Haziran 1933-Ekim 1941), "Ayaşlı ile Kiracıları hariç tutulursa- Memduh Şevket'in sanat hayatındaki ikinci en uzun suskunluk devresini teşkil eder. Yaklaşık dokuz yıl süresince herhangi bir eseri yayınlanmamıştır. Bu kesintiler, hiç şüphesiz onun sanatı kadar Türk Edebiyatı için de büyük bir kayıptır.

Yazarımızın sanat hayatındaki en velud ve düzenli eser yayınlayabilme dönemi, 1942-1951 tarihleri arasındaki on yıllık devredir. Söz konusu dönemde farklı gazete ve dergilerde peşpeşe hikâyeler yayınlamış ve iki hikâye kitabı bastırmıştır. Kabil dönüşünden vefatına kadarki dönemde yayınlanmış olan hikâyelerinin yıllara ve yayın organlarına dağılımını tablo halinde vermek istiyoruz.

YAYIN ORGANI	YIL	HİKAYE SAYISI
ÜLKÜ Mecmuası	1942	2
İSTANBUL KÜLTÜR Dergisi	1946	2
SEÇİLMİŞ HİKAYELER Dergisi	1947/1949	2/2
ULUS Gazetesi	1948/1949	7/22
HİSAR Dergisi	1950	1
PAZAR POSTASI Dergisi	1951	2
TÜRK DİLİ Dergisi	1951	1
TOPLAM		41

Tablodan da anlaşılacağı gibi, Ulus gazetesi, yazarın sanat hayatındaki "Meslek" gazetesinden sonra- önemli yayın organlarından birisidir. Yaklaşık bir yıl içinde, 29 hikâyesi adı geçen gazetenin sayfalarında yer almıştır.⁶⁶

M.Ş.Esendal, hayatında sadece iki hikâye kitabı yayınlayabilmiştir. Arkadaşlarıyla kurduğu "Kültür Basım ve Yayım Kooperatifi" sayesinde ve 1946'-da basılan hikâye kitaplarında 25'er hikâye mevcuttur. İkinci cildin sonunda üçüncü cildin de basılmakta olduğu söylenirse de gerçekleşmez. "Hikâyeler Birinci Kitap"taki 17, "Hikâyeler İkinci Kitap"taki 13 metin, daha önceden gazete ve dergilerde yayınlanmış olanlardan seçilmiştir. Geri kalan 19 hikâye ise ilk defa yayınlanmaktadır.⁶⁷

Başlangıçtan buraya kadarki izahlardan çıkan genel sonuç şudur: M.Ş.Esendal, sanat hayatı boyunca (1908-1952), 12 ayrı gazete veya dergide toplam 89 hikâyesini yayınlatabilme imkânı bulabilmiştir. İki hikâye kitabında yer alan ve ilk defa yayınlanmakta olan 20 hikâyesi de ilave edilecek olursa, yayınlanan hikâye sayısı 109'a çıkar. Romanlarından "Miras" ve "Ayaşlı ile Kiracıları" tefrika edilmıştır. Bunlardan birincisinin tefrikası yarıda kalırken ikincisi kitap olarak da yayınlanır. Bu bilanço, 44 yıllık bir sanat hayatı için hiç de yeterli değildir. Çünkü, son tesbitlere göre yazarın kaleme aldığı hikâye sayısı 335'tir. Demek ki, hikâyelerinin sadece üçte birini okuyucularının dikkatlerine sunabilmiştir. Kısacası; Esendal, siyasi hayatında olduğu gibi, sanat hayatında da talihsizliklerin insanıdır. Özellikle hâriciye görevlerinin sanatı için son derece zararlı olduğu inkâr edilemez. Yurt dışında bulunduğu dönemler, sanat hayatındaki suskunluk devreleri olur.

Yazarımızın sanat hayatındaki önemli hâdiselerden biri, "Ayaşlı ile Kiracıları"nın CHP roman armağanı yarışmasında (1942) beşincilik derecesi almış olmasıdır. Bu derece, hem yazarın, hem de romanının Türk edebiyatındaki şöhretini perçinlemesi açısından önemlidir.

Memduh Şevket'in eserlerinin talihsizliği, vefatından sonra da devam e-

66- Tahir Alangu, Esendal'ın Ulus gazetesinde 34 hikâye yayınladığını söyler. Biz 29 hikâye tesbit edebildik. ("Esendal'ın Toplu Eserleri", Türk Dili Der., C.8, S.85, Ek.1958, s.53)

67- Nurullah Ataç, Esendal'ın hikâye kitaplarının üçer bin adet basıldığını, yarısının da satılmadığını belirtir. ("Dergilerde", Türk Dili Der., C.1, S.11, Ağ.1952, s.45)

der. Ölümünün üzerinden 37 yıl geçmiş olmasına rağmen, eserlerinin tamamı yayınlanabilmiş değildir. 1952'den sonraki birçok gazete, dergi, antoloji ve edebiyat tarihlerinde yazarın hikâyelerine yer verilmiştir. Ancak, bunların çoğu daha önceden yayınlanmış olan metinlerdir.

Esendal'ın eserlerini topluca yayınlama konusunda bugüne kadar üç ayrı girişim olmuştur. Bunlardan ilki, 1958 yılında ve Dost Yayınları sahibi Salim Şengil tarafından başlatılan teşebbüstür. Ancak, Şengil'in gayretleri üç ciltten öteye geçmez. Sadece bir roman (Ayaşlı ile Kiracıları) ile iki hikâyeye kitabı (Otlakçı, Mendil Altında) yayınlanabilmiştir. 25'er hikâyenin yer aldığı kitaplar, 1946 baskısının aynısıdır. Değişen, sadece isim ve kapaklarıdır.

Salim Şengil, dostu Memduh Şevket'in bütün eserlerini Türk okuyucusu ve kültürüne kazandırabilme arzusunu 1965'te tekrar fiiliyata döker. Eserlerin yayına hazırlanması sorumluluğunu Tahir Alangu üstlenmiştir. Ne yazık ki, bu teşebbüste de iki ciltten öteye geçilememiştir. "Temiz Sevgiler" isimli birinci kitapta 34 (1965), "Ev Ona Yakıştı" isimli ikinci kitapta ise 35 (1971) hikâyeye yer almıştır. Toplam 69 metinden çoğu, yine 1946 baskısından alınmıştır.

M.Ş.Esendal'ın bütün eserlerini yayınlama girişimlerinin üçüncüsü Bilgi Yayınevi'ne aittir. "Bütün Eserleri" başlığı altında başlayan çalışmada, eserlerin yayına hazırlama sorumluluğu Muzeffer Uyguner'e verilmiştir. İlk cildi 1983'te yayınlanan seride bugün 13. cilde ulaşılmış durumdadır. Bunlardan üçü roman, onu hikâyedir. Hikâyeye kitaplarının ilk yedisinde 25'er hikâyeye bulunurken 8. ciltte (Bizim Nesibe) 15, 9. ciltte (Kelepir) 16, 10. ciltte (Gödeli Mehmet) 18 hikâyeye yer almaktadır. Yazarın bütün müsveddeleri ve eserlerinin bulunması muhtemel yayın organları taranmak suretiyle hazırlanan seride, hikâyelerin ciltlere yerleştirilmesinde belli bir kıstas söz konusu değildir. Ciltlerin belli bir sayfa hacmini aşmaması düşüncesi, metinlerin kitaplara dağılımında kıstas alınmış olduğu dikkati çeker. Söz konusu on ciltlik hikâyeye serisinde toplam 224 metin yer almaktadır. Bunlardan 18 metin

yarım kalmış, 8 metin de bir başka hikâyesini ikinci yazımı durumundadır.⁶⁸

Yarım kalmış ve ikinci yazım durumundaki metinlerin de kitaplara alınmış olması, yazarın sanatındaki gelişme çizgisinin takibi veya sanatının izahı açısından faydalı olmuştur.

Bilgi Yayınevi'nin Esendal'ın bütün eserlerini yayınlama çalışmaları henüz tamamlanmış değildir. Muzaffer Uyguner'in verdiği bilgiye göre, yayınlanması plânlanmış ve basıma hazır durumda olan üç cilt tutarında hikâye mevcuttur. Söz konusu ciltlerin muhtemel isimleri ve içirecekleri hikâye sayıları şöyledir: 11. kitap, "Karşılama Töreni" (12 hikâye); 12.kitap, "Evdeki Hesaplar" (27 hikâye); 13. kitap, "Mesut Bir Son" (72 hikâye). Böylece M.Ş.Esendal'ın sanat hayatı boyunca kaleme aldığı hikâye sayısı (tekrar ve yarım kalanlarla birlikte) 335'e ulaşmış olacaktır. Bugüne kadar toplam hikâye sayısı konusunda ortaya atılan rakamların gerçekleri yansıtmadığı da anlaşılmış olur. 335 hikâye, yazarın Türk hikâyeciliğindeki yeri ve önemi hakkında belli bir fikir sahibi olmak için yeterlidir. Yine bu sayı, Esendal'ın bütün gücünü hikâye türü üzerinde yoğunlaştırmış bir "hikâyeci" olduğu gerçeğini vurgular.

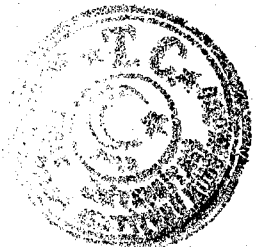
Memduh Şevket'in yukarıda belirtilen roman ve hikâyelerinin dışında önemli herhangi bir edebî eseri yoktur. Varlığı bildirilen 12 masal ile 5 şiirinin, sanat hayatı için bir önem arz edeceği kanaatinde değiliz.⁶⁹ Cahit Külebi, "birkaç piyesi"nin varlığından bahsetmişse de, müsveddelerinden bunu ispatlayacak herhangi bir metin çıkmamıştır.⁷⁰ Yazarın imzasız yazılar ya-

68- Yarım Kalmış hikâyeler: Mıhrışah, Patron, Casusluk, Randıman, İlaç İçirmek İçin, Konuşma, Bir Kucak Çiçek, Henende Hayım, Bir Evlenme, Bir Genç, Haham, Artist Olacak Kız, Sefer Kalfaların Hüseyin, Bayan Nazmiye, Bugday Almağa Köye Gitmiştik, Turan Hanım, Ahmet Besim Efendi, Bir Kadın.

İki ayrı yazımı olan hikâyeler: Bir Mübahese/Cami Duvarı Kenarında, Bayan Nazmiye/Bey Özerler, Dışı Başka İçi Başka/Demiryolu Durağındaki Baraka, Monte Nivare Belediye Başkanı/Monte Reale Belediye Başkanı, İç Acısı/Gizli Acı, İâne/Gevenli Hacı, Hayım'ın Evine/Henende Hayım, Bir Haydut Kuş/Çocuklara Hikâye.

69- Muzaffer Uyguner, Özel Mülakat

70- Cahit Külebi, "M.Ş.Esendal", Türk Dili Der., C.1, S.10, Tem.1952, s.6



olduğu ve vefatından otuz yıl sonra yayınlanacağı fikrinde birleşirler. Hatta yazarın bunu teyit eden sözlerin mevcuttur. "Hatıralarımı yazdım. Ama onlar, ben öldükten otuz sene sonra neşredilecektir... Öyle vasiyyet edeceğim çocuklarıma... Eğlencelidir ama benim hatıralarım."⁷⁵ Ölümünden kısa bir süre önce söylediği bu sözlere rağmen, bu güne kadar söz konusu hâtıralar bulunabilmiş değildir. Çocukları, böyle bir şey bırakmadığını, müsveddeleri arasında çıkmadığı, emanet edebileceği kişi veya kuruluşlardaki ısrarlı aramalara rağmen herhangi bir şey bulamadıklarını belirtiyorlar. "Annem anılarını yazmasını söylerdi. 'Daha vakit var' derdi anneme. Her şeyini anlattığı tek insandı annem. Anılarını yazmış olsaydı bilmesi gerekirdi. Öldüğü zaman 70 yaşındaydı, ama dinç adamdı, sağlam adamdı. (...) Anılarından söz açıldıkça, merak ettik, aramadığımız yer kalmadı. Ne nüfusta, ne de noterde vardı anıları."⁷⁶

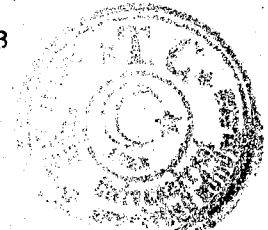
Bugün hâtıra olarak elde sadece üç defter vardır. Ancak, bunlar çocukluk ve ilk gençlik yıllarına aittir. Bu arada bazı dönemlere ait günlükleri de mevcuttur. Bilgi Yayınevi'nin yayınlamayı plânladığı eserler serisinde söz konusu hatıra ve günlükler de yer alacaktır.

Kızı Emine Nihal, Memduh Şevket'in bazı tercümeler yaptığını bildirir. Tolstoy'un çocuk hikâyelerini çevirip Vedat Nedim Tör'e; Jozenko'nun "Polis Köpeği" isimli hikâyesini de kendisine vermiştir. Yapıldığı söylenen bu tercümelerin yayınlandığına dair herhangi bir ipucu yoktur.

Memduh Şevket Esendal'ın sanat hayatı ve eserleri hakkında birçok yanlış bilgi mevcuttur. Bunlardan en önemlisi, Tahir Alangu'dan beri pek çok kişinin tekrar ettiği "Melik Tavus" isimli romandır. Söylendiğine göre, adı geçen roman Esendal'ındır ve "Sadâ-yı Hak" gazetesinde tefrika edilmiştir. İzmir Millî Kütüphânesinde taradığımız gazetede böyle bir roman tefrikası yoktur. İşin daha da enteresan tarafı, "Melik Tavus" adlı roman, "Halk" gazetesinde tefrika edilmiştir. "Almancadan nakil" olan romanın yazarı da Arif Cemil'dir.

75- M.Sunullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.383, 1 Haz.1952, s.8

76- M.Şerif Onaran, "Esendal", Türk Dili Der., C.32, S.286, Tem.1975, s.38



Şükran Kurdakul da, Esendal'ın "Meslek" gazetesinde "Vicdan" isimli bir romanının tefrika edilmiş olduğunu söyler ki, yanlıştır.⁷⁷

Memduh Şevket Esendal'ın sanat hayatı bahsinde üzerinde durulması gereken meselelerden biri, eserlerinin yayınında birden çok imza veya "mahlas" kullanmış olması hususudur. Bu durum, eserlerinin yayın organlarındaki takibini zorlaştırdığı gibi, tanınmasına da çok büyük ölçüde engel teşkil etmiştir. Öyle ki, yıllar yılı pek çok edebiyatsever okudukları roman ve hikâyelerin, politikadan çok iyi tanıdıkları Memduh Şevket Esendal'ın olduğundan habersizdir.

Yazarın sanat hayatı müddetince kullandığı imzalar hakkında farklı sayılar verilir. Salim Şengil'e göre 16,⁷⁸ Tahir Alangu'ya göre ise 12 ayrı imza kullanmıştır.⁷⁹ Alangu, bunlardan sadece beş tanesini (M.Ş.E, Mustafa Memduh, Mustafa Yalınkat, M.Öğulcuk, İstemenoğlu) verir. Daha sonraki kaynak ve yazılarda aynen tekrarlanmış olan bu bilgiye hiçbir açıklama getirilmez. Çalışmalarımız sırasında yazarın beş ayrı imza ile hikâye ve roman yayınladığını tesbit edebildik. Bunlar; "M.Ş." (Memduh Şevket), "M.Ş.E" (Memduh Şevket Esendal), "Mustafa Memduh" ve "M.Öğulcuk"tur. Defterlerindeki hikâyelerden birinde "Esendoğu", bir tablosunda "Esli", "Meslek" gazetesindeki karikatür-resimlerinde ise "Meşe" imzalarını kullanmıştır.⁸⁰

Esendal'ın söz konusu tavrı, farklı yorumlara yol açmıştır. Orhan Veli ile başlayan yorumların başında "sanatı küçümsemek" gelir. Tahir Alangu, siyasî hayattaki ününü sanatına karıştırmamak arzusuna bağlar. Salim Şengil, politikadaki şöhretinin, eserlerinin objektif, doğru ve güvenilir bir tenkidine engel olacağı endişesinden kaynaklandığı kanaatindedir. Cevdet Kudret ise, bir yerde "siyasetin gölgesini sanatına sıçratmamak" endişesine bağlar-ken bir başka yerde yazdıklarının "hükümetin hoşuna gitmeyecek" korkusundan bahseder. Sait Faik'e göre, sanatına olan saygısındanadır.

77- Şükran Kurdakul, "25. Ölüm Yıldönümünde M.Ş.Esendal", Milliyet Sanat Der., S.231, 13 May.1977, s.8

78- Salim Şengil, "Esendal'ın Hayatı", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.6, S.5, Haz.1952, s.8

79- Tahir Alangu, Ömürlerinden Sonra Hikâye ve Roman, C.I, İst., 1968, s.126

80- Bkz, Belgeler -14-



Birden fazla imza kullanmış olmasının sebebi kendine sorulduğunda, Orhan Veli'nin "Sanatı küçümsemek" iddiasını reddederek şunları söyler: "Halbuki sanata o ehemmiyeti vermesem yazılarıma imzama koymamazlık yapar mıyım? Onlara imzama koymamam ehemmiyet verdiğimi göstermez mi? Yazılarımın altına imzama koymuyorsam onların imza koyacak kadar değerli olduğunu kabul etmemenden ileri geliyor. (...) Beni tevazu gösteriyor, nasihat veriyor sanmayın. Ben yaşlanmış bir adamım, ömrümü yaşadım, dünya vız gelir bana. Mümkün olsa imzama hiç atmam. Nitekim nâm-ı müstearla yazılmış daha nelerim var. İnandığım hikâyeyi yazdığım zaman, bakın imzama nasıl şakır şakır atacağım."⁸¹

Oldukça genç yaşta edebiyata meyledip yazmağa başlayan M.Ş.Esendal, bir ömür boyu, fırsat buldukça durmadan yazmıştır. Kızına yazdığı bir mektubunda geçim derdi yüzünden yazma faaliyetinin kesintiye uğramasından veya yazarlığın kalem sahibini geçindirememesinden yakınır. "Bizde yazı insanı geçindirebilseydi ne eyi olurdu. Ben başka bir iş tutmaz, gece gündüz yazardım. Şimdi de gece gündüz yazıyoruz ya..."⁸²

Yazmak, Esendal için hayatın mânâsıdır. Sıkıntılı anlarında bile kaleme sarılır. Çünkü yazmak, "dar günlerde bir genişliktir." "Bilmiyorum ki, benim yazıcılığım olmasa, bütün bu yaşayış bana ne kadar ağır gelirdi! Bu elli, atmış yılı nasıl yaşar geçirdim. Şimdi iç sıkıntılarını ile geçecek bütün saatleri yazı örtüyor."⁸³ Yazabilmesi için belli bir zaman ve mekân konusu değildir. Her ortamda yazabilir. Karşısındaki insanla konuşurken bile kalemi elindedir.

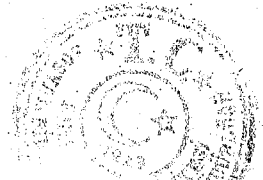
"- İşte oturur yazarım, (...) Gecesi gündüzü belli olmaz. Ne zaman olursa yazarım. Artık şimdi çalışmıyorum. Yaş yetmiş beyefendi... İhtiyarladık.. Eskiden ondört saat çalışırdım."⁸⁴ "Ben uzun kış geceleri çalışmayı severim. Sıcak oda, üstü aydınlık masa, eyi kalem, bol kâğıt! Eskiden kahve içerdim şimdi içmiyorum. (...) Ben çalışırken çok cigara yakarım ama ço-

81- O.Fehmi Özçelik, "Esendal'la İki Saat", Hisar Der., S.19, 1 Kas.1951, s.11

82- Türk Dili Der., C.30, S.274, 1 Tem.1974, s.246

83- Türk Dili Der., C.30, S.274, 1 Tem.1974, s.237

84- M.Sunullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.383, 1 Haz.1952, s.7-8



ünü de hava içer. Yakar bırakırım kül olur, yeniden yakarım. Gündüz hava kapalı, ev yalnız olursa çalışırım. Hava açık olursa gezmek isterim."⁸⁵

Memduh Sevkât Esendal, eserlerini yazmada daha çok 100-150 sayfalık defteri tercih eder. Veresei arasından 25-30 tane defter çıkmıştır.⁸⁶ Aynı metnin birden fazla yazımı sebebiyle, defterlerin bazı sayfaları kesilmiştir. Zaman zaman da matbaada kestirdiği üçüncü hanur kağıtları kullanır ve bunları "toman" halinde saklar.

Yazarın sanatkâr şahsiyetinin ikinci bir yönü daha vardır: Ressamlık. Bugüne kadar yeterince bilinmeyen bu yönü, edebiyata olan ilgisiyle yaklaşık aynı yıllarda başlamıştır. "Efendim, bu çok eskidir. Tâ Çorlu'daki gençliğinde başlıyor. Hatta Çorlu'daki evde bir Arap Bacı varmış. Örümcekten çok korkmuş. Bir gün babam duvara örümcek resmi yapmış. Bacı da "destur" diyerek almağa kalkışmış,"⁸⁷ Rüştiyedeki resim derslerinden ayrı olarak kolağası bir zâbitten de ders alan Esendal, resme önce yağlıboya ile başlamıştır. Bakû'da daha çok karakalem çalışmaları yapar. Daha sonraki yıllarda karakalem üzerine suluboyayı geliştirir. Mevcut resimlerinin çoğu da bu gruba girmektedir. Balkan Harbi sırasındaki güç sebebiyle ilk dönem çalışmaları hütünüylü kaybolan yazarın bugün çocuklarının elinde 60-70 kadar resmi mevcuttur. Değişik ebatlardaki söz konusu tabloların çoğu, tabiat manzarası içeren çeşitli peyzajlardır. Ayrıca Bakû ve Afganistan elçilikleri döneminin eseri olan ve söz konusu ülkelere ait manzaralar sunan çalışmaları da mevcuttur. Portre çizmeyi başaramaz. Resimlerinden dördü, ölümü üzerine Seçilmiş Hikâyeler dergisinde yer almıştır.⁸⁸ Çalışmamıza sadece bir tablosunun resmini koyabildik.⁸⁹

Esendal, resme olan alâkasını "karikatür" istikametinde de geliştirmeye çalışmış ve önemli mesafe katetmiştir. "Meslek" gazetesindeki 18 adet karikatür-resimde, devrin sosyal hayatı ve yönetimindeki aksayan yönleri hicvetmiştir.⁹⁰ Hatta bu yüzden takibata uğrar.

85- Türk Dili Der., C.30, S.274, 1 Tem.1974, s.237

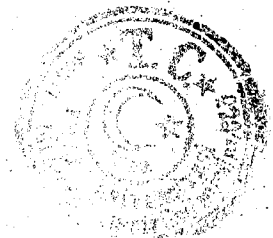
86- Bkz, Belgeler -4-

87- Prof.Dr.Ahmet Esendal, Özel Mülakat

88- Seçilmiş Hikâyeler Der., C.6, S.5, Haz.1952, s.49, 71, 86, 87

89- Bkz, Belgeler -5-, -6-, -7-, -8-, -9-, -10-, -11-

90- Bkz, Belgeler -12-



B- E S E R L E R İ

ROMANLARI

- 1- Miras: Meslek gazetesinde tefrika (15 Kânûn-ı Evvel 1340/15 Aralık 1924-1 Eylül 1925, 38. tefrikasında yarım kalmıştır.)
Miras: Bilgi Yayınevi, Bütün Eserleri-13-, Ank., 1988, 245 s. (*)
- 2- Ayaşlı ve Kiracıları: Vakit gazetesinde tefrika (12 Mart-21 Mayıs 1934, s.5811-5878, toplam 66 tefrika halinde)
Ayaşlı ve Kiracıları: Vakit Matbaası, İst., 1934, 456 s., 1. baskı
Ayaşlı ile Kiracıları: Dost Yayınları, Ank., 1957, 255 s., 2. baskı
Ayaşlı ile Kiracıları: Bilgi Yayınevi Ank., 1983, 227 s., 3. baskı(*)
Ayaşlı ile Kiracıları: " " " 1988, 224 s., 4. baskı
- 3- Vassaf Bey: Bilgi Yayınevi, Ank., 1983, 251 s. (*)

HİKÂVELERİ

- 1- Hikayeler Birinci Kitap: Ulus Basımevi, Ank., 1946, 190 s. 1.baskı
- 2- Hikâyeler İkinci Kitap: " " " " 195 s. 1.baskı
- 3- Otlakçı: Dost Yayınları, Ank., 1958, 195 s. 2.baskı
- 4- Mendil Altında: Dost Yayınları, Ank., 1958, 195 s. 2. baskı
- 5- Temiz Sevgiler: " " " 1965, XV+190 s.
- 6- Ev Ona Yakıştı: " " " 1971, 275 s.
- 7- Res Resouilleur: (Çev. Tahsin Saraç), İst., 1971, IX+220 s.
- 8- Otlakçı: Bilgi Yayınevi, Ank., 1983, 295 s. 3. baskı (*)
- 9- Mendil Altında: Bilgi Yayınevi, Ank., 1983, 230 s. 3. baskı (*)
- 10- Sahan Külbastısı: " " " " 213 s. (*)
- 11- Veysel Çavuş: " " " 1984, 223 s. (*)

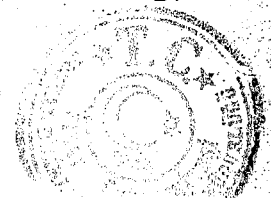
Not: Çalışmanın tamamındaki metin alıntıları (*) işaretli baskılardan yapılmıştır.



- 12- Bir Kucak Çiçek: Bilgi Yayınevi, Ank., 1984, 207 s. (*)
- 13- İhtiyar Çilingir: " " " " 207 s. (*)
- 14- Hava Parası: " " " " 207 s. (*)
- 15- Bizim Nesibe: " " " 1985, 207 s. (*)
- 16- Kelepir: " " " 1986, 205 s. (*)
- 17- Gödeli Mehmet: " " " 1988, 198 s. (*)

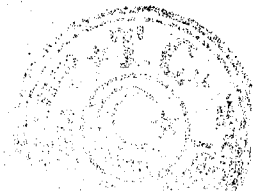
1952'YE KADAR YAYINLANAN HİKÂVELERİN LİSTESİ

No	Hikâyenin Adı	Yayın Organı	Cilt	Sayı	Tarih	Sayfa
1	Veysel Çavuş	Tanin Gazetesi	-	-	4 K.Ev.1324/17 Ar.1908	3-4
2	İkisinin Arasında	Çığır Gazetesi	-	40	14 K.Sâ.1327/27 Oc.1912	3
3	Korku	" "	-	47	21 K.Sâ.1327/3 Şu.1912	3
4	Bomba	" "	-	54	28 K.Sâ.1327/10 Şu.1912	2-3
5	Arkadaşım	" "	-	60	4 Şu.1327/17 Şu.1912	2-3
6	Hürriyet Gelirken	" "	-	68	11 Şu.1327/24 Şu.1912	2-3
7	Eyüpsultan Yolcusu	" "	-	75	18 Şu.1327/2 Şu.1912	2-3
8	Altınbalıkları	" "	-	82	25 Şu.1327/9 Şu.1912	2-3
9	Gödeli Mehmet	Halka Doğru Mec.	-	4	3 May.1329/16 May.1913	26-29
10	Milâhazat Hânesi	Meslek Gazetesi	-	1	15 K.Ev.1340/15 Ar.1924	10-12
11	Otlakçı	" "	-	2	23 K.Ev.1340/23 Ar.1924	12
12	İşin Bitti	" "	-	3	30 K.Ev.1340/30 Ar.1924	9-10
13	Beşbin Olsun (Pazarlık)	" "	-	4	6 K.Sâ.1340/6 Oc.1925	14
14	Müdürün Derdi (Müdürün Züğürdü)	" "	-	5	13 K.Sâ.1341/13 Oc.1925	13
15	İnsafsız	" "	-	6	20 K.Sâ. 1341/20 Oc.1925	13
16	Abdal; Sen de	" "	-	7	27 K.Sâ.1341/27 Oc.1925	14
17	Bir Eğlenti Âlemi (Bir Eğlenti)	" "	-	8/9	3/10 Şu.1341/1925	13/14
18	Tövbeler Olsun	" "	-	10	17 Şu.1341/1925	14
19	"Dedikler	" "	-	11	23 Şu.1341/1925	13
20	Mebus Olursa	" "	-	12	3 Mart 1925	14



No	Hikâyenin Adı	Yayın Organı	Cilt	Sayı	Tarih	Sayfa
21	Sabırsız (Bildim)	Meslek Gazetesi	-	13	10 Mart 1925	14
22	İâne	" "	-	14	17 Mart 1925	13-14
23	Konferans (Söylüyor)	" "	-	15	24 Mart 1925	12
24	Vapur Davası (El Malının Tas.)"	" "	-	16	31 Mart 1925	14
25	Enver Efendi (Seni Kahve Pak.)"	" "	-	17	7 Nis. 1925	13
26	Şimdilik Dursun	" "	-	18	14 Nis. 1925	13
27	Bir Hasbihal (Kayışı Çeken)	" "	-	19	21 Nis. 1925	13
28	Hastalık (Hasta)	" "	-	20	28 Nis. 1925	13
29	Hafız (Deli)	" "	-	21	5 May. 1925	14
30	Hayat Ne Tatlı	" "	-	22	12 May. 1925	13
31	Avrupa	" "	-	23	19 May. 1925	13
32	Bir Memuriyet Meselesi (Mendil Altında)	" "	-	24	26 May. 1925	13-14
33	Köye Düşmüş	" "	-	25	2 Haz. 1925	13-14
34	Feminist	" "	-	26	9 Haz. 1925	13
35	Gençlik	" "	-	27	16 Haz. 1925	13
36	Çaya Giderken	" "	-	28	23 Haz. 1925	12
37	Yirmi Kuruş	" "	-	29	30 Haz. 1925	12-13
38	Ölü	" "	-	30	7 Tem. 1925	13
39	Düğünde (Düğün)	" "	-	31	14 Tem. 1925	13
40	Keleş	" "	-	32	21 Tem. 1925	12
41	Bir Mübahese	" "	-	33	28 Tem. 1925	13
42	Eşek	" "	-	34	4 Ağ. 1925	12
43	Çölde	" "	-	35	11 Ağ. 1925	17
44	Uğursuzluk	" "	-	37	25 Ağ. 1925	11-12
45	Bir Mektup Ve.. Cevabı (Saide)	Vakit Gazetesi	-	-	24/25/26/27/28/29 30 Ağ. 1/2/3/4 Eyl. 1932	5/5/5/5/5 5/5/5/5/6
46	İhtiyarlık	" "	-	-	5 Eyl. 1932	8
47	Ana Baba	" "	-	-	13 Eyl. 1932	10
48	Rüya Nasıl Çıktı	" "	-	-	24 Eyl. 1932	10

No	Hikâyenin Adı	Yayın Organı	Cilt Sayı	Tarih	Sayfa
49	Celile	Ülki Mecmuası	2 13	1 Nis. 1942	18-20
50	İki Kadın I-II	" "	2 14/15	16 Nis./1 May.1942	19-20/23-27
51	Yirmi Kuruş	İstanbul Kültür Der.	- 69	1 Ek.1946	12-13
52	Asılsız Bir Sözün Esası	" " "	- 69	1 Ek. 1946	13-15
53	Arabacı Ali	Hikâyeler Birinci Kitap	- -	1946	17-29
54	Döğüs	" " "	- -	1946	43-48
55	Bir Kadının Mektubu	" " "	- -	1946	69-75
56	İki Ana İki Kız	" " "	- -	1946	105-110
57	Haydar Bey'in Sakalı	" " "	- -	1946	115-121
58	Ev Ona Yakıştı	" " "	- -	1946	155-162
59	Hastanenin Yemek Tablası	" " "	- -	1946	173-179
60	Döğün Dönüşü	" " "	- -	1946	185-190
61	Avni Huruff Efendi	Hikâyeler İkinci Kitap	- -	1946	5-9
62	İki Ziyaret	" " "	- -	1946	17-37
63	Şâir Tavafı	" " "	- -	1946	46-51
64	Haşmet Güllökkan	" " "	- -	1946	52-64
65	Gevenli Hacı	" " "	- -	1946	73-79
66	Karga Yavrusu	" " "	- -	1946	98-99
67	Kızımız	" " "	- -	1946	100-111
68	Gönül Hanımın Annesi	" " "	- -	1946	112-115
69	Sinema	" " "	- -	1946	116-123
70	Kaçırdık mı?	" " "	- -	1946	124-128
71	Kuvvetli Hükümet	" " "	- -	1946	129-143
72	Dursunhacı	" " "	- -	1946	174-177
73	Bu Yollar Uzar	Seçilmiş Hikâyeler Der.	11 1	1947	35-38
74	Kurt Masalı	" " "	1 3	1947	71-73
75	Komiser	" " "	3 20-21	1949	11-19
76	Çocukluk	" " "	3 24-25	1949	15-23
77	İki Mektup	Ulus Gazetesi	- -	18 Haz,1948	5



№No	Hikâyenin Adı	Yayın Organı	Cilt	Sayı	Tarih	Sayfa
78	Karısının Kocası	Ulus Gazetesi	-	-	14 Kas. 1948	4
79	Gizli Acı	" "	-	-	21 Kas. 1948	4
80	Hâmid İçin Bir Yazı	" "	-	-	5 Ar. 1948	4-6
81	Bizim Nesibe	" "	-	-	12 Ar. 1948	4-5
82	İstanbul'da Bir Bayram Gününün Hikâyesi	" "	-	-	19 Ar. 1948	4
83	Tuzcuoğlu'nun Otculuğu	" "	-	-	26 Ar. 1948	4
84	Kismet Kuşu	" "	-	-	9 Oc. 1949	4
85	Komiser (Tekrar)	" "	-	-	23 Oc. 1949	4
86	Çocukluk (Tekrar)	" "	-	-	30 Oc. 1949	4
87	Büyük Ana	" "	-	-	6 Şu. 1949	4
88	Geçmiş Günler	" "	-	-	13 Şu. 1949	4
89	Hacı Dedemin Evi	" "	-	-	20 Şu. 1949	4
90	Postacı Halit	" "	-	-	27 Şu. 1949	4
91	Karşılama Töreni	" "	-	-	6 Mart 1949	4
92	Acı Geçer Sızı Kalır	" "	-	-	13 Mart 1949	4
93	Yol Arkadaşları	" "	-	-	20 Mart 1949	4
94	Taşhavan	" "	-	-	27 Mart 1949	4
95	İki Arkadaş	" "	-	-	3 Nis. 1949	4
96	Doktor Savdur	" "	-	-	10 Nis. 1949	4
97	Bir Sıska Karı	" "	-	-	17 Nis. 1949	4
98	Kelepir	" "	-	-	24 Nis 1949	4
99	Karşılık	" "	-	-	1 May. 1949	4
100	Hafız	" "	-	-	8 May. 1949	4
101	Güzide	" "	-	-	29 May. 1949	4
102	Bir Kucak Çiçek	" "	-	-	5 Haz. 1949	4
103	Yeni Vali	" "	-	-	19 Haz. 1949	4
104	Kedi	" "	-	-	26 Haz. 1949	4
105	Büyük Yanlış	" "	-	-	3 Tem. 1949	4
106	Ev Kurdular	Hisar Dergisi	1	4	1 Haz. 1950	10-11/17
107	Hanife	Pazar Postası Dergisi	-	1	4 Şu. 1951	6/8
108	Bekir Usta	" " "	-	6	11 Mart 1951	9
109	Rüstiye	Türk Dili Dergisi	1	1	Ekim 1951	9-16

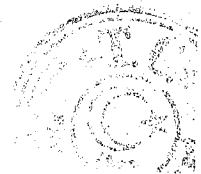
III- MİZACINA AİT BAZI HUSUSİYETLER

Türk hikâyesine yeni bir tarz kazandırıp bu türde kaleme aldığı eserlerinin nitelik ve niceliğiyle haklı bir şöhretin sahibi olmuş güçlü bir yazar, İttihat ve Terakki'den Demokrat Parti iktidarına kadarki yarım asırlık dönemde inandığı düşüncenin mücadelesini vermiş bir politikacı, 17 yıl ülkesini başarıyla temsil etmiş bir hâriciyeci ve hatırı sayılır bir ressam... İşte Esendal... Bu cümle ile yazarı, bir bütün olarak tanımanın veya tanımanın yeterli olmadığı muhakkak. O halde, Esendal'ı bir parça şahsiyet ve mizacı ile de tanımağa çalışalım.

Memduh Şevket Esendal, tam bir "alaylı" ama, nâdir rastlanabilecek bir otodidakt ve gerçek bir halk aydını. "Hayat"la "kitap"ın en güzel sentezini şahsında gerçekleştirme başarısı, onu, geniş ve zengin bir kültür dağarcığının insanı kılmış. Muhakkak ki, hayatı kitaptan çok daha önde tutuyor. Güçlü öğrenme arzusu, kuvvetli hafızası ve "korkunç" olarak nitelenen müşahede kabiliyeti sayesinde insanımızı -dünü ve bugünü ile- yakından tanıma imkânı bulmuş. Kıymet hükümleri çevresinde şekillenen hayatı, zevkleri, el sanatları, dili ve mahallî değerleri ile birlikte. Gözlerini kapatıp Anadolu'nun yollarını bir bir tarif eder.

"Otlakçı" yazarı, "avam"dan biri olmaktan büyük bir haz duyacak kadar yerli ve içimizden biri. En büyük zevki; kahvehânelerde, esnaf dükkânlarında, sohbet meclislerinde halkla içiçe olmaktır. Onların sohbetlerini dinleme, iştirak etme hazzına doyamaz. Özel hayatında da bu geleneğin insanıdır. Hiçbir zaman yarı aydın züppeliği, taklitçiliği ve köksüzlüğüne düşmemiş, bilakis nefret etmiştir. Kendi kültür, medeniyet ve kıymet hükümlerimizden kopmadan geleceğe yönelmemiz gerektiğine inanır. Batı'ya karşı belli bir şüphe ve soğukluk içindedir.

Esendal, ferdi ve aile hayatında son derece mütevazî bir insandır. Gös-



teriş, sonradan görmüslükten nefret eder. Yıllar yılı politika ve bürokrasinin çeşitli basamaklarında bulunmasına rağmen "meydan" ve "protokol" adamlığından uzak kalmıştır. Genel Sekreterlik günlerinde asıl masa ve koltuğuna değil, bir köşeye attığı tahta sandalyede oturur. Politika, sanat ve memuriyetindeki başarılarından asla bahsetmez, bir başkası söz konusu edecek olsa, "Bizi geç beyim." cümlesiyle hoşlanmadığını ima eder. "Mütevazilik" veya "mütevazı olmak", yazarın mizaç ve şahsiyetinin en bâriz özelliğidir. "...onun yalnız sanat hayatında değil, şahsî, içtimai, siyasi hayatına da hâkim olan prensip, hemen hemen bir dikkat ve bir meslek halinde, alçak gönüllülüktü. Esendal kendisinden söz açılmasını korktuğundan, utandığından, çekindiğinden değil, sevmediğinden istememiştir."⁹¹ Söz konusu mizaç, onun büyük ölçüde "gölge adam" olmasına zemin hazırlar. Başarılarını arkadaşlarına, çevresindeki insanlara maletmeğe çalışır. "Bizi geç beyim. (...) Benim başarılı bir eserimi görüyorsanız biliniz ki o, benim yanımda ve benimle birlikte çalışan iyi niyetli arkadaşlarımdır. Ben çok talihli kimseyim. Hep iyi insanlarla çalıştım."⁹²

İlk dönem eserlerine baktığımızda, Esendal'ın gençlik yıllarında belli ölçüde de olsa bedbîn, içe dönük, hatta santimantal bir mizacın insanı olduğu söylenebilir. II. Abdülhamit devri, etkisinde kaldığı Edebiyat-ı Cedîde ve sahip olduğu yaş, söz konusu mizacın gerisindeki temel faktörlerdir. İçe dönük, santimantal mizaç, gerçekte onun hamurunda yoktur. Nitekim devir, edebî mektep tesirlerinden kurtulup hayatı, cemiyeti daha yakından tanıdıka gerçek mizacını bulmuştur. O, nikbîn, dışa dönük ve gerçekçidir. Yaşamayı sever. Oğluna yazdığı mektubunda şunları söyler:

"Ben bahtımın genişliğine inanırım. Benim istediğim er geç olur. Çok genç yaşta iken yaşamanın ne olduğunu sezdim. Ölçüden dışarı düşünüp, isteyip de sonra kırıngılığa uğramadım.

Yaşayış bence ne çok iyidir, ne de çok kötü. Ben yeryüzünde bulunmaktan, otlara, sulara, ağaçlara, adamlara bakmaktan hoşlanırım. Kargaların uç-

91- İlhan Tarus, "Esendal'ın Sanatı", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.5, S.6 Haz.1952, s.41

92- Salim Şengil, "Esendal'ın Hayatı", " " " " " " " s.7



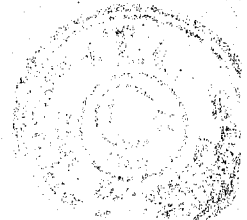
tuklarını, bulutların geçtiklerini görmek, adamların budalalıklarını işitmekten içimde bir ferahlık, bir açıklık duyarım. Kendi budalalıklarımı bile severim."⁹³

Memduh Şevket, ihtirasların, büyük arzuların, kıskançlıkların, koltuk ve para hırsının insanı değildir. Birçok fırsat ve imkân bulmuş olmasına rağmen, tevazu ve kanaatkârlığına leke sürmemiştir. Bakû dönüşündeki ekonomik sıkıntılar, yıllarca kirada oturmuş olma, Başbakanın sırtında yürütmek istemediğinden dolayı reddedilen bakanlık, Genel Sekreterliği yıllarında cebinde gezen istifa mektubu, söz konusu mizacın müşahhas örnekleridir. Memleketin ve halkın yaşadığı hayat seviyesinden daha yüksek bir refahı kendisi ve ailesi için istemez. Çocuklarına en önemli telkini, tavsiyesi şudur: "Çok çalışıp az kazanma taraftarı bir adamdı. 'İnsana nasıl olsa para verirler, insan aç kalmaz ama, onun için çalışmak hoş bir şey değildir.', derdi. Benim hekim oluşuma, hoca olmak şartıyla razı oldu. 'Para kazanmayacaksın. Hekimlik, hocalık yapacaksın, hastahânedeki hasta bakacaksın veya ücra bir köye gidip fisebilillah çalışacaksın. İnsanlar nasıl olsa sana bir lokma peynir, bir parça tavuk getirirler.', derdi. Ağabeyimin kaptan oluşuna çok sevindi. Sabah karanlığında gider, Sirkeci'den vapurunun kalkışını seyrederdi. Bu, onun için doyulmaz bir zevkti. 'Çok çalışıyor, çok hakir ve hor bir iş görüyor. Üç kuruş parası var ama, memlekete hizmet ediyor.', derdi. Kısacası; kazanma hırsının çok aleyhinde bir insandı. Kendi hayatı da öyle geçmiştir."⁹⁴

M.Ş.Esendal'ın bâriz vasıflarından bir diğeri, "sohbet adamlığı"dır. Onu yakından tanıyanlardan hiçbiri yoktur ki, bu yönünden bahsetmesin. Zaten onun kültürünün temelini "sohbet" teşkil eder. Esendal'ın bulunduğu yerde veya toplulukta hemen sıcak ve samimi bir sohbet atmosferi oluşuverir. Konuşur, konuşturur; dinler, dinletir ve düşündürür. Sohbetlerinde hiçbir zaman didaktik, bilgiç değildir. İri laflardan ve nutuktan hoşlanmaz. Geniş kültürü, edebiyattan felsefeye, şiirden musikiye, tarihten geleneksel değerlerimize kadar uzanabilen bir konu çeşnisine imkân hazırlar. Bu yapı ve "a-

93- Türk Dili Der., C.30, S.274, 1 Tem. 1974, s.236

94- Prof.Dr. Ahmet Esendal, Özel Milâkat



vam" dan biri olma şuurunu, onu sık sık kahvehanelere, esnaf dükkânlarına götürmüştür. Karşısındaki insan kim olursa olsun dili, tavrı, edâsı hep aynıdır. O, içi başka, dışı başka ikiliğini mizacında yaşamaz. Her zaman samimi ve içtendir.

Yıllarca politikanın, hâriciyeciliğin içinde bulunmasına rağmen, "meydan adamı" olamamıştır. Mecbur kalmadıkça meydanlarda, törenlerde konuşmaz.⁹⁵ Nitekim on yıldan fazla bir dönemi kapsayan milletvekilliği sırasında bir kere bile kürsüye çıkıp nutuk atmamıştır.⁹⁶ Sohbetin tabiiliği yanında "nutuk", ona hep sunî gelmiştir. "Birkaç kişi ile yüzyüze konuşmasına doyum olmayan Esendal, kendinin bir hatip olmadığını, çok zorda kalmayınca toplum karşısında söz söylemekten çekindiğini anlatırdı. Bir gün: "Halkevlerinin açılış yıldönümlerinde konuşma yapıyorum ya, bunu yazılı yaparım, kürsüde konuşmayı okurken kağıdın arkasına saklanırım." demişti."⁹⁷

Evde politikadan hiç bahsetmeyen yazar, çocuklarının meslek seçiminde telkinde bulunmamış, ancak politikadan uzak kalmalarını istemiştir. Evine, ailesine bağlı bir eştir. Babalığı konusunda oğlu şunları söyler: "Doyulmaz bir adamdı, doyulmaz bir babaydı. Her bakımdan. Hem eğitici, hem öğretici bir baba. Saygısızlığa filan tahammülü yoktu ama, evlatlığını bilersen doyulmaz bir babaydı. Arkadaş baba, sırdaş baba, dert ortağı baba. Hoşgörüsü çoktu ama, laubaliliğe tahammül edemezdi."⁹⁸

Esendal, hayatı boyunca zulme, haksızlığa, sömürüye karşı çıkmış; ezilenin, haklının, doğrunun yanında yer almıştır. Çıkarları için eğilip bükmek, inandığı değerlerden taviz vermek, onun mizacında yer bulamaz.

İnsanların soyuna, kimin nesi olduğuna karşı büyük merakı vardır. Yeni tanıştığı bir kişinin ilk önce bu yönünü öğrenmek ister. İmza, fotoğraf ve yüz yapısından sahibinin karakterini okumada bir hayli başarılıdır.

95- 1942'deki 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı açış konuşmasını, Maarif Vekili H.Ali Yücel'in hastalığı sebebiyle yapmak zorunda kalmıştır. (Ulus Gazetesi, 20 May.1942,s.2)

96- Milletvekili olduğu yaklaşık on bir yıllık dönemin Meclis Zabıtlarını taradığımızda Esendal'ın hiç konuşmadığı gerçeği ile karşılaştık.

97- Kerim Yurd, "Esendal'dan Anılar", Türk Dili Der., C.26, S.249, Haz. 1972, s.237

98- Prof.Dr. Ahmet Esendal, Özel Milâkat

IV- F İ K İ R L E R İ

A- E D E B İ F İ K İ R L E R İ

Memduh Şevket Esendal'ın edebî fikirleri hakkında fazla bir şey söyleyebilmek mümkün değildir. Yarım asra yaklaşan bir dönemde bilfiil sanatın, edebiyatın içinde bulunmasına rağmen, ne kendi, ne başkalarının ve ne de genel sanat konularına dair doğru dürüst fikir belirtmiştir. Bugün elimizde, son yıllarda yapılmış olan iki mülâkat, görebilme imkânı bulabildiğimiz mektuplarındaki bazı cümleler ve yakından tanıyanların naklettikleri hâtıra kısmını birkaç paragraf mevcuttur. Roman ve hikâyelerinde edebiyat ve sanat konularını hemen hemen hiç söz konusu etmemesi, bunlardan faydalanma imkânını ortadan kaldırır.

Yazar, ne zaman edebiyat, sanat meseleleri, kendi veya başkalarının eser ve sanatına dair bir soru ile karşılaşsa, hemen bilmediğini, fikri olmadığını söyleyecektir. İşte örnekleri:

"Edebiyatı, sanatı bilmem... Alâkam yok bunlarla... Edebiyatı bilmek bir iştir. Hiç mi hiç meşgul olmadım bunlarla... Usulünü, kâidesini doğru dürüst beceremem.. Meselâ, teşbih, istiare neye derler, deseniz cevap veremem.. Okuduğum bir roman veya hikâyeye, romantik midir, realist midir, natüralist midir, hangisidir ayırt edemem. Bilmem bunları, nasıl olursa romantiktir, nasıl olursa realisttir, haberim bile yoktur."⁹⁹ "...ben hikâyeye sanatı hakkında söz söyleyecek birisi değilim. Gelin sizinle bir pazarlık yapalım. Siz şimdi bana bu soruları sormaktan vazgeçin, ..."¹⁰⁰

Kendi eserleri söz konusu edilince de "Bizi geç beyim." cevabını verecektir. Esendal'ın bu sözlerine inanmak zordur. Fransızca, Rusça, Farsça gibi üç dili, bunların edebiyatlarını çok iyi bilen, üstelik yarım asra yakın kalemini elinden bırakmamış bir sanatkârın sanat ve edebiyat meselelerine kafa yorma-

99- M.Ş. Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.383, 1 Haz.1952,s.7

100- O.Fehmi Özçelik, "M.Ş.E. ile İki Saat", Hisar Der., S.19, 1 Kas. 1951, s.10

mış olması mümkün değildir. Bütün hayatına hâkim olan "mütevazî tavır" veya "gölge adam" mizacı, bu noktada da karşımıza çıkmaktadır.

Memduh Şevket, edebiyatın toplumsal bir işlevi olduğu kadar, sanatkârın ferdî yaratma arzusunun tatmin vasıtası olması açısından da estetik bir kıymet olduğuna inanır. Kendi eserlerini ise "çocuklar okusun" veya "halkı eğlendirmek" gayesi ile kaleme aldığını söyleyerek, toplumsal işlevini inkâr etmek ister. Hatta, kızına yazdığı bir mektupta, "Doğrusu ülkemiz okuyucularını düşündüğüm yok."¹⁰¹ cümlesini sarfetmekle tamamen ferdiyetçi bir sanat anlayışı çemberi içine girer.

"Ben hikâyeleri evde çocuklar okusun diye yazdım."¹⁰² "Ben halkı eğlendirmek için yazdım. Bunun dışında hiçbir tesir yapmayı düşünmedim. Öyle geldi, öyle yazdım."¹⁰³

Yazarın kendi eserleri hakkındaki değerlendirmesi ile bizim vurgulamağa çalışacağımız aşağıdaki sanat anlayışı arasında açık bir çelişkinin doğacağı inkâr edilemez. Söz konusu çelişkiyi, meşhur mütevazîliği ve şöhret endişesinden uzak oluşu ile açıklamak gerekir. Esenal'ın, sanatın toplumsal işlevini inkâr ettiği, okuyucuyu önemsemediğini iddia etmek mümkün değildir.

Yazara göre edebiyat -en azından kendi sanat faaliyeti-, öncelikle ferdî yaratma arzusunun bir ifadesidir. Bundan da öte, yaşamının, güzeli araştırıp yakalamanın, bunun zevkini tatmanın ve okuyucuya tattırmanın vaz geçilmez vasıtasıdır. Yazmadan yaşamak mümkün değildir, onun için. "Bilmiyorum ki, benim yazıcılığım olmasa, bütün bu yaşayış bana ne kadar ağır gelirdi! Bu elli, atmış yılı nasıl yaşar geçirirdim. Şimdi iç sıkıntıları ile geçecek bütün saatleri yazı örtüyor."¹⁰⁴ Bunun içindir ki, kızının yazar olmasını çok istemiştir.

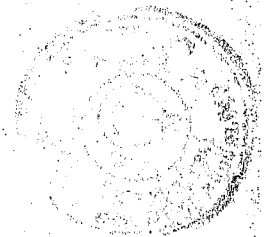
Esenal, edebiyatı, ferdî yaratmanın tatmini fonksiyonu ile sınırlamaz. Aynı zamanda ona, toplumsal bir işlev de yükler. Bu açıdan edebiyat bir "iş"

101- Türk Dili Der., C.30, S.274, 1 Tem. 1974, s.246

102- O.Fehmi Özçelik, "M.Ş.E.ile İki Saat", Hisar Der., S.19, 1 Kas. 1951, s.10

103- a.g.m., s.16

104- Türk Dili Der., C.30, S.274, 1 Tem. 1974, s.246



tir. Okuyucuya belli bir dünya görüşünü sezdirme; özlediği dünyayı, rahatsız olduğu çarpıklıkları onun adına dikkatlere sunma; hayatın mânâ ve güzelliğini hissettirme işi. Bu düşünceyle gençleri teşvik eder, yüreklendirir. Vüsat O. Bener'e söyledikleri, onun sanata verdiği kıymet ve sanattan ne anladığı hakkında fikir edinmemize imkân vermesi açısından önemlidir.

"Hikâyeciler bu yurdun içli, duygulu evlatlarıdır, çocuklar! Onlar nasıl bir yurt özlediklerini söylüyorlar, kendilerine dokunan hadiseleri ortaya döküyorlar, bir iş görüyorlar, iş. Gevezelik değil bu!

Bakmayın siz o sanatı hor görenlere! Tren yolculuğunda, uykuya varmadan önce, eğlencelik sözler arayanlara. Acır geçersiniz! Acınmağa lâyıktırlar! Yaşamının manasına da, güzeli araştırmanın, tatmanın, tattırmanın manasına da akılları ermez! (...)

Kendinizde tattırmak kuvvetini buluyorsanız durmayın katilin o iş görenlerin arasına. Karınca kararınca!"¹⁰⁵

M.Sunullah Arısoy'un, "- Toplum meseleleri karşısında sanatçının durumu ve tavrı ne olmalıdır?" sorusunu cevaplandırırken, sanatın toplumsal fonksiyonunu çok daha ileri götürür. Yazara göre, iki türlü sanatkâr vardır. Bunlar; "cemaatin önünde giden" ve "cemaati arkadan takip eden" sanatkârdır. Salim Şengil, hâtıralarına dayanarak, söz konusu sanatkâr tipini üçe çıkarır ve yukarıdakilere, "ortada giden" sanatkâr tipini ilave eder.

"Cemaatin önünde giden sanatkâr, o cemaate yeni bir dünya görüşü getirir. Bir cemiyet nizamı kurar. Şartlarını tesbit eder. Cemaate, eserleriyle nasıl yaşamaları, nasıl çalışmalarını gerektiğini söyler."¹⁰⁶ Cemaatin önünde giden bir sanatkâr olabilmek zor iştir. Ancak, mütefekkir sanatkârlar bu seviyeye ulaşabilir. Bizde, Halit Ziya, Aşk-ı Memnû romanındaki "bir koklayışta solup sararacak çiçekler gibi genç, taze, nârin, nâzenin" genç kız tipleri yaratmış olmakla, bu gruba girer. Çünkü, devrinde böyle bir tip yoktur ama, günümüzde vardır.

105- Vüsat O.Bener "İlk-Son", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.6 S.5, Haz. 1952, s.19

106- M.Sunullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la Bir Kırışma", Varlık Der., S.383, 1 Haz.1952, s.8

"Cemaati arkadan takip eden sanatkâr, "olan"ı tesbit eder. Cemiyete ayna tutar. Cemiyetin nasıl bir gidişi, yaşayışı olduğunu gösterir, tarihe de, o cemiyet hakkında tesbit edilmiş müşahedeler bırakır."¹⁰⁷

"Ortada giden sanatkâr" hakkında açıklayıcı bir bilgi bulamıyoruz. Söz konusu üç tip sanatkârdan ikinci ve üçüncüsü, okuyucunun alkışını toplayıp beğenilirken, cemaatin önünde giden sanatkârın devrinde anlaşılması, takdir edilmesi enderdir. Ancak, ortada ve geride giden sanatkâr, kısa sürede unutulma tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Yukarıdaki değerlendirmeler, hiç şüphesiz aynı zamanda yazarımızın sanat ve edebiyat hakkındaki kanaatleridir. O zaman anlarız ki, sanat ve edebiyat topluma "yeni bir dünya görüşü" sunup şartlarını tesbit ettiği yeni bir "nizam" kurabilir. Hatta toplumun nasıl yaşaması gerektiğini bile söyleyebilir. En azından toplumun hayatına ayna tutup nasıl bir yaşayışı olduğuna dair tarihe realist müşahedeler bırakır. Her iki durumda da, söz konusu edebiyatın toplumsallığı şüphe götürmeyecek kadar açıktır. Nitekim bunun şuurunda olan Esendal, ister ki, cemaatin önünde gidebilecek bir Türk sanatkârı yetişsin ve inandığı "Toprak Medeniyeti"ni topluma benimsetecek eserler versin. Kendisini her ne kadar "cemaatin arkasından giden sanatkâr" grubuna dahil etmişse de, bu görüntünün arkasında asıl ulaşmak istediği, "cemaatin önünde giden sanatkâr" olabilmektir. Eserleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde, okuyucusuna "Toprak Medeniyeti" düşüncesini sezdirmek istediği görülmür.

Kısacası; ferdî yaratma hazzı ile toplumu yönlendirme fonksiyonunun sentezi, Esendal'ın sanat anlayışının esasını teşkil eder. Edebî eser, sanatkârın yaratma hazzını tatmine vesile teşkil ettiği veya okuyucuya bedî zevk verdiği için estetik bir kıymet; toplumu yönlendirmesi veya -en azından- toplum hayatı hakkında gelecek nesillere müşahedeler bırakması açısından da, sosyal bir kıymettir. Nitekim, 3 Şubat 1950'de kızına yazdığı bir mektubunda, edebî eserin hangi türe dahil olduğundan çok önce, "özlü" ve "hoş" olması gerektiğini vurgular.

107- M.Surullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.383, 1 Haz.1952,s.8

Esensal sanatın toplumsal işlevine inanmakla birlikte, bütünüyle herhangi bir ideolojinin emrinde kullanılmasına veya açık açık ideoloji borazanlığı yapmasına karşıdır. "Kara hikâye" olarak nitelendirdiği, 1930'lu yıllardan itibaren yaygın bir hal alan tenkitçi sosyal gerçekçilik veya sosyalist gerçekçilik adına ortaya konan edebiyattan hoşlanmaması, bu tavrın açık bir ifadesidir. Sanat eseri, okuyucuyu gerilime sokmadan, kıskırtmadan yaşama zevki ve ümit vermelidir.

"Hikâyecilik bakımından, (...) bizim gençlerimiz ikiye ayrılırlar. Birincileri kara hikâye yazıyorlar. Anasını babasını öldürüyor, açlıktan, sefaletten, hastalıktan bahsediyor, önce insanı yoğrulmuş mutfak paçavrasına çeviriyor, sonra da çalış diyor. Ben böyle hikâyeleri sevmem. Benim sevdiğim hikâyeler ikinci tip hikâyeler, hayat veren, neşe veren, ışık veren hikâyelerdir. Böyleleri de var."¹⁰⁸

Yazar, sanatın gelişebilmesi için, ülke genelinde huzurlu bir ortamın lüzumuna inanır. Bu arada dil işlenip geliştirilmelidir. Bu genel şartlardan başka sanatkâr sanatıyla geçinebilmeli, geçim derdine düşüp ikinci bir işle uğraşmak mecburiyetinde kalmamalıdır.

Tenkit meselesine gelince: "Yaşlı ile Kiracıları" yazarına göre münekkit; "belli meseleler hakkında, belli ölçülere sahip olan adamdır."¹⁰⁹ Münekkit, bilfiil sanatla, edebiyatla uğraşmaması gerekir. Yani, "tenkitçi şâir" veya "tenkitçi hikâyeci" olmaz. Aksi takdirde böyle bir münekkitin vereceği hükümler sübjektif olmaktan kurtulamaz.

Sanatkâr, tercih ettiği edebî anlayışta hürdür. Münekkit veya okuyucu, sanatkâra cemaatin önünde veya arkasında gitmesi gerektiği telkininde bulunamaz. Bu, sanatkârın bileceği bir iştir. "Bak tenkid nasıl olur Beyim!... Bir adama sen niye romantiksin, realistsin diye tenkid edilemez. Sen realist yazmak istemiş, yazamamışsın, şuraların eksik denir. Edebiyatlar da hükümetler gibidir; halkın bazı istediği şeyleri yapar, yahut önce yapar da halk arkasından gelir."¹¹⁰

108- O.Ferî ÖZÇELİK, "M.Ş.E. ile İki Saat", Hisar Der., S.19, 1 Kas.1951, s.11

109- a.g.m., s.11

110- a.g.m., s.16

B- S O S Y A L, S İ Y A S İ, E K O N O M İ K F İ K İ R L E R İ

Memduh Şevket Esendal, güçlü ve başarılı bir yazar olmanın yanında, yakın dönem fikir ve siyasi hayatımızda adından bahsedilmesi gereken bir halk aydını ve politikacıdır da. Elbette ki bir ideolog olduğu iddia edilemez. Zaten böyle bir iddiası da yoktur. Bununla birlikte, genç yaşta başlayıp ömrünün sonuna kadar sürdürdüğü sanat ve siyasi hayatında belli bir dünya görüşü; Türk toplumunun sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel meseleleri hakkında belli bir bakış açısı sahibi olduğu muhakkaktır. Geçiş döneminin hemen her aydını gibi, o da hayata ve meselelere kendine has bir perspektiften bakmış, çıkış ve çözüm yolları üzerinde kafa yormuştur. Şahsiyeti ve -özellikle- eserlerinin anlaşılıp yorumlanabilmesi için, söz konusu düşünce dünyasının bilinmesinde fayda vardır.

Yazarın düşünce dünyasına esas teşkil edecek temeller, bir taşra kasabası olan Çorlu'da; çiftlik, kahvehâne ve esnaf dükkânları gibi mekânların sahip oldukları fikir atmosferi çevresinde şekillenmeye başlamıştır. Söz konusu mekânların fikir atmosferinin ayrıntılarını bilmesek de, Esendal'ın hep yerli ve millî kalışı, meselelerin çözümünü kendi tarihimiz, hayatımız ve kıymet hükümlerimiz sınırları içinde arayışının bu temelden kaynaklandığı muhakkaktır. Zaten daha sonraki hayatında da aynı mekânların fikir atmosferinden faydalanmağa devam edecektir.

Çorlu'dan çıkışından sonra Memduh Şevket'in dünya görüşünü şekillendirmede tesiri olan fikir kaynakları gittikçe zenginleşir. Bunlar; okunan eserler, çevresindeki fikir adamları, müşahede ettiği yeni mekânlardaki hayat, Fransızca, Rusça ve Farsça dillerinin kapılarını araladığı yeni dünyalar ve hâriciye görevi vesilesi ile tanınan yeni ülkeler, şeklinde sıralanabilir. Bunca farklı kaynaklara rağmen, başlangıçtaki temel, her zaman için varlığını koruyacak ve esas olacaktır.

Yazar, genç yaşta İttihat ve Terakkiye girdiğinde Cemiyetin ideolojisinin-

den habersizdir. Ne parlamenter rejim hakkında herhangi bir fikri vardır, ne de Kânûn-î Esasî'yi okumuştur. "Miras" romanındaki Asım tipi ile Esendal'ın bu yılları arasında sıkı bir alâkanın varlığı dikkati çeker.

Onun dünya görüşü, İttihat ve Terakki içinde çok daha şuurlu ve gerçek mânâda şekillenip olgunluk kazanmıştır. Bunda iki kişinin büyük rolü vardır. Kör Ali İhsan Bey, birinci derecede; Kara Kemal Bey, ikinci derecede Esendal'ın hocası durumundadır. Özellikle Kör Ali İhsan Bey'in fikirleri, Çorlu'da şekillenmeğe başlayan yazarımızın dünya görüşünü çok daha net bir hale getirip sistemleştirilmiş bir yapı kazandırır. Bu sistem içinde toplumun her seviyedeki meselesine cevap bulmak mümkündür.

Memduh Şevket ve arkadaşlarının dünya görüşü, bugüne kadar hep "Meslekî Temsilcilik" söz grubuyla ifade edilegelmiştir. Burada ilk önce adı geçen dünya görüşünü ana hatlarıyla -Esendal'dan bağımsız olarak- izah etmenin lüzumuna inanıyoruz.

MESLEKİ TEMSİLCİLİK:

Meslekî Temsilcilik, II. Meşrutiyetin ilânı ile Cumhuriyetin belli bir fikir zeminine oturtulmasına kadarki dönemde (1908-1925), düşünce ve siyasî tarihimizde yer almış dünya görüşlerinden birisidir. Temelde "Halkçılık" düşüncesine dayanan Meslekî Temsilcilik, söz konusu geçiş döneminin arayışlarına karşı teklif edilmiş sosyal, siyasî ve ekonomik bir reçete hususiyeti arz eder. 1908'den sonra büyük ümitlerle tesis edilmeğe çalışılan parlamenter sistemin sosyal bünyede açmış olduğu yaralara; başka bir ifadeyle, parlamenter rejimin bünyesinde barındırdığı çarpıklıklara tepki olarak doğduğu söylenebilir.

Düşüncenin fikir babası, ideologu Kör Ali İhsan Bey'dir. M.Ş.Esendal, Kara Kemal Bey, Muhittin (Birgen) Bey, Sadık Vıcdanî, Nail Bey gibi şahsiyetler, Meslekî Temsilcilik etrafında teşekkül eden grubun belli başlı simalarıdır. Teşkilât-ı Esasiye Kanunu'nun Meclisteki müzakereleri sırasında birçok mebusun söz konusu düşünceye bağlı oldukları görülür. Bunlar: Yunus Nadi Bey, İsmail Suphi Soysallı, Mahmut Esat Bey, Süleyman Sırrı Bey, Yusuf Ziya Bey, Dr.Abidin Nesimi Bey, Mehmet Şükrü Bey, Feyzi Bey, Ragıp Bey.

Meslekî Temsilcilik, II.Meşrutiyet ilânından sonra, Ali İhsan Bey'in çalışmalarıyla ortaya konmuş, Balkan Harbi ve sonrası yıllardaki İttihat ve Terakki-Hürriyet ve İtilaf fırkaları arasındaki siyasî mücadelelerin ortaya koyduğu sonuçlar üzerine güç ve taraftar kazanmağa başlamıştır. Zamanla İttihat ve Terakki içinde ağırlığı gözardı edilemeyecek bir grup oluşturmuş, Cavit-Karasu grubunun liberal ekonomi görüşüne karşı alternatif durumuna gelmiştir. 1917 sonlarında, Ali İhsan Bey ve arkadaşları, "Temsil-i Meslekî Programı" ile Cemiyetin "Merkez-i Umumîsi" karşısına çıkmışlarsa da kabul görememişlerdir. Birinci Dünya Harbi sonunda İttihatçıların önde gelen şahsiyetleri yurt dışına çıkınca, Meslekî Temsilciler çok daha güçlü duruma gelirler. Millî Mücadele ile birlikte Ankara'ya geçip Mustafa Kemal'le görüşülmüş fakat müsbet bir cevap alınamamıştır. Hükümetin 18 Eylül 1920'de "Halkçılık Programı" adıyla Meclise sunduğu kanun teklifinin görüşülmesi sırasında, Meslekî Temsilciler bütün güçlerini ortaya koyarlar. Düşünce, gerek Mecliste, gerek basında büyük desteğe sahiptir. "Encümen-i Mahsusa", hükümetin seçimlerde esas olacak "nisbî temsil" usulünü, "meslekî temsil" şeklinde değiştirerek Meclise sunmuş, burada da uzun uzun tartışılmıştır. Kabul edilecek gözüyle bakılırken Mustafa Kemal'in müdahalesiyle "meslekî temsil" usulü reddedilir. Büyük bir darbe yemiş olan düşünce, 1925'lere kadar gücünü korumuştur. Ancak 1925'teki İzmir Suikastı, Meslekî Temsilcilik düşüncesinin büyük ölçüde sonu olur. Çünkü düşüncenin önde gelen şahsiyetlerinin suikast teşebbüsünde parmağı olduğu anlaşılmış ve tasviye edilmişlerdir.

"Anadolu'da Yeni Gün", "Öğüt", "Meslek", "Halk" ve -bir ara- "Hakimiyet-i Milliye" gazeteleri, Meslekî Temsilcilik düşüncesinin savunuculuğunu yapmış yayın organlarıdır.

Aslında "Meslekî Temsil", bir dünya görüşü, fikir hareketinin değil, sadece, söz konusu düşüncenin benimsediği seçim sisteminin adıdır. "Meslekî Temsil" sözü son günlerde âdeta bir programın ismi gibi telakkiye uğradı; halbuki bu, yalnız bir programın ancak intihap usulü, hatta tamamiyle bu usulü de değil de yalnız bu usulün bir hususiyetini ifade eden bir tâbirdir.¹¹¹

111- "Meslekî Temsil", "Hakimiyet-i Milliye Gazetesi", 23 T.Ev.(Edim) 1920, s.1

Ancak bugüne kadar hep bu isimle anılagelmıştır. Bunda, düşüncenin en belirgin ve çarpıcı tarafının, teklif ettiği seçim tarzında tezahür etmiş olmasının büyük rolü vardır.

Konuyla alakalı geniş bir araştırma yapmış olan İlhan Tekeli-Selim İlkın ikilisi, Meslekî Temsilciliği; "Küçük girişimci özelemleri etrafında şekillenen anti bürokratik (ve anti kapitalist, anti emperyalist)" bir program olarak değerlendirirler.¹¹² Araştırmacılara göre, düşüncenin temelinde, "kapitalistleşme süreci"ne giren Osmanlı toplumunda varlığı tehlikeye düşme durumunda olan "küçük girişimcilerin özelemleri"ne cevap verme arzusu yatmaktadır. Abidin Nesimi, "lonca sosyalizmi" veya "yeni dünya şartlarına intibak ettirilmiş bir (fütüvvet) nizamı" olduğu kanaatindedir. "Hemen şunu da arzedeyim ki Kör Ali İhsan Bey'in meslekî temsilciliğini, korporatif devlet düzenini, malî sermayenin ürünü olan faşizme bağlamak değil, onu prekapitalist dönemin Tier Etat'ına (Üçüncü dünya), komünlerine dayanan bir lonca sosyalizmi olarak nitелеmekte isabet olacağı kanısındayım."¹¹³ "Yirminci asır şartları içinde ideal cemiyeti, Kör Ali İhsan Bey, istihsale bağlı insan topluluklarının politik devlet nüfuzu dışında, serbestçe kendilerini idare etmesinde görürdü. Bu nizam yeni dünya şartlarına intibak ettirilmiş bir (fütüvvet) nizamı idi."¹¹⁴ Zafer Toprak ise Meslekî Temsilciliği, "toplumsal sınıfları yadsıyan, yerine meslek zümrelerini koyan, tesianatçı, politik iktidara meslekî temsille yansıtılmış korporatif bir sistem" olarak görmektedir.¹¹⁵ "Meslekî temsilcilik, eski fütüvvet teşkilatının ihyasından başka bir şey değildi." yorumu, Necmeddin Turinay'a aittir.¹¹⁶

Meslekî Temsilcilik düşüncesinin özü, devlet mekanizması ve yönetimin bütünüyle ve doğrudan doğruya halka devredilmesi esasında toplanır. Bunu, "halk devleti" şeklinde ifade etmek de mümkün. Nitekim 1917'de hazırlanmış

112- Doç.Dr. İlhan Tekeli-Selim İlkın, "(Kör) Ali İhsan (İloğlu) Bey ve Temsili Mesleki Programı", Atatürk Döneminin Ekonomik ve Toplumsal Sorunları, İst., 1977, s.344

113- a.g.m., s.343

114- Abidin Nesimi, "Esendal'ın Fikir Cephesi", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.6,S.5, Haz. 1952, s.85

115- Zafer Toprak, "Halçılık İdeolojisinin Oluşumu", Atatürk Döneminin Ekonomik ve Toplumsal Sorunları, İst., 1977, s.16

116- Necmeddin Turinay, Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları, Ank., 1983, s.118

olan "Temsil-i Mesleki Programı"nda amacın, "halk hükümeti tesis" etmek olduğu vurgulanır. Aynı programın diğer bir yerinde ise, yeni bir Türkiye için tek yolun "halk idaresi" olduğu iddia edilmektedir. "...yeni bir Türkiye tesis edebilmek için yalnız bir çare vardır ki o da idareyi halk idaresi şeklinde tebdil ve idarenin tanziminde halkın iktisadî ihtiyaçlarını rehber itihaz eylemektir."¹¹⁷ Yunus Nadi de, Meclisteki konuşmasında Meslekî Temsili, "şimdiye kadar cari olan hükümetin hakimiyet zihniyeti yerine, halkın hakimiyeti zihniyetini koymak", demek olduğunu belirtir.¹¹⁸ Meslekî Temsilcilerin bu noktada mevcut devlet yapısı ve anlayışına karşı oldukları açıktır. Onlar için aslolan "halkçılık"tır. Ancak, halkçılıklarının "meslek"te odaklaştığını belirtmek gerekir. Devlet yapısı ve sosyal bünye, bu odak noktasından hareketle yeniden düzenlenecektir. "Meslekî Temsil'in gayesi memleketin bütün idaresini münhasıran erbâb-ı sa'ye, yani emekçiye vermektir."¹¹⁹ Bunun en kestirme yolu da seçimlerin nisbî temsile göre değil, meslekî temsile göre yapılmasından geçer. Seçimler, belli partilere bağlı adayların seçilebildikleri ve sadece vilayetlerin temsili esasına yönelik nisbî temsil usulüne göre değil, bilfiil çalışan insanların mesleklerine, bu mesleklerin temsil esasına göre yapılmalıdır. Böylece Meclis, şu veya bu partinin ve vilayetin mebuslarından değil, ülke genelinde varlığını sürdüren mesleklerin temsilcisi durumundaki mebuslardan teşekkül etmiş olacaktır. Tabii ki her meslek, mensuplarının sayısına göre temsilci seçebilecektir. Mesleği olmayanlar veya bilfiil çalışmayanların seçme ve seçilme hakları yoktur.

Programda dokuz olarak tesbit edilmiş ülke genelindeki meslekler şunlardır: 1- Çiftçiler, çobanlar, 2- Sanatkârlar, 3- Tacirler, 4- Memurîn ve müstahdemîn, 5- Efrâd-ı Askeriye, 6- Gemiciler, 7- Madenciler, 8- Serbest Meslek Eshabı, 9- İşçiler.¹²⁰

Programda mesleğin esas alınması, meslekî teşkilatlanmanın önemini ön

117- Doç.Dr.İlhan Tekeli - Selim İlkin, a.g.m., s.345

118- T.B.M.M. Zabıt Ceridesi, C.5, Ank., 1942, s.122

119- "Meslekî Temsilde İntihab", Hakimiyet-i Milliye Gazetesi, 24 T.Ev. (Ekim) 1920, s.1

120- Doç.Dr.İlhan Tekeli-Selim İlkin, a.g.m., s.346



plâna çıkarır. Herhangi bir mesleğe bağlı olarak çalışan işçi ve işverenler, bir birlik (oda, sendika gibi) altında teşkilatlanacak, temsilcilerini de a-ralarından seçeceklerdir.

Yukarıdaki izahlardan Meslekî Temsilcilerin parlementer rejime veya çok partili demokrasiye, vilayetlerin temsili esasına ve tabii olarak particili-ğe karşı oldukları ortaya çıkar. Çünkü söz konusu sistemde halkın, emekçinin yönetimde söz sahibi olmasına imkân tanınmamaktadır. "Meslek" gazetesindeki bir yazıda, parlementer sistemin iflas ettiği vurgulanırken bünyesinde taşı-dığı aksaklıklar bir bir sıralanır. "Bütün bu sözün hülasası şudur ki, par-lemento kürsülerini dolduran parlak sözler ve yaldızlı mefkûre edebiyatının altında gayet âşikâr bir fırka hâkimiyeti yaşar: Hâkim olan millet değil, si-yasî fırkalar ve memleketi idare eden kuvvetler, halk kuvvetlerinin idare-leri değil, sadece bir politikacılar sınıfının siyasî oyunlarıdır."¹²¹

Buna bağlı olarak bürokrasi veya memur devleti zihniyeti de şiddetle red-dedilmiştir. Halkın sırtından asalak olarak geçinen memur ve bürokratlar, yö-netimin çarklarını tekellerinde tutarak keyfi bir yönetim kurarlar. Halkın ih-tiyaçlarına cevap vermedikleri gibi, ona zulmederler. Bu sebeptendir ki, İsmail Suphi Soysallı, "memurün şekl-i idare-i hazırasına resmen ilân-ı harp et-miş" olduklarını belirtir.¹²² İl, ilçe ve nahiyelerin de merkezîyetçi idare-den meslekî temsil usulüyle teşekkül etmiş mahallî meclislerce yönetilmesi gerektiğine inanan Meslekî Temsilciler, buralardaki memur tayin ve azilleri-nin söz konusu meclislerin yetkisine bırakır.

Meslekî Temsilcilik düşüncesi, Ali İhsan Bey'in tetkikleri sonucu orta-ya koyduğu "ilmî bir keşfi" şeklinde takdim edilmekle birlikte, temelde üç kaynağa yaslanmış olduğu dikkati çekmektedir. Bunlardan birincisi, Osmanlı sosyal yapısında önemli bir mevkiye sahip olan "lonca teşkilatı" olmalıdır. İkincisi, 1908 sonrası teşekkül eden iki partili parlementer rejimin, bekle-nen başarıyı verememesi üzerine oluşan daha tesanütçü çözüm arayışları ve

121- "Meslekî Temsilcilik' Ne Demektir?", Meslek Gazetesi, S.1, 15 K.Ev.1340(15 Ar.1924) s.5

122- T.B.M.M Zabıt Ceridesi, C.5, Ank., 1942, s.367



halkçılık düşüncesidir. Nitekim Ziya Gökalp, bu yıllarda Meslekî Temsilciliğe çok yakın görüşler ileri sürmektedir. "Bir cemiyetin içinde muhtelif sınıflar, birbirini istismar yahut imha etmeye çalışır. (...)Demek ki bir cemiyetin içindeki sınıflar, aralarında uzlaşma imkanı bulunmayan düşman zümreleri halindedir. Halbuki bir cemiyetin muhtelif meslek zümreleri birbirine rakip ve düşman olacakları yerde, bilakis yekdiğerine son derece muhtaç ve dostturlar.

Bir cemiyette terzi kunduracısız, kunduracı terzisiz, fırıncı kasapsız, kasap fırıncısız, şâir filozofsuz, filazof şâirsiz, doktor avukatsız, avukat doktorsuz kalmayı hiçbir zaman isteyemez. Bütün bu içtimaf meslekler birbirinin lâzım ve melzûmudur. O halde sınıflar kalkıp da onların yerine de meslek zümreleri kuvvetli bir surette teşekkül edince içtimaf darvinizm iflas ederek, cemiyetin içinde dahilî sulh hüküm sürmeye başlar." "...halkçılığın gayesi, tabaka ve sınıf farklarını kaldırarak, cemiyetin birbirinden farklı zümrelerini, yalnız işbölümünün doğurduğu meslek zümrelerine hasretmektir. Yani halkçılık, felsefesini bu düstürde icmâl eder: Sınıf yok, meslek var!"¹²³

Meslekî Temsilcilik düşüncesinin üçüncü kaynağı, Batı, özellikle Rusya'da gelişmekte olan sosyalizm ve kominizmdir. "Türk Karl Marksı" olarak isimlendirilen düşüncenin ideologu Ali İhsan Bey, Meslekî Temsil doğrultusunda yapılacak inkılâp neticesinde tesis edecek sosyal düzenin, "ruh itibarıyla kominizme muvafık; şekil itibarıyla (de) Rusya Sovyet idaresine fâik olacağı" belirtir."¹²⁴ "Hakimiyet-i Milliye"de yayınlanan bir yazıda bu husus çok daha açık bir şekilde ortaya konmaktadır: "Meslekî Temsil demek, başlı başına, yeryüzünde mevcut olan idare ve hükümet tarzlarından ayrı, yeni bir usul tedris etmek demek değildir; bilakis bu gayesi Türkiye'de meslekî teşkilatı süratle vücuda getirmekten ibaret ve belki muvakkat bir tedristir; esası, memleket işlerinde hakikî, fiilî ve bilhassa salim

123- Zafer Toprak, "Halkçılık İdeolojisinin Oluşumu, Atatürk Döneminin Ekonomik ve Toplumsal Sorunları, İst., 1977, s.13-14

124- Doç.Dr.İlhan Tekeli-Selim İlkin, a.g.m., s.352

bir tarzda "sa'y" düstürünü hâkim kılmaktan ibaret olan sosyalizm, yani kominizmdir. (...) Bunu müdafaa edenler, memleketin ancak sosyalist-komünist bir programla idare edilebileceğine kânidirler."¹²⁵

İsmail Suphi Soysallı ise, Teşkilat-ı Esasiye Kanunu teklifini sunuş konuşmasında, meslekî temsil esasını içeren 4. maddenin ilham kaynağı konusunda şunları söyler: "Ben diyemem ki hiçbir taraftan mülhem olmadık. Belki Şarkta, Rusya'da patlayan inkılâbın üzerimizde tesiri olmuştur."¹²⁶

Bununla birlikte, bazı Meslekî Temsilciler, birçok noktada sosyalizm ve kominizmden ayrıldıklarını iddia etmektedirler. Sosyalizm ve kominizm, bütünüyle sınıflar arası çatışma esası üzerine kurulmuş ve bu çatışmada da emekçiden yana olmuştur. Meslekî Temsilciler, sınıflar arası çatışmanın varlığını kabul etmekle birlikte, çatışmadan yana değil, "tesanüt" ve "âhenk"-ten yanadırlar. Zaten bizim toplumumuzda Batı'daki gibi sınıflar teşekkül etmemiştir. Bizde meslek grupları vardır ve hepsi de kutsaldır. Ayrıca ihtilâli de benimsemezler. Meslekî Temsil düşüncesi, meslek şuuru ve teşkilatları güçlendikçe kendiliğinden hayat bulacaktır. Onlara göre millet; "... aralarında muayyen iş bölümü olan ve birbirine benzediği için değil birbirini tamamladığı için tam bir uzviyet olan ve bütün kuvvetini mesleklerden alan bir uzviyettir."¹²⁷

Memduh Şevket Esendal, bugüne kadar hep "Meslekî Temsilci" olarak anılmış, adı da, bu grubun önde gelen temsilcileri arasında sayılmıştır. Bu kanaate katılmakla birlikte, yazarın söz konusu düşünceye ne ölçüde iştirak ettiğini ortaya kayabilececek bilgi ve belgeden mahrum olduğumuzu belirtmek isteriz. Elimizde sadece bir mektup ve onu yakından tanıyanların kaleme aldıkları bir kaç hâtıra mevcuttur.

Esendal'ın söz konusu dünya görüşüne bağlanması İttihat ve Terakkiye girişi vesilesi ile tanıdığı Ali İhsan Bey'in telkinleriyleledir. Zaten o

125- "Meslekî Temsil", Hakimiyet-i Milliye Gazetesi, 23 T.Ev.(Ekim) 1920, s.1

126- T.B.M.M. Zabıt Ceridesi, C.5, Ank., 1942, s.364

127- "Meslekî Temsil", Hakimiyeti Milliye Gazetesi, 27 K.Ev.(Aralık) 1920, s.2



güne kadarki hayatı, böyle bir dünya görüşüne belli bir zemin hazırlamış durumdadır. Cemiyetteki "Meslek Odaları Mümessilliği" ve "Müfettişlik" görevleri, düşüncelerinin pekiştirilmesi, hatta hayata geçirilmesi açısından son derece önemlidir. Yazar, böyle bir zeminde sahip olduğu Meslekî Temsilcilik düşüncesine, hayatının sonuna kadar kadar bağlı kalacak, imkân ve fırsat bulabildiği ölçüde hayat ve topluma maletmeye çalışacaktır. Bu açıdan onun için en başarılı dönem, İttihat ve Terakkideki aktif görev sahibi olduğu yıllardır. Milletvekilliği ve Genel Sekreterlik yıllarındaki gayretlerinde yeterli ilgi ve imkânı bulduğu, fikirlerinin kabul gördüğünü söylemek mümkün değildir. Düşüncelerini birkaç kez de Atatürk'e anlatma fırsatı bulmuş fakat dikate alınmamıştır.

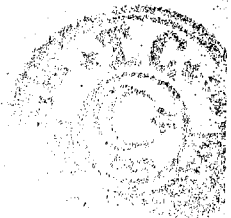
Bakû Mümessilliği sırasında Cemal Paşa'ya yazdığı 9 K.Sâni (Ocak)1921 tarihli mektubunda, Ankara'daki gelişmeleri anlatırken sözü Meclisteki görüşmelere getirir ve Meslekî Temsil esasının kabulünü kuvvetle muhtemel olarak görür. Mektubun verdiği genel intiba, yazarın söz konusu düşünceye bağlı olduğu istikâmetindedir.

"Bugün Ankara'daki B.M.Meclisi, aynı zamanda, bir Meclis-i Müessisân mahiyetinde olup yavaş yavaş kanunu esasîyi temayülât-ı umumiye dairesinde tebdil etmektedir. Bugün, halk arasındaki meyelân-ı umumî ise hükümeti daha ziyade halkın eline vermekle hülâsa olunabilir. (...) idare-i mahalliyeye müteallik bütün hususât da kâmilen halk eline verilecektir. (...)

Bizzat Millet Meclisi de, iktisadî bir bünyeye sahip olabilmek için, meslekler üzerine intihabın kabul olunması kuvvetle muhtemeldir. Şu halde, bu mecliste memleket içinde işlenen işler ashabının vekillerinden mürekkep olacak ve halkı, kütleyi, kâbil olduğu kadar yakından temsil edecektir."¹²⁸

A.Hamdi Başar, Serbest Cumhuriyet Fırkası hadisesinden sonraki büyük yurt gezisinde, Atatürk'ün özel müşaviri olmaları sebebiyle birlikte bulunduğu Esenal'a dair hâtıralarında, yazarın Meslekî Temsilcilik düşüncesine ait anekdotlara yer vermektedir.

"Memduh Şevket Bey meslekî temsil taraftarıydı. Halkın halk tarafından



idare olunmasını, halk ve meslek teşekkülleri meydana getirilmesini, bunlara dayanmış bir idarenin kurulmasını isterdi. Bu hususta, İttihat ve Terakki zamanında olduğu gibi, şimdi de fikirlerini söyler, müdafaa ederdi."¹²⁹

Prof.Dr. Esat Çam, Memduh Şevket'in sahip olduğu dünya görüşüne ait yazılar yazmamış olmasını, İttihat ve Terakki içindeki görev taksimine bağlamaktadır. Buna göre, Esendal'ın görevi siyasî yazılar yazmak değil "halk hikâyesi" yazmaktır. "Bana anlattıklarına göre; İttihat ve Terakki propaganda-sında herkese görev verilmiştir. Ve ilgililere görevlerini aşmamalarını tembih etmişler. M.Ş.Esendal'ın görevi halk hikâyesi yazmaktır. Katiyen siyasî makale yazmayacaktır. Bunu kendisine tembih etmelerine rağmen günün birinde siyasî makale yazdığı vakit Talat Paşa kendisini çağırması ve görevini hatırlatmıştır."¹³⁰

Memduh Şevket'in dünya görüşünü, -genel mânâsındaki- "sosyalist" kavramı ile ifade etmek mümkündür. Hayatı boyunca, ülke imkânlarının insanlar arasında eşit bir şekilde dağılımını arzulamıştır. Çalışan insanlar yönetimde söz sahibi olmalı, merkeziyetçilik ve devletçilik en aza indirilmelidir. Onun için çalışan insan kutsaldır. Bu sebeple hep "küçük insan"ların yanında yer alır. Hayatını da düşünceleri istikâmetinde yaşar. Oğlu, bu konuda şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur: "Babam yapı itibariyle sosyalist bir adamdı. Bunu inkâr etmek hatadır. Sosyalist bir adamdı. Hayatı, hayat felsefesi, bizi yaşatması; yani hiçbir zaman imkânları olduğu halde dahi refahı istememiş bir adamdı. Memleketin umumî seviyesi üstünde bir hayatı istememişti ve bize de 'istemeyin böyle bir hayatı' derdi. Yani sosyalist bir adam olduğu muhakkaktı. Memlekette de sosyalist bir yaşantı kurulsun isterdi. Hiçbir zaman kesin sola meyil göstermedi. Onun için 'kominist oldu' diyenler oldu. Hâlâ da var. Halbuki Rusya'ya gönderilip beyinleri yıkanan gençleri kurtarmak için çok uğraşmıştır."¹³¹

Esendal, "Amudî Medeniyet" olarak isimlendirdiği sanayi medeniyetinin insanlığa huzur ve saadet getireceğine ve sürekliliğine inanmaz. Söz konusu

130 130- Doç.Dr.İlhan Tekeli-Selim İlkin, a.g.m., s.360

131- Prof.Dr.Ahmet Esendal, Özel Milâkat



medeniyet, yüzyıllardan beri varlığını sürdürüp gelen pek çok güzel değerlerin, zanaatların sonu olmuş, ferdi ve toplumu ayakta tutan kıymet hükümlerini yok etmiştir. "Amudî Medeniyet" yoktur beyefendi, ayakta duramaz, yaşayamaz. Bugün, gördüğümüz şeyler var ya, şu atomlar, yeni silahlar, icatlar, iktisadî ve siyasî krizler, buhranlar, bunların hepsi bir medeniyetin, "Amudî Medeniyetin" çökmekte olduğunun delilidir."¹³²

Yazar, "Ufkî Medeniyet"e (Toprak Medeniyeti) inanır. Söz konusu medeniyet tarım ve geleneksel zanaatlara dayanır. Tabii ki çağın şartları içinde. "Ben, er geç "Ufkî Medeniyet"in, yani "toprak medeniyetinin galebe çalaçağına inanıyorum. İnsanların huzurunu, milletlerin istikrarlı bir hayata kavuşmasını, "toprak medeniyeti"nde görüyorum."¹³³ "Yurda Dönüş" isimli hikâyesi, adı geçen medeniyetin gerçekleşmiş ütopyasıdır.

Doğudaki sınır kapısından itibaren her tarafı ağaçlık, yemyeşil bir ülke. Neredeyse birbirine eklenmiş, bağ-bahçe içindeki tek katlı evleriyle köyler, kasabalar. Sağlıklı, gülbüz, huzur ve refah içinde kadınıyla erkeğiyle çalışkan insanlar. Kâğıt, yağ, şeker, dokuma fabrikaları. Van, Ahlat, Muş, Beyşehir ve Afyon dolaylarındaki "Oğuzluk" ve "Uygurluk" üniversiteleri, fakülteler, laboratuvarlar, sağlık ocakları. Halkı eğitip eğlendiren halkevleri. Yabancı dil bilen, medenî, çalışkan gümrükçü köy kızları. En aza indirilmiş bürokrasi, varlığı hissedilmeyen devlet. Sevgi, hoşgörü, kanaat ve çalışkanlık hasletleri ile güçlenmiş sosyal bünye.

Cahit Külebi, yazarın ideal Türkiye ütopyasını şöyle çizmektedir: "Ankara'dan çıkıp ne kadar gitseniz sonu gelmeyecek bir şehir, daha doğrusu bir kasaba. Ta sınıra kadar. Ardı sırası gelmeyecek küçük, güzel evler. Bağlar, bahçeler. Ekilmiş tarlalar. Ve küçük mülklerinin mesut sahipleri: Saide gibi, Selime gibi vefalı, evcil kadınlar, çalışkan, sağlam yapılı erkekler, tosun gibi çocuklar."¹³⁴

132- M.Sunullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.383,1 Haz.1952, s.8

133- a.g.m., s,8

134- Cahit Külebi, "Menduh Şevket Esendal", Türk Dili Der., C.1, S.10, Tem.1952, s.5

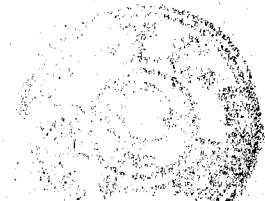
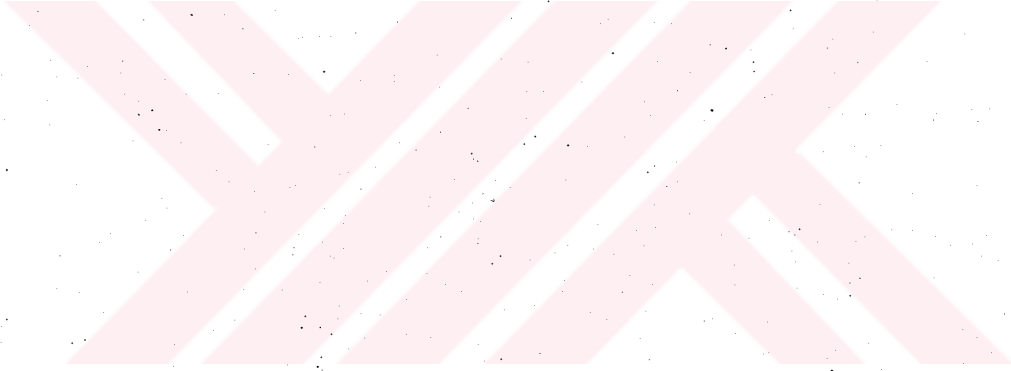
M.Ş.Esendal'ın gerek hayatı boyunca, gerekse ölümünden sonra fikirleri itibariyle yeterince ve doğru dürüst anlaşılabilirdiğini söylemek mümkün değildir. Bazıları onu "mistik", "pasif adam", "Gandi"; bazıları "sosyalist-komünist"; bazıları "meslekî temsilci"; bazıları "mason"; bazıları "manifaktür devrin hasretini ve özlemini yaşayan platonik bir insan", "tutucu" ve "el tezgahcısı"; bazıları da "Türkçü" kavramlarının ifade ettiği mânânın fikir çemberi içine dahil etmişlerdir. Burada son olarak Doğu Türkistan eski Genel Muavini ve Milliyetçi Parti Başkanı Mehmet Emin Buğra'nın yazarla ilgili değerlendirmelerine yer vermek istiyoruz. Söz konusu kişi, Esendal'la Kabil'de altı yıl beraber olmuştur.

"Rahmetli M.Ş.Esendal'ın ölümünden sonra onu sevenler, onun bazı iyiliklerini belirten yazılar yayınladılar ama benim bildiğime göre onun hayatındaki iyiliklerin en mühimi onun Türklüğe yaptığı hizmetleri idi. Evet, o Türklük için yaptığı hizmetlerini sessiz sadasız yapardı. O, Türklüğün yükselmesi yolunda kendisini unutmuş, bu konuda şöhret kazanmağı hatırına bile gitirmemiş bir fedakârdı. Esendal'ın tetkik etmediği hiçbir Türk oymağı yoktur. Her oymağın dili, tarihi, kültürü ve her şeyini gayet iyi bilirdi. Her bir Türk ilinin hayatta kalma, yükselme yollarının ne olduğunu yapıcı bir bakışla biliyordu. Her fırsattan faydalanarak bu yolda elinden gelen her işi yapardı. Esendal'ın tezi: "Hiçbir Türk mahvolmasın, her Türk mümkün olan yolu takip ederek dirilsin"den ibaretti. Esendal Turancılık, pantürkistlik nazariyelerini reddedirdi. Çünkü bu nazariyenin müsbet cephesi olmadığına kâni idi. Türk ilinin kendi siyasî, iktisadî, coğrafi imkânlarına göre kurtulma yollarını aramaları gerektiğini ileri sürerdi."¹³⁵

Kısacası: Memduh Şevket Esendal, belli bir dünya görüşünün insanıdır. Hayata, cemiyete ve insana bu perspektiften bakar. Eserlerindeki fikrî temel veya bunlardaki bakış perspektifi de hep aynıdır. Siyasî hayatında gerçekleştirme imkânı bulamadığı düşünceleri çerçevesinde kurulmuş dünyayı, büyük ölçüde eserlerinin fiktif âleminde kurar, yaşar ve yaşatır.

Onun dünya görüşünü şekillendirip kaynaklık eden membalar farklı fark-

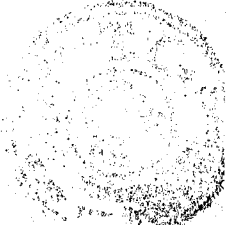
lıdır. Ancak, asıl kaynağın bizim hayatımız, tarihimiz ve kıymet hükümlerimiz olduğu inkâr edilemez bir hakikattir. Hiçbir zaman yarı aydının içine düşüp kurtulamadığı Doğu veya Batının hazır fikir kalıplarına iltifat etmemiştir. Fazla değişmeden, yozlaşmadan, dünle olan bağlarımızı koparmadan yeni bir senteze, "Ufkî Medeniyet"e ulaşabileceğimize inanır. İster ki, sessiz milyonlar, "küçük insan"lar, bir avuç yarı aydının oyuncağı olmasın. Sevgi, hoşgörü, kanaat, çalışkanlık erdemlerinin hâkim olduğu; kıskançlık, sömürü, ihtiras, şarlatanlık, tembellik ve gerilikten uzak yemyeşil bir ülke kurabilelim. Bu ülkede sınıfların çatışması değil, mesleklerin tesanüdü hâkim olsun.



İKİNCİ BÖLÜM

MEMDUH ŞEVKET ESENDA'LIN

HİKÂYESLERİ



I- HİKÂYELERDE ORTAK YAPI

Genelde, her edebî eserin muhteva ve şekil/yapı olmak üzere iki ana unsurdan teşekkül ettiği bilinen bir husustur. Söz konusu iki ana unsurun dil, tür ve edebî geleneğin hazırladığı imkânlar dahilindeki sentezi, tamamlanmış bir sistem durumundaki "eser"e vücut verir. Bunun içindir ki, muhteva ile yapıyı birbirinden ayrı düşünmek mümkün olmaz.

Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerini incelerken bu düşünceden hareket edeceğiz. Ancak, muhteva ve yapının, bunlara ait unsurların teferruatlı bir biçimde izahını verebilme endişesi, ayrı bölümler halinde mütalaasını gerektirdi. Tabii ki asıl gaye, edebî eser denen bütünü ve ona vücut veren unsurları ortaya koyabilmek olacaktır.

İlk önce, bugüne kadar Esendal hikâyesinin ortak yapı özellikleri üzerine söylenmiş fikir ve görüşleri topluca değerlendirmenin faydalı olacağı kanaatindeyiz.

M.Ş.Esendal'ın hikâyeciliği veya hikâyeleri hakkında en geniş ölçüde fikir beyan eden Tahir Alangu, yazarı, 1930'lu yılların Türk hikâyesine hâkim olan belli başlı çizgilerin dışında tutar. Esendal, "geniş anlamda gözlemci gerçekçilik" veya "gözlemci -ve tasvirici- gerçekçilik" anlayışını benimseyerek Sabahattin Ali-Sadri Ertem ikilisinin öncülüğünü yaptığı "tenkitçi sosyal gerçekçilik"; F.Celâlettin'in devam ettirdiği "eskiye bağlı hikâye tarzı" ve Sait Faik'te en güzel ifadesini bulan "büyük şehir insanının yalnızlığını anlatan tasvirici gerçekçilik" in dışında kalmıştır.¹ Alangu, "sadelik" ilkesinin yazarımızı Maupassant yerine Çehov'a götürdüğünü belirttikten sonra, Çehov tesirinin daha ziyade "biçim, hikâye yazış, dil, hikâye kişilerini anlayış" noktalarında yoğunlaştığını vurgular. "Onun hikâyelerindeki

1- Tahir Alangu, Ömürden Sonra Hikâye ve Roman, C.1, İst., 1968, s.131.

teknik benzerlerini, hatta bazı hikâyelerinin kuruluş bakımından tıpkılarını Esendal'ın hikâyeleri arasında bulup gösterebiliriz. Çehov'un bazı hikâyeleri de ona, bizdeki benzerlerini hatırlatarak, hareket noktası vazifesi görmüştür."² Ancak Esendal, Çehov'daki "acı tenkitçi gerçekçilik"i hiçbir zaman benimsememiştir.

Tahir Alangu'ya göre, Esendal'ın hikâyelerinin ortak yapı özellikleri şu şekilde sıralanabilir: Konuları, "gündelik yaşayışın içinden" alma, "yaşama üstü olaylar"a yer vermeme, "açıklama" tarzına başvurmama, kişilerin "çok canlı" olması ve bunları "gerçekten alma", "olayı bitmiş olarak arkasından değil, olurken verme"³

M.Ş.Esendal'ı hikâyeciliğimizde "yepyeni bir çizginin temsilcisi"ve "Türk edebiyatının öncü hikâyecilerinden"⁴ olarak gören Necmeddin Turinay, söz konusu yenilik ve öncülüğü, hikâyelerinin geleneksel tarzdan apayrı bir yapıya sahip olmasına bağlar. "Büyük olaylara, okuyucuyu peşinden sürüklemeye müsait meraklara" yaslanmamak, "vakanın ehemmiyeti" ile "tiplerin sivriliği"ni kırmış olmak, "şuuraltı yoklamaları" ve "geniş şekilde fizikî ve ruhî tasvirlerle" yer vermemek, vakayı "diyaloglarla" geliştirmek, mizahî olmak gibi özellikler, Esendal hikâyesinin temel farklılıklarını teşkil eder.

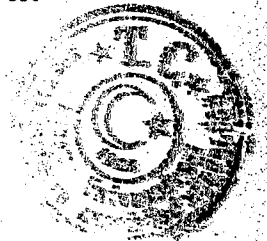
Turinay, Eseldal'la Çehov arasında sürekli olarak ilgi kurulmasını, hatta "Türk hikâyeciliğinde Çehov'un temsilcisi" niteliğini yadırgamaktadır. Çünkü "Bizde o yıllarda Tolstoy bilinirdi ama, Çehov'u tanımak pek mümkün olamazdı, zira Türk okuyucusu için Çehov henüz meçhuldü."⁵ Kısacası; II.Meşrutiyet yıllarında Esendal'ın Çehov'u -gerek Rusça bilmemesi, gerekse Çehov tercümelerinin yokluğu sebebiyle- tanınmasının mümkün olmadığına inanan Turinay, ileriki yıllar için de bu kanaatini korur. Araştırmacıya göre, Esendal'ın hikâyelerinde "bidayetinden beri aynı çizgi hâkim"dir ve bu çizgide değişme yoktur.

2- Tahir Alangu, Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, C.1, İst., 1968, s.128.

3- a.g.e., s.129.

4- Necmeddin Turinay, Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları, Ank., 1983, s.109.

5- a.g.e., s.114-115



"Edebiyatımızda Hikâye ve Roman" yazarı Cevdet Kudret, Esendal'ın "ilk hikâyesinden (El Malının Tasası) son hikâyesine kadar, kendi çağının hikâye anlayışından büsbütün ayrı bir yolda" yürüdüğünü belirttikten sonra⁶, ayrı yolun niteliklerini izah ederken, hikâyeleri "günlük yaşayışın en sade, en silik olayları üzerine" kurmak ve şahıs kadrosunu "çevremizde gördüğümüz günlük kişiler, küçük insanlar"dan seçmek özellikleri üzerinde durur. Esendal-Çehov alâkası hakkında fazla bir şey söylemez.

S.P.Sezâî, H.Ziya, Ö.Seyfettin, F.Celâlettin ve S.Ali gibi yazarları, "başı, ortası, sonu olan, bir gerilimi ustaca tavında tutan, sonu da çoğu zaman sürprizle biten"⁷ Maupassant tarzı hikâyenin temsilcileri olarak gören Haldun Taner, Esendal'ın hikâyeciliğindeki tavrı için "büyük bir yenilik" ifadesini kullanır. "Otlakçı" yazarı, "belli yapısız, bel kemiksiz, ama canlı, ama ilginç, başıboş" ve gereksiz tasvirlerden uzak hikâyenin öncüsüdür.⁸ Sait Faik, ondan sonra gelir.

Esendal'ın hikâyelerini, "Gorki, Çehov ve Maupassant'a çok yakın" ve "bir çeşit enstantane" olarak gören Tanpınar, yazarın, Çehov'a atfedilen "Güzel hikâye yazmak için yazdıklarınızın başını ve sonunu atınız." prensibine bağlı kaldığı kanaatindedir. Onun hikâyelerinde "hiç mütearız görünmeden her söylemek istediğini söyleyen realizm" esastır.⁹

Ahmet Kabaklı ise, Maupassant tarzı hikâyeyi bırakarak "tahkiye usulü", "kuruluş" ve "üslupça" Çehovvari hikâyeler yazmış olmakla, Esendal'ın Türk hikâyesinde "kendince bir çığır açmış" olduğu kanaatindedir. "Hikâyeyi, çok-kez, söyleşmeler üstüne kurmak; bir hayat parçasını herhangi bir noktadan tutarak yazmak; olayların ayrıntılarına önem vermemek ve duyulmamış olağanüstü varlıkları hikâyeye katmamak",¹⁰ Esendal hikâyesinin ilk akla gelen özellikleridir.

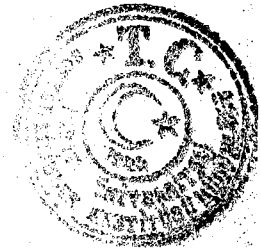
6- Cevdet Kudret, Edebiyatımızda Hikâye ve Roman, C.II, İst., 1978, s.378.

7- Haldun Taner, "M.Ş.E. 100 Yaşında", Milliyet Gazetesi, 17 Nisan 1983.

8- a.g.m.

9- Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, İst., 1977, s.123.

10- Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı, C.3, İst., 1978, s.383



Şahap Sıtkı, yazarımızın hikâyelerinde Çehov ve Katherine Mansfield "lez-zeti" bulduğunu söyler. Esendal-Katherine Mansfield benzerliği, şahıs kadrosundaki kahramanların canlılığı noktasında yoğunlaşmaktadır.¹¹ Muzaffer Buyrukçu'ya göre, Esendal "bizim Çehov'umuz"dur.¹² "Her şey onun hikâyelerinde bir 'dilim'dir, bir yaşam kesitidir."¹³ hükmü, Tarık Dursun K.'ya ait.

Vaka anlayışı ile kullanımı meselelerinde Esendal'la Kenan Hulusi Koray arasında benzerlikler bulan Mehmet Ergün, bu hususu şu şekilde izah eder:

"Memduh Şevket Esendal'la Kenan Hulusi Koray'a gelinceye kadarki dönem içerisinde, hikâyecilerimiz, belli bir durumu oluşum anından dönüşümüne kadarki süre içerisinde çizmiş olduğu grafiği hikâyenin kendisi olarak görmüşlerdir. Oysa M.Ş.Esendal ile K.H.Koray'ın, dönüşüm anının etkileri ile oluşumu hazırlayan koşulları anlatarak hikâyeye ulaşmaya çalıştıklarını görüyoruz.

(...) Bir bakıma bu iki sanatçı, belli bir konunun yerine, belli bir atmosferin anlatıldığı, anılarla, çağrışımlarla, izlenimlerle yürüyen yeni hikâyenin ön adları, deyim yerinde ise isim babalarıdır."¹⁴

Hikmet Dizdaroğlu, yazarın hikâyeciliğindeki en başarılı ve dikkati çeken yönün "hikâye etme" sanatında bîrizleştiği inancındadır. "Canlı, yoğun, hareketli" vasıfları ile ifade edilebilecek böyle bir tahkiye okuyucuyu sarar.¹⁵

Yukarıdaki değişik kişilere ait genel değerlendirmelerden sonra, şahsî değerlendirmelerimize geçmeden önce önemli bir hususu belirtmek isteriz. Yazar hakkındaki önemli bir yanlışlığın düzeltilebilmesi için buna ihtiyaç vardır.

Biraz önce de görüldüğü gibi, bugüne kadar, pek çok araştırmacı, eleştirmen veya yazar hakkında yazı yazan kişiler, onun hikâyeciliğinde konu,

11- Şahap Sıtkı, "Hikâyeci Esendal", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.6, S.5, Haz.1952, s.73

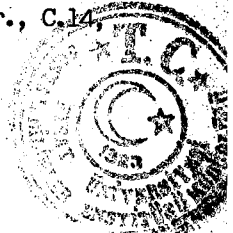
12- Muzaffer Buyrukçu, "Bizim Çehov'umuz", Yazko Somut Der. S.36, 8 Nis.1983, s.9

13- Tarık Dursun K., "M.Ş.E.'nin Keşfi Gerekiyordu", Yazko Somut Der., S.37, 15 Nis.1983, s.9

14- Mehmet Ergün, Edebiyatımızda Bekir Yıldız Gerçeği, İst., 1975, s.20.

15- Hikmet Dizdaroğlu, "Ölümünün 13. Yıldönümünde M.Ş.Esendal", Türk Dili Der., C.14,

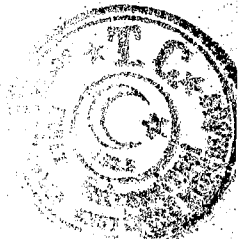
S.164, Mayıs 1965, s.547.



yapı, dil ve üslûp yönleriyle hemen hemen hiçbir değişme olmadığı, hep aynı çizgide yürüdüğü fikrini savunmuşlardır. Böyle bir fikir ve kanaat doğru değildir, olamaz da. Çünkü hemen hemen her sanatkârın gerçek vadisini buluncaya kadar belli merhalelerden geçtiği, herkesçe bilinen bir husustur. Bir sanatkârın ilk eserinden son eserine kadar hep aynı çizgiyi koruduğu; daha ilk kalem tecrübesinde bir ömür boyu bağlı kalacağı sanat anlayışı, dil ve üslûba sahip olduğunu söylemek, iddia etmek, ne derece gerçekçi olabilir? Kaldı ki, sanatında belli bir istikrara kavuşmuş bir çok sanatkâr bile, zaman içinde gelişen, değişen edebî hareketlerden farklı seviyelerde etkilenmektedir.

M.Ş.Esendal, 1908-1952 tarihleri arasındaki 44 yıllık bir dönemde hikâye ve romanlar kaleme almış bir yazar. Bahsi geçen dönem, Türk kültürü, edebiyatı ve dili için son derece hareketli bir devredir. Sosyal, siyasî, ekonomik hayatımızdaki gelişme veya değişmeler, tabii olarak kültür ve edebiyatımızda da en geniş biçimde aksini bulur. Pek çok edebî mektep veya anlayış böylesi dinamik bir sosyal zeminde doğmuş, gelişmiş ve ömrünü tamamlamıştır. Yazarımızın söz konusu gelişme ve değişmelerden farklı ölçülerde etkilenmiş olması veya etkilenebileceği kadar tabii bir durum düşünülemez. O halde, Esendal'ın sanatı ve eserleri hakkındaki kanaatlerimizi ifade ederken yukarıdaki genel kaideleri ve devrin sosyal, siyasî ve kültürel şartlarını gözardı edemeyiz. Aksi takdirde hükümlerimiz dayanaktan yoksun, sübjektif, hatta yanlış olma tehlikesi ile karşı karşıya kalacaktır.

Kanaatimiz; 1908-1952 yılları arasındaki yaklaşık yarım asırlık bir dönem içinde kalemini elinden bırakmamış olan M.Ş.Esendal'ın sanatında önemli değişiklikler olduğu istikâmetindedir. Sanat anlayışından dil ve üslûba, konudan yapıya kadar uzanan söz konusu değişmeler ilgili bölümlerde izah edilecektir. Bununla birlikte, yazarın sanat hayatı ve hikâyelerini iki devreye ayırarak değerlendirmek gerektiğini, şimdiden belirtmek isteriz. Hikâyelerin ortak yapı özellikleri bu esasa göre ele alınacaktır.



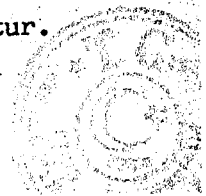
A- B İ R İ N C İ D E V R E (1 9 0 8 - 1 9 2 0)

Memduh Şevket Esendal, -bugünkü bilgilerimize göre- ilk hikâyesi olan Veysel Çavuş"u 25 Teşrin-i Evvel 1324 (7 Kasım 1908)'te yazmış, 4 Kânûn-ı Evvel 1324 (17 Aralık 1908)'te de Tanin gazetesinde yayınlamıştır. Daha sonra Çığır gazetesinde yedi (1912), Halka Doğru mecmuasında da bir (1913) hikâyesi yayınlanır. Böylece birinci devre boyunca toplam dokuz hikâye yayınlamış olur. Ancak, yayınlanmayanlarla birlikte 1908-1920 döneminin hikâye sayısı 40 civarındadır. Bunu söylerken elimizde iki kıstas söz konusudur. Birincisi; yazarın hikâyelerinin sonuna koyduğu "yazma tarihi"dir. Bu yolla 18 hikâyenin birinci devrede yazılmış ama, yayınlanamamış olduğunu öğreniriz. İkinci kıstasımız; metinlerdeki dil, üslûp, konu ve yapı gibi unsurların sahip olduğu özelliklerdir. İkinci kıstas esas alınarak hikâyelerin tamamı gözden geçirildiğinde 12-13 metnin 1920 öncesinde kaleme alınmış olduğu anlaşılır. Bu metinler yayınlanamadığı gibi, yazılış tarihleri hakkında da herhangi bir bilgi mevcut değildir.

Yukarıdaki genel kanaat ve tesbitlerimizin yanında, bir şüphemizi de burada belirtmek isteriz. "El Malının Tasası" (Ağustos 1912), "Gevneli Hacı (18 Aralık 1916) ve "İâne" (18 Kânûn-ı Evvel 1916) adlı üç metin, yazarın koyduğu yazma tarihine göre, birinci devreye aittir. Ancak, adı geçen metinler, büyük ölçüde ikinci devre özelliklerine sahiptirler. Burada en büyük ihtimal, Esendal'ın bu hikâyeleri 1920'den sonraki yıllarda yeniden kaleme almış olmasıdır. Yazarın ilk hikâyelerini yeniden yazma veya gözden geçirme gibi bir mizacının olması, şüphemizi güçlendirmektedir.

Böyle bir girişten sonra, 40 civarındaki birinci devre hikâyelerinin ortak yapı özellikleri meselesine geçebiliriz.

M.Ş.Esendal, birinci devrede kaleme aldığı hikâyelerinde, büyük ölçüde kendinden önceki Türk hikâyesi geleneğine bağlı ve bu geleneğin tabii bir devamı olma gayretinin yazarıdır. Hikâyeleri, 1908 öncesi ile bu tarihten 1920'ye kadarki zaman içinde kaydedilen gelişmeleri bünyesinde taşıyan Türk hikâyesinin belli başlı özelliklerine sahip olarak vücut bulmuştur.



Kendinden önceki Türk hikâyesi derken, türün gerçek ölçülerine kavuşup pek çok metinde ifadesini bulduğu Servet-i Fünûn hikâyesini kastediyoruz. Özellikle H.Ziya'nın hikâyeleri veya hikâyeciliği, yazarımızın birinci devre sanat hayatı ve eserleri için ana kaynak olmalıdır. Bu arada, 1911'lerden itibaren edebî hayatımızda hâkimiyet tesis edecek olan Millî Edebiyat cereyanının getirdiği temel anlayışların da Esendal'ın hikâyeciliğine tesir ettiği kanaatindeyiz. Söylediklerimiz, yazarın bütünüyle taklitçi olduğu mânâsına gelmez. Elbette ki birçok unsur, kendi ferdi yaratma becerisi, kültürü ve dünya görüşünden gelmektedir.

Esendal, birinci devrede hayata büyük ölçüde tasvirici, tahlilci, tenkitçi bir sosyal gerçekçilikle bakmaktadır. Hikâyelerindeki itibarî âlem de bu bakış açısına göre şekillenir. "Veysel Çavuş", "Gödeli Mehmet", "Pazarçılık", "Buğday Almaya Köye Gitmiştik", "Bir Cinayet", "İhtiyar Çilingir", "Çamaşırcı Kadın", "Bayram Günleri", "Seza'nın Kocası", "İkisinin Arasında", "Anlaşılmamış Bir Nokta", "Bomba", "Baba Halil" "Gevenli Hacı" isimli hikâyelerde bu tavır çok bâriz bir şekilde görülür. Türün imkânları içinde değişik konulara yer veren yazar, mesajı ön plâna çıkararak vaka ve tipler karşısında net bir tavır takınır.

"Eski kaide, esnafın kadim kanunu yıkılmış ve yerine yeni hiçbir şey yapılmamış. Bütün bu zavallı esnaf beş on kişinin eline düşmüş ve ne yazıktır ki, hükümet de tahsildarlık demiş, kendi kuvvetini bunların eline bırakmış!..."

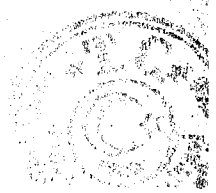
(Gödeli Mehmet, G.M., s.15)

"Her şeyi inkar eden küfür devresi gelmemiş olsaydı, şüphesiz bu güzel şeyler sönüp gitmeyecekti. Lânet olsun o zamana ki, bütün mukaddesatı inkâr ettirmiş, kanaatleri öldürmüş, huzur ve rahatı söndürmüş, demiri kaldırmış, yerine tenekeyi doldurmuştur."

(İhtiyar Çilingir, İ.Ç., s.51)

Bazı hikâyelerinde ise sadece tasvirici sosyal gerçekçi olmakla yetinmektedir. Kendi tavrını gizlemeğe çalışır. "Vakitsiz Bir Ezan", "Büyük Hızır Bey Konağı", "Mesut Bacı", "Hasan Kâhya Hastalandı", "Kendini Denize At", "Dışı Başaka İçi Başka", "Mevla Kavuştursun", "Eyüpsultan Yolcusu" isimli hikâyelerde söz konusu bakış açısının esas olduğu müşahede edilir.

"Altınbalıkları" ve "Sevdiğim" hikâyeleri, santimental duyarlılığın



daha çok mensur şiir özellikleri içindeki ifadesi olması itibarıyla, ferdiyetçi bir sanat anlayışı ve bakış açısını ortaya koyar. "Çamlıca'daki Konak", "Nazlı Hanım" "Bir Genç Efendinin Defterinden", "Güzel Bir Ölüm" ve "Büyük Baba" adlı metinlerde de ferdiyetçi tavır ağırlık kazanmaktadır. Ferdin romantik duyguları, cinsel bunalımları, bazı metafizik düşüncelerinin ifadesi, hikâyelerin varlık sebebini teşkil eder.

Birinci devrenin bütün hikâyeleri bir arada düşünüldüğünde, tasvirci, tenkitçi sosyal gerçekçi tavrın daha ön plânda yer aldığını söylemek gerekecektir. Ferdiyetçi tavır, buna göre daha zayıf kalmaktadır. "El Malının Tasası", "Gevenli Hacı" ve "İâne" hikâyeleri, diğerlerinden veya yukarıda bahsi geçen tavrılardan önemli ölçüde ayrılır. İkinci devre metinlerine yaklaşır. Kısacası: M.Ş.Esendal, birinci devre hikâyeciliğinde geniş ölçüde Servet-i Fünûn hikâyesi geleneğine bağlı olmak, Millî Edebiyat mektebinden bazı unsurlar taşımakla birlikte, kendine has hikâye yapısı arayışı içindedir de.

1920 öncesi hikâyelerinde tahlilci ve tasvirci gerçekçilik tavrının ilk dikkati çeken özelliklerden biri olduğunu belirtmiştik. Bu tavır, mekân ve şahıs kadrosunun dikkatlere sunma endişesinden ziyade, vakanın ortaya koyduğu durum veya sonucun izahına yöneliktir. Daha açık bir ifadeyle, konunun, mesajın en açık ve geniş biçimde izahına hizmet eder. Bunun için de anlatıcının vaka, bu vakaya vücut veren şahıs kadrosu karşısındaki duygu, düşünce ve intibalarının tasvir, tahlil ve yorumu metne hâkim olmuştur. Bu noktada "psikolojik realizm"den bahsedilebilir. Hâricî âlemin realitesi içinde ferdin psikolojisine ulaşma, bunu dikkatlere sunma gayreti, dikkati çekecek ölçüde kendini hissettirir.

Böyle bir anlayış, vakanın önemini büyük ölçüde zayıflatır. Metinler gücünü vakadan, vakanın sahip olduğu entrik unsurdan almaz. Hatta vaka, tahlil ve tasvire, daha doğrusu vurgulanmak istenen mesaja bir vasıta veya vasıle olma gibi bir niteliğe bürünür. Tabîlik ve gerçeklik duygusunu kaybeder.

Esendal, üzerinde durulan devrin hikâyelerini, iki zıt unsur üzerine bina eder. Bu zıtlık son derece açık ve nettir. Türk-Bulgar, köylü-simsar,



köylü-iâşe memuru, geleneksel değerler-yozlaşma, fakirlik-zenginlik, köy-şehir, Ölüm-hayat, cinsel arzu-tatminsizlik, vuslat-ayrılık gibi. Böylece çatışmanın zemini hazırlanmış olur. Ancak, çatışma fiilî olmaktan çok, müşahede edilebilir, hissedilebilir özelliğiyle dikkati çeker. Daha yerinde bir ifadeyle, vakadaki çatışmanın duygu, düşünce ve durumlar arası farklılıklardan kaynaklandığı görülür. Bu arada asıl çatışmanın yaşandığı vakanın art zamanlı olması, entrik gücünü büyük ölçüde zayıflatır. Okuyucu, çoğu zaman daha önceden yaşanıp bitmiş bir çatışmanın hikâyesini, anlatıcının ağzından halde dinler. Belli başlı çatışma tarzları şu şekilde sıralanabilir: Fertle fert (Gödeli Mehmet, İhtiyar Çilingir, İâne, Gevenli Hacı, Pazar-cılık, Buğday Almaya Köye Gitmiştik), milletle millet (Veysel Çavuş, Baba Halil, Bomba, Korku), fertle hayat şartları (Mevla Kavuştursun, Hasan Kâhya Hastalandı, Çamaşırcı Kadın), fertle toplumun değerleri (Nazlı Hanım, Çamlıca'daki Konak, Bir Cinayet, Bir Genç Efendinin Defterinden). Böyle bir nitelik, birinci devre hikâyelerinin temel yapısını formüle edebilme imkânı verir. Bunu, (A) ile (B) arasındaki çatışma şeklinde ifade edebiliriz. Tabii ki, metinden metine (A) ile (B)'nin kimliği değişebilecektir. Buna karşılık vakadaki fonksiyonları hep aynı kalır.

M.Ş.Esendal, 1920 öncesi hikâyelerinde şahıs kadrosuna büyük önem verir. Güçlü, sivri birer karakter halinde dikkatlere sunulan bu insanlar, şahsiyetleriyle metne hâkim olurlar. Daha ziyade köylü, esnaf, genç kadın ve ezilen kesimlerden olan kahramanlar, rastgele seçilmiş olmadığı gibi, oldukları gibi de metne girmemişlerdir. Yazar, sanki bu insanları yaratabilmek, okuyucusuna tanıtabilmek için yazmıştır hikâyelerini. Türün bütün imkânları, kahramanın hizmetine sunulur. İlk hikâyenin kahramanı olan Veysel Çavuş için kullanılan vasıfları sıraladığımızda, vurgulamak istediğimiz husus çok daha iyi anlaşılacaktır. "pür-edep, pür-vakûr, metin, affif, saf, dilâver, açık gönüllü, kahraman, yiğit, daima sakin, az konuşup çok çalışan, müsait fıtratlı, memleketin gayrete olan ihtiyacı anlamış, güzide asker, bir bölüğe mukabil feda edilemeyecek bir Türk." Bu sıfatlardan bazıları birkaç kez tekrar edilmektedir.



Güçlü mekân-insan ilişkisi, bu devre hikâyelerinin bir başka ortak özelliğini teşkil eder. Söz konusu ilişki; hem kahramanın karakterini daha iyi vurgulayabilme, mekândan hareketle insana ulaşabilme açısından, hem de mekânın insan karakteri üzerindeki tesiri açısından kullanılmak istenir.

Birinci devre hikâyelerinin çoğunda genel bir karamsarlık atmosferi hissedilir. İlk satırlardan itibaren okuyucuyu saran bu atmosfer, sadece ele alınan konudan kaynaklanmaz. Sanatkârın yarattığı fiktif anlatıcısının gerisindeki dünya görüşü ve ruh hali, söz konusu karamsarlığın asıl kaynağı olmalıdır. Tasvirici, tahlilci ve tenkitçi sosyal gerçekçilik, devrin şartları ve örnek seçilen edebî mektepler, Esendal'ın karamsar yaklaşımına zemin hazırlamıştır.

Hikâyelerin bazıları ölümle neticelenirken (Veysel Çavuş, Baba Halil, Bomba, Vakitsiz Bir Ezan, Bir cinayet), bazılarının vakası içinde ölüm söz konusu olur (Altınbalıkları, Sevdiğim, Gödeli Mehmet, Çamaşırıcı Kadın). "Güzel Bir Ölüm," "Büyük Baba" hikâyelerinde ölüm, asıl konuyu teşkil eder. "Kendini Denize At"ta intihar vardır. Şahıs kadrosunun çoğu, bir yığın acı, ızdırıp ve sıkıntılarla dolu bir hayatın insanı olması ile dikkati çeker. Burada dikkati çeken bir başka husus, bütün sıkıntı ve acıların ferdin dışındaki hayat şartlarından kaynaklanmış olmasıdır.

Teferruatlı bir anlatım, açıklama, tasvir, tahlil tarzlarının vücut verdiği birinci devre hikâyelerinde mesaj son derece açıktır. Okuyucuya, onun muhayyilesine fazla bir şey bırakılmaz. Bu arada hemen her metin, klâsik yapıya has giriş, gelişme, sonuç bölümlerine sadık kalınarak kaleme alınmıştır.

Yukarıda izah edilmeğe çalışılan hususiyetler, M.Ş.Esendal hikâyesinin birinci devre şeklinde isimlendirdiğimiz 1908-1920 döneminde kaleme alınmış olan 40 civarındaki metnin ortak özelliklerini oluşturur. Bunlar: Zaman zaman ferdiyetçiliğin ön plâna çıkmasına rağmen tahlilci, tasvirici ve tenkitçi sosyal gerçekçiliğin hâkim olduğu bir anlayışla vücut bulma; tahlil ve tasvirin gölgesinde, çoğu zaman art zamanlı olmasıyla bârizleşen zıtlıklar üzerine kurulmuş bir vaka; güçlü birer karakter olarak çizilmiş, idealize edilmiş şahıs kadrosu; karamsar bir atmosfer; güçlü bir mekân-insan ilişkisi; son de-

rece açık bir mesaj; klâsik hikâyenin giriş, gelişme, sonuç bölümlerine sahip olma. Söz konusu özelliklerin önemli ölçüde Servet-i Fünûn hikâyesinden geldiği muhakkaktır. Bununla birlikte 1908 sonrası edebî gelişmeler ile yazarın ferdiyetinden gelen unsurların varlığı da inkâr edilemez. Ancak, her üç kaynak da bizi "Maupassant tarzı hikâye"ye götürür. Başka bir ifadeyle; birinci devre hikâyeleri, Maupassant tarzı hikâyenin hazırladığı zeminde ve getirdiği temel yapı unsurları içinde vücut bulmuştur. Paul Bourget'te ifadesini bulan "psikolojik realizm", Maupassant tarzı içinde kendini hissettirir.

Bu genel hükümlerin yanında bazı hikâyelerin (El Malının Tasası, Gevenli Hacı, İâne, Hürriyet Gelirken) daha farklı bir yapıya sahip olduğunu da belirtmek gerekir. Bu farklılık ya bir arayışın tabii sonucu, ya da 1920'den sonra yeniden kaleme alma veya düzeltmenin sonucu olarak değerlendirilebilir. Ancak, zikredilen birkaç örnek, yukarıdaki genel hükmü değiştirmez. Bir başka ifadeyle, Esendal'ın hikâyeciliğinde "bidayetinden beri aynı çizgi hâkim"dir hükmünü ispatlamağa yetmez. Bölümün başında vermeğe çalıştığımız değişik kişilere ait değerlendirmelerden çoğu, yazarın bütün eserlerini görmeden, değişiklik yapılmış veya yeniden yazılmış metinlerin ilk şeklini dikkate almadan ve yeterli araştırma yapılmadan verilmiş olmalıdır. Bu eksiklik, 1920 öncesi ile sonrası metinleri arasındaki çok açık farklılıkların görülüp ortaya konması imkânını ortadan kaldırdığı gibi, yanlış veya eksik birçok hükme de zemin teşkil etmiştir.

B- İ K İ N C İ D E V R E (1 9 2 1 - 1 9 5 2)

Memduh Şevket Esendal'ın 1920 sonrası sanat ve hikâyesinde çok büyük ölçüde değişimin yaşandığı müşahede edilir. Sanat anlayışından konuya, hikâyelerin yapı unsurlarından dil ve üslûba kadar uzanan bu değişme, 1921-1952 arasındaki dönemi, 1920 öncesinden ayrı bir başlık altında mütalaa etmeyi lüzumlu kılar. Bunun için bahsi geçen otuz yıllık dönemi "İkinci Devre" adı altında ele almayı uygun bulduk.

Yazarın hikâyelerinin sonuna koyduğu yazma tarihine göre, bu devrenin ilk hikâyesi "Bir Mübahese" (5 Teşrin-i Evvel 1921), son hikâyesi ise "Tebiyesi En Güç Hayvan" (10 Şubat 1951) adını taşımaktadır. Metinlerin tamamına yazma tarihi konmamış ve büyük çoğunluğunun yayınlanmamış olması, net bir kronolojik sıra elde etmemize imkan vermez. Onun için toplu değerlendirme mecburiyeti kaçınılmaz olacaktır.

Önce, ikinci devre hikâyelerine vücut veren genel sanat anlayışı ve bu anlayışın sonucu olarak metinlere yansıyan ortak yapı özellikleri üzerinde duralım.

Esendal, 1920 öncesinde olduğu gibi, ikinci devrede de realist bir sanat anlayışına bağlıdır. İçinde yaşanan hayatın gerçekçi bir gözle müşahadesi, hikâyelere vücut veren temel bakış açısı ve hareket noktasını teşkil etmektedir. Başka bir söyleyişle, hâricî âlem, kendi tabiîliği içinde, "mimesis"e bağlı yaratma tarzının hazırladığı imkân ve sınırlara bağlı kalınarak edebî esere aksettirilir. Bu noktada, tabiîliğin son derece önemli bir özellik olarak karşımıza çıktığını belirtmek isteriz. Yazar, hâricî âlemi olabildiğince ve en tabiî şartları içinde dikkatlere sunma gayreti içindedir. Bundaki başarısı, edebiyatımızda az rastlanır bir seviyeye ulaşmıştır. Birinci devredeki veya Maupassant tarzı hikâyedeki seçilmiş, ayıklanmış, belli bir mantıkî sıra içinde yeniden düzenlenmiş, hatta yer yer sunfleştirilmiş bir realizm, bu devre için söz konusu değildir. Zaten okuyucuyu çok çabuk saran, her zaman içinde yaşanan veya müşahade edilen bir hayat inti-

bai uyandıran Esendal hikâyesinin sırlarından biri, bu tabiflik hususiyeti olmalıdır. Tabifliğin nasıl gerçekleştirildiği sorusu, ileriki satırlarda cevabını bulacaktır.

M.Ş.Esendal'ın bu devredeki realistliğini, "tasvirci", "nakilci", ve "tahlilci" kavramlarıyla izah etmek mümkündür. Ancak, bu üç kavramın ilk akla gelen ve herkesçe bilinen mânâlarından bir hayli farklı mânâda kullanıldığını belirtmek isteriz.

"Tasvirci gerçekçilik"; genel mânâsından veya birinci devredekinden bir hayli farklı ve başkadır. Öncelikle "sosyal" olmaktan geniş ölçüde uzaktır. İkinci olarak, sosyal muhtevalı mesaja hizmet etme gayesi de taşımaz. Yani, mekânın teferruatlı bir tasviri, buradan hareketle mekân-insan ilişkisine ulaşma veya vakanın yaşandığı sosyal zamanın, bu zamanın şartlarının uzun uzadıya tasviri söz konusu değildir. Yazarın bu devredeki tasvirciliği, seçilen hayat kesiti içindeki en lüzumlu şeylerin (mekân, zaman, durum) en kısa ve en açık bir şekilde tasviri, dikkatlere sunulmasından ibarettir. Aslında bu tavrı, "tasvir" yerine "anlatım" kavramıyla ifade etmenin çok daha isabetli olacağı kanaatindeyiz. Çünkü tasvir etmekten çok anlatmak esastır. Zaten metinlerin büyük bir bölümünde bahis konusu anlatım veya tasvirin en aza indirilmiş, hatta yer yer tamamen kaldırılmış olduğu görülür. İşte bu noktada "nakilci gerçekçilik"le karşılaşırız.

Esendal, 1920 sonrası hikâyelerinde yazar anlatıcının itibârî âlemdeki anlatma fonksiyonunu en aza indirme gayreti içindedir. Bu gayretinde başarılı olduğu da muhakkaktır. Fiktif âlemin her şeye hâkim anlatıcısı, birinci devrede olduğu gibi, geniş geniş tasvirler, tahliller, yorumlarla okuyucu karşısına çıkmaz. Çünkü söz, büyük ölçüde şahıs kadrosuna devredilmiştir. Bu, sözün kahraman anlatıcıya devri şeklinde olabileceği gibi, bundan ziyade, hâkim anlatıcı ve bakış açısı tarzıyla kaleme alınan bir metinde sözün kahramanlara devri biçiminde de olabilir. Böylece "konuşma", diğer bir ifadeyle "diyalog" metnin esasını teşkil eder. Tabif ki, bu durumda yazar anlatıcıya düşen, diyalogları kendi tabifliği içinde nakletmek, bunun zeminini hazırlamak ve aralardaki bağlantıyı sağlamaktan ibarettir. İşte bu özellik Esendal'ı

"nakilci gerçekçi" yapar. Böyle bir hususiyetin hikâyelerdeki tabiflik ve gerçeklik duygusunu kuvvetlendirmiş olduğu inkar edilemez.

Bu döneme has "tahlilci gerçekçilik" kavramının ifade ettiği mânâ da, birinci devre veya klâsik mânâdakinden tamamiyle farklıdır. Esendal, 1920 sonrası hikâyelerinde kişilerinin iç dünyalarını, ruh hallerini, bunalımlarını, ihtiraslarını dikkatlere sunma endişesinden bütünüyle uzaktır. Şuuraltı tahlillerine de iltifat etmez. Zaten yukarıdaki iki özelliğin böyle bir tavra imkân vermeyeceği açıktır. Yazar, hikâyelerini günlük ve tabif hayatın seçtiği kesitler ve bazı ruh halleri üzerine bina eder. Bu husus bizi ferdin psikolojisine götürür. Fakat psikolojik hali sezdirme yöntemi, birinci devreye veya Maupassant tarzına göre son derece farklıdır. O, doğrudan doğruya şahıs kadrosunun konuşmaları, davranışları, tavırlarını esas alır. Yani, kişinin psikolojik hali vasıtasız olarak dikkatlere sunulmaktadır. Bunun için birinci devre hikâyelerindeki diyalog, hareket ve tavırlar, kişinin psikolojisini tahlil etmede bir vesile veya vasıta değerine sahipken bu devrede asıl gaye fonksiyonu kazanır. Psikolojik halin tahlil veya yorumu da yazar anlatıcıya değil, okuyucunun sezgisine bırakılmıştır.

Yukarıdaki üç özellik, Esendal hikâyesini "psikolojik realizm" söz grubuyla ifade edebileceğimiz bir anlayış ve tavra götürür. Yazar, ferdin psikolojisini, realist bir anlayış içinde sezdirmeyi amaçlamaktadır. Ancak, büyük ihtiraslar, bunalımlar, kıskançlıklar, aşklardan hareketle ve böyle bir kompleks ruh halinin hazırladığı zeminde vücut bulan dış dünya ile fert arasında vuku bulan çatışmalardan faydalanarak değil. Küçük insanın küçük dünyasına ait bir hayatın tabif akışı içinde, bu insanın mekân, çevre ve kendisiyle olan ilişkileri çerçevesinde. O halde Esendal'ın 1920 sonrası hikâyeciliği için şöyle bir hüküm verebiliriz: 1921-1952 dönemi Esendal hikâyesi, psikolojik realizm ile tabif anlatımın sentezi sonucu vücut bulmuştur.

Yazar, bu devrede karamsar, bedbin ve tenkitçi olmaktan bütünüyle uzak kalır. Hatta birinci devrenin tam tersine son derece iyimser bir tavır sergiler. En açık kötülük, çirkinlik, çarpıklık, olumsuzluklar karşısında bile son derece yumuşak bir üslup tercih eder. Kahramanlar, bilinen mânâ-

da çatışmaya sürüklenmez. Bu arada şahıs kadrosu için sivri tipler tercih edilmez. Olağanüstü vasıflarla donatılıp veya idaalize edilip metne hâkim olmasına izin verilmez. İçinde yaşadığımız hayatın tabiiliği, şahıs kadrosu için de esastır.

1920 sonrası kaleme alınan hikâyelerde dikkati çeken bin başka özellik, mesajın fazla bir önem taşınamaması veya son derece gizli tutulmuş, metnin içinde eritilmiş olmasıdır. Okuyucu çoğu metinlerde doğru dürüst bir konu bulamayacaktır. Birinci devrede gördüğümüz açık bir sosyal muhteva ve buradan hareketle belli bir ahlâk dersi vurgulama endişesi söz konusu olmaz. Okuyucu, itibârî âlemde yaşanan olaylarla başbaşa bırakılmıştır.

Mekân-insan ilişkisinin de 1920 öncesinden büyük ölçüde farklı olduğu gözlenir. Sadece birkaç kalem darbesiyle dikkatlere sunulan mekâna, olayların sahnesi olmanın ötesinde bir fonksiyon yüklenmez. Kahramanın karakteri veya ruh halini sezdirmede mekân tasvirinden faydalanılmaz.

Yukarıdan beri izah edilmeğe çalışılan ortak yapı özelliklerinin dışında kalan unsurların başında, hiç şüphesiz vaka gelecektir. Çünkü tür, varlığını büyük ölçüde vakaya borçludur. Şimdi de hikâyelerdeki vaka unsurunun özelliklerini, bunun metnin bütünlüğü içindeki düzenleniş tarzını görelim.

İkinci devre hikâyelerinin tamamı topluca değerlendirildiğinde, ortak bir inşa veya yapı tarzının var olduğu müşahede edilecektir. Esensal, farklı konu, vaka, şahıs kadrosu, zaman, mekân unsurlarını büyük ölçüde aynı inşa tarzı veya yapı içinde işleyerek pek çok hikâye kaleme almış olur. Bu inşa veya yapıyı şu şekilde formüle etmek mümkündür:

I	A	B	C
II	A	B	
III		B	C
IV		B	

A= vakaya hazırlık kısmı, B= vaka, C= sonuç kısmı.

M.Ş.Esendal'ın ikinci devre hikâyeleri, yukarıdaki dört ayrı yapı tarzı içinde vücut bulmaktadır. Yani;

I- Vakaya hazırlık kısmı + Vaka + Sonuç kısmı,

II- " " " + " ,

III- Vaka + Sonuç kısmı,

IV- Vaka .

Şimdi de bu kısımların niteliklerini, metnin bütünlüğü içindeki yeri ve fonksiyonlarını daha yakından tanımağa çalışalım.

Esendal, hikâyelerinin önemli bir bölümünde, "vakaya hazırlık kısmı" şeklinde isimlendirebileceğimiz bir bölümle metne başlar. Burada ya vaka zamanındaki genel durum anlatılır ya şahıs kadrosu tanıtılır ya zaman, mekân bildirilir veya kısaca tasvir edilir ya konu ile alakalı bir fikir söylenir ya da sonucu üzerinde durulacak asıl vaka kısaca özetlenir. Sıralanan hususlardan biriyle yetinilebileceği gibi, iki veya daha fazla husus bir arada ve karma olarak da verilebilmektedir. Çoğunlukla bir cümle ile bir paragraf arasında değişen bir uzunluğa sahip bu bölüm, bazen iki-üç paragrafa kadar uzayabilmektedir. İkinci durum, daha çok uzun metinler için söz konusu olmaktadır. Vakaya hazırlık kısmının, Maupassant tarzı hikâyedeki "giriş" bölümünden bir hayli farklı olduğu kanaatindeyiz.

Yazar, hikâyelerinin bir kısmına, vaka zamanındaki genel durumu dikkatlere sunarak başlamayı tercih etmiştir. Bu tavrın, vakayı belli bir zemine oturtma endişesinden kaynaklandığı söylenebilir. Aynı tavrı, okuyucuyu vakaya hazırlama, dikkatini belli bir noktaya kanalize etme endişesi olarak yorumlamak da mümkündür.

Hayriye'nin kocasına duyduğu sevginin anlatıldığı "Gençlik hikâyesi" şöyle bir paragrafla başlamaktadır:

"Sıcak bir yaz günü, evde kim varsa, küçük büyük, çoluk çocuk, toplandılar, öğle yemeğini yediler, sonra da her biri bir yana çekildiler. Şehre inecekler, giyindiler gittiler. İrfan Bey'le mükerrem futbol maçına gideceklermiş, savuştular. Büyük hanımın, sözüne bakılırsa, bu son günlerde öğle yemeklerini yedikten sonra, büyük efendi, Kerim Beylere kaçıyor,"

(Gençlik, O., s.31)

Yarı-aydının nutukçuluğu, demegokluğu teması çevresinde kaleme alınmış olan "Hâmid İçin Bir Yazı" hikâyesindeki tartışmanın zeminini oluşturmak içinse aşağıdaki paragrafla yetinilmiştir:

"İki genç arkadaş, yemekten gelmişler, matbaanın üst katında, bir odada dinleniyorlar. Biri bir koltuğa oturmuş, ayaklarını da bir sandalyeye uzatmış, dişleri arasında sönmüş bir pipo, haf-talık, aylık dergileri karıştırıyor. Bir aralık koltukta oturan, kanepede yatana sordu:" (Hâmid İçin Bir Yazı, V.Ç., s.75)

Esendal, metinlerinin yaklaşık üçte birine, şahıs kadrosu içinde ön plânda yer alan bir veya iki kahramanı tanıttığı bir paragrafla başlar.

"Bayan Behin, yirmi yaşlarında, kadınlığının tatlı güzellik çağlarını yaşamağa yeni başlamış kumral, sevimli bir kadın. Yirmi aydan beri Kadri Yerdeş'in eşidir." (İki Kadın, O., s.102)

Vaka zamanını bildirmek, mekânı tasvir etmek veya belirtmek, yazarın hikâyeye başlama tarzlarından bir başkasıdır. Sadece mekân veya zamanı okuyucuya sunan paragrafla metne girilebildiği gibi, ikisini de bünyesinde taşıyan paragrafla da hikâyeye başlanabilir.

"Yer katında, bahçe üstünde bir oda. Pencerelelerini mor sallar, hanımelleri kapadığından biraz loşça. Odanın içinde yüksekçe iki erkan minderi." (İki Ana İki Kız, s0., s.130)

"Yazın tatlı ılık günlerinden bir cuma günü sabahı, İstanbul'da, Boğaziçi iskelesinden birinde, Hurşit Efendi'nin kahvesi önündeki set üstünde, yıllanmış iki çınarın altında..."

(El Malının Tasası, M.A., s.27)

Sonucu üzerinde durulacak art zamanlı vakanın kısa bir özetini vererek hikâyeye başlama, Esendal'ın tercih ettiği metodlardan bir diğeri olarak zikredilebilir.

Tevfik Efendi'nin küçük bir kaza sonucu ayağını incitmesi üzerine ailesi, arkadaşları ve komşularından gördüğü yakınlığın hazzını anlatacak olan "Hasta" hikâyesi, kaza vakasının özetiyle başlar.

"Maliye veznesinden Tevfik Efendi, banka önünde Vezne arabasından inerken, nasıl oldu ise ayak bileğini incitmiş iki gündür evde hasta yatıyor." (Hasta, M.A., s.93)

Çok az sayıdaki metinde ise, işlenecek olan konu ile alâkalı fikrin söylenmesiyle hikâyeye başlandığı müşahede edilmektedir. Öksüz çocuğun dramı, çocuk-üvey anne çatışması çevresinde vücut bulacak olan "Anasız Çocuk"

isimli hikâye, kahraman anlatıcının şu hüküm cümlesi ile başlamaktadır:

"Bana sorarlarsa, anası ölüp de bir çocuk babasının eline kalacağına, babası ölüp anasının eline kalması daha iyidir."
(Anasız Çocuk, B.N., s.127)

Yukarıda belirtilmeğe çalışılan dört ayrı hikâye başlama tarzından her biri bir metinde ve müstakil olarak kullanıldığı gibi, iki veya daha fazla sayıdaki tarz bir arada, içiçe ve tek paragrafta da kullanılır.

"Ağustos. Cuma günü. Sicil Müdürü Cavit Bey, yemekten sonra minderin üzerine uzanmış, uyumak istiyor. Ama karasinekler rahat bırakmıyorlar. Köylülerin, duvar diplerine uzanıp, yüzlerine birer mendil örterek mışıl mışıl uydukları gözünün önüne geldi. İmrendi. Uzandı, sandalye üzerinde duran çeketinin cebinden beyaz keten mendilini alıp yüzüne örttü, sıkıntılı olmasına aldırmayarak uykusu gelecek diye bekledi."
(Mendil Altında, M.A., s.104)

Bütün bu hikâyeye başlama tarzlarının vakaya hazırlık veya okuyucunun dikkatini belli bir noktaya teksif etme fonksiyonuna sahip olduğu açıktır. Çoğu zaman bir paragraf veya bir metin halkası seviyesini aşmayan vakaya hazırlık kısmı, bize, halk ve meddah hikâyeleri ile masallardaki "döşeme" bölümünü hatırlatır. Aynı zamanda yazarın teferruattan, geniş açıklamalardan ne ölçüde uzak durmak istediğini ortaya koyar. Zaten birçok metinde bahsi geçen bölüm içinde vakanın başlamış olduğuna şahit oluruz. Bundan da önemlisi, yukarıdaki şemada görüldüğü gibi, birçok hikâyede vakaya hazırlık paragrafının kaldırılmış olmasıdır. Belli bir hazırlık bölümüne ihtiyaç duyulmadan doğrudan doğruya vaka ile metne girilir. Böylece, daha ilk satırdan itibaren vaka ile yüzyüze gelinir. Aşağıdaki üç alıntı, adı geçen hikâyelerin ilk cümleleridir.

"Muavin bey, mümeyyizi çağırdı. Elindeki telgrafı uzatarak:
- Bunu gördünüz mü? diye sordu.
- Hayır efendim.

(Mülâhazat Hânesi, O., s.75)

"- Efendim, tütün tabakasını ortada unutmağa gelmiyor, insafsız herif, tütünün ne kadar saçak yeri varsa içti, tozları bana kaldı."
(Otlakçı, O., s.64)

"Eczacı Etem Bey anlatıyor:

- Soyadı için söylüyordum, diyor, şu Ali Şevki, karısıyla Gölçük'e gitmişler, dönüyorlarmış." (Şu Soyadı Konusu, B.K.Ç., s.23)

M.Ş.Esendal'ın hikâyelerine bitişleri açısından baktığımızda iki tarzın kesin hâkimiyeti ile karşılaşırız. Bunlar; küçük bir sonuç paragrafı kullanma ve vakayı, belli bir sonuç paragrafına ihtiyaç duymadan birden bire bitiriverme tarzlarıdır. İkinci tarzın daha ön plânda geldiği görülür.

Yazar, çoğu zaman bir sonuç bölümü veya paragrafı kullanmadan hikâyesini bitirmeyi tercih etmektedir. Diğer bir ifadeyle, devam edip gelmekte olan vaka birden bire ve belli bir sonuca ulaşmadan kesiliverir. Bunun için okuyucu çoğu zaman metnin yarım kalmış olduğu şüphesine düşer veya en azından zihninde böyle bir intıbaı yaşar. Bu özellik, hiç şüphesiz yazarın vaka anlayışı ve bu anlayışa uygun olarak seçtiği vakanın niteliğinden kaynaklanmaktadır. İleriki satırlarda daha geniş olarak izah edileceği gibi, Esendal, hayatın tabifliğini esas almıştır. Bu hayatın akışı içinden seçilmiş bir kesitten ibaret olan vaka, Maupassant tarzında olduğu gibi, seçilmiş, ayıklanmış, belli bir mantıkî sıra içinde yeniden düzenlenmiş değildir. Bunun için de olağanüstülükler, entrik unsurlar taşımaz. Hikâye, nasıl bir girişe ihtiyaç hissedilmeden ve doğrudan doğruya vaka ile başlamışsa, yine aynı şekilde, bir sonuca ihtiyaç duyulmadan noktalanır. Çünkü hayat sürekli bir akıştır. Herhangi bir anından alınan vaka kesitinin bir öncesi olduğu gibi, bir devamı da olacaktır. Böylece kahramanların hayatı, metnin bitışı ile sona ermiş olmaz.

Hikâyelerdeki ani bitişler, yazar anlatıcı veya kahraman anlatıcının anlatımlarıyla gerçekleştirebileceği gibi, kahramanların diyaloglarıyla da ortaya konabilir. Özellikle ikinci tarzda, kahramanlar sanki zorla susturulmuştur. Meselâ; "Mebus Olursa" hikâyesindeki tartışma metindeki haliyle henüz bitmemiştir. Yazar serbest bıraksa tartışmağa devam edeceklerdir. "Konuşma", "İki Müsteşar", "İki Arkadaş", "Tövbeler Olsun" hikâyelerinde de aynı durum müşahade edilir.

Esendal'ın hikâyelerini bitirişteki ikinci tarzı, küçük bir sonuç bölümüne yer verme şeklinde tezahür eder. Vakaya hazırlık kısmından daha kısa olan bahsi geçen bölüm, vakanın bitişinden sonraki gelişmeleri veya sonucu özetlemeye yöneliktir. Vakanın sonucunu verme ihtiyacı duyulması, tabiflik ve

sözü daha fazla uzatmama endişesinden kaynaklanmış olmalıdır.

Yalnızlığı seven Tahrirat Müdürü Avni Hurufi Efendi'nin bir kına gecesi, önce Sabık Liman Çavuşu Şevki, daha sonra da Saraç İbrahim Efendi tarafından rahatsız edilip sinirlendirilmesi vakası çevresinde vücut bulan "Avni Hurufi Efendi" hikâyesi, şöyle bir sonuç paragrafıyla biter:

"Avni Hurufi Efendi'yi kendinden geçmiş buldular. Evine bir yorgan içinde götürdüler. Sağ yanına inme inmiş. Hekimler epeyce çalıştılar, ilaç verdiler, kan aldılar ise de fayda etmedi. Bir hafta sonra kalıbı dinlendirdi."

(Avni Hurufi Efendi, M.A., s.26)

Malmüdürü ile Aşâr Emanet Memuru arasındaki diyalogtan ibaret olan ve memurun görevini suistimal edişini anlatan "Kurt Masalı" adlı hikâyenin kısa sonuç bölümü de, yukarıda zikredilen endişelerden doğmuştur.

"Zavallı Aşâr memuru öldü, ama gene de kurtulamadı. İki bin lira para cezası, dört yıl hapis kestiler."

(Kurt Masalı, S.K., s.97)

M.Ş.Esendal hikâyesi veya hikâyeciliğinin üzerinde en fazla durulan yapı unsuru, hiç şüphesiz vakası olmuştur. Yazar hakkında söz söyleyen hemen her kişi, onun hikâyelerindeki vakanın farklılığından, klâsik vakaya benzemediğinden bahsetme lüzumu hissetmiştir. Hatta, yazarın hikâyeciliğindeki karakteristik özellik bu noktada aranmıştır. O halde nedir Esendal hikâyesindeki vakanın özellikleri? Bu sorunun cevabı, bize, Maupassant tarzı hikâye vakası ile aralarındaki farklılıkları da izah etmiş olacaktır.

Öncelikle şu hususu belirtmek isteriz: M.Ş.Esendal'ın ikinci devre hikâyelerindeki vaka, birinci devredekilerden veya klâsik hikâyemizdeki vakadan tamamiyle farklı ve başkadır. İkinci bir husus; bu hikâyeler "vakasız" da değildir. Çünkü, vakanın yer almadığı bir metne "hikâye" diyebilme imkânı yoktur. Tür, karakteristik özelliğini, hatta varlığını vakaya borçludur. Üstelik diğer yapı unsurlarının vaka çevresinde gerçek kimliklerine kavuştukları, kendilerinden beklenen fonksiyonlara sahip oldukları da bir gerçektir. Bu sebeptendir ki, vakayı, "Metni veya eseri meydana getiren muhtelif unsurları etrafında birleştirerek eserin yapısına vücut veren"¹⁶ ana yapı elemanı olarak mütalaa etmek mümkündür.

Esendal'ın 1920 sonrasında kaleme aldığı hikâyelerdeki vakanın başkalığı, büyük ölçüde o güne kadarki Türk hikâyesinde kullanılmamış klâsik vaka ile yanyana getirildiğinde çok daha bîriz olarak görülür. Bilindiği gibi, Türk hikâyesi, Ahmet Mithat Efendi veya Emin Nihat'tan beri, "Maupassant tarzı hikâye" şeklinde isimlendirilen bir yapı çerçevesinde başlar, gelişir. Türk okuyucusu da söz konusu tarza alışmıştır. Burada Maupassant tarzı hikâye ve bu tarzın temel ayırıcı unsuru durumundaki vakasının özelliklerini hülâsa etmenin lüzumlu ve faydalı olacağı kanaatindeyiz. Böylece, birinci devre hikâyelerine önemli ölçüde kaynaklık etmiş bir yapı tarzı da ortaya konmuş olacaktır.

Maupassant tarzı hikâyede dikkati çeken ilk husus; çoğunlukla kusursuz bir yapı ve roman kurgusu içinde vücut bulmuş olmasıdır. Sanki bir taş bebek kusursuzluğu içinde okuyucuya sunulur. Hâricî âlemin realist bir müşahedesi ile malzemesini toplayan yazar, bu malzemeyi kendine, vurgulamak istediği mesaja göre belli bir seçim ve ayıklamaya tâbi tutar. Daha sonra da mantikî bir sıra içinde yeniden düzenler, kurar. Tabii ki bu seçim ve düzenleme belli bir gayeye yöneliktir. Böyle olunca hikâyedeki itibârî âlem, önemli ölçüde sunîlik intibâı kazanır. Yaşadığımız hayatın tabiîliği, bu tabiîliğin sıcaklığı kaybolmuştur.

Söz konusu hikâye tarzının bir başka önemli özelliği, vakada karşımıza çıkar. Bu tarzın hikâyeleri, çok büyük ölçüde vaka üzerine kurulur. Vaka, metnin esasını, iskeletini teşkil ettiğinden metin gücünü vakadan alır. Sanki vaka zoruyla yazılmış gibidir: Rastgele seçilmemiş veya alelâde olmayan bu vaka, geniş ölçüde entrik bir yapıya yaslanır. Bütün vaka halkaları, böyle bir gerilimi hazırlamakla görevlidir. Birtakım iniş çıkışlarla, düğümlerle okuyucunun merak duygusu ayakta tutulmağa çalışılır. Vakanın belli bir başlangıcı, yavaş yavaş gelişip gerilimin en üst noktasına ulaştığı ortası ve sonucu mevcuttur. Ani ve şaşırtıcı bir sonla biter. Israrla büyük çatışmalara, entrikalara sahip olması istenen Maupassant tarzı hikâyenin vakası, tek bir merkez etrafında yoğunlaşır. Vakanın bitmesiyle birlikte, kurulan itibârî âlemdeki hayat da sona erer. Vaka zamanı, vakanın doruk noktaya çıkmadan önceki başlangıç dönemiyle başlar ve kesintisiz olarak sonuçlandırılır.

döneme kadar devam eder.

Maupassant tarzı hikâyenin şahıs kadrosu da özenle seçilmiş insanlardan teşekkül eder. Onlar alelâde değildirler. Büyük ihtiraslar, tezatlar, çatışmalar, entrikalarla dolu, müstesna bir hayat yaşarlar. Dış dünya ile çatışma içinde, muzdarip ve bedbin olma, onların bâriz ve çoğu zaman değişmeyen vasıflarıdır. Yazar tarafından özenle seçildiği ve idealize edildiği sezilir.

Güçlü bir mekân-insan ilişkisi, bahsi geçen tarzın bir başka özelliğidir. İnsan, çevrenin ayrılmaz bir parçasıdır ve onun karakterini şekillendirmede önemli bir fonksiyona sahiptir. Bu sebeple mekân tasviri önem kazanır.

Maupassant tarzı hikâye, güçlü bir sosyal muhteva ile okuyucu karşısına çıkmayı amaç edenmiştir. Yapıya ait bütün unsurlar, bu muhtevayı vurgulayabilme endişesine göre şekillenir. Bunun için belli bir ahlâk dersinin amaçlandığı söylenebilir. Sürekli olarak hayatın kusurlu ve elemli taraflarına bakma geleneği, hikâyelere karamsar bir atmosferin hâkim olması sonucunu doğurmuştur.

Belirtilmesi gereken son bir hususiyet; teferruatlı bir anlatım tarzının esas teşkil etmesidir. Açıklama, tasvir ve tahlil gibi belli başlı anlatım tarzlarıyla kaleme alınmış olan hikâyede, okuyucunun muhayyilesine bir şey bırakılmaz.

Maupassant tarzı hikâyenin vaka yapısı ile diğer unsurlarının özelliklerini kısaca izah ettikten sonra M.Ş. Esenal hikâyesinin vaka özelliklerine geçebiliriz.

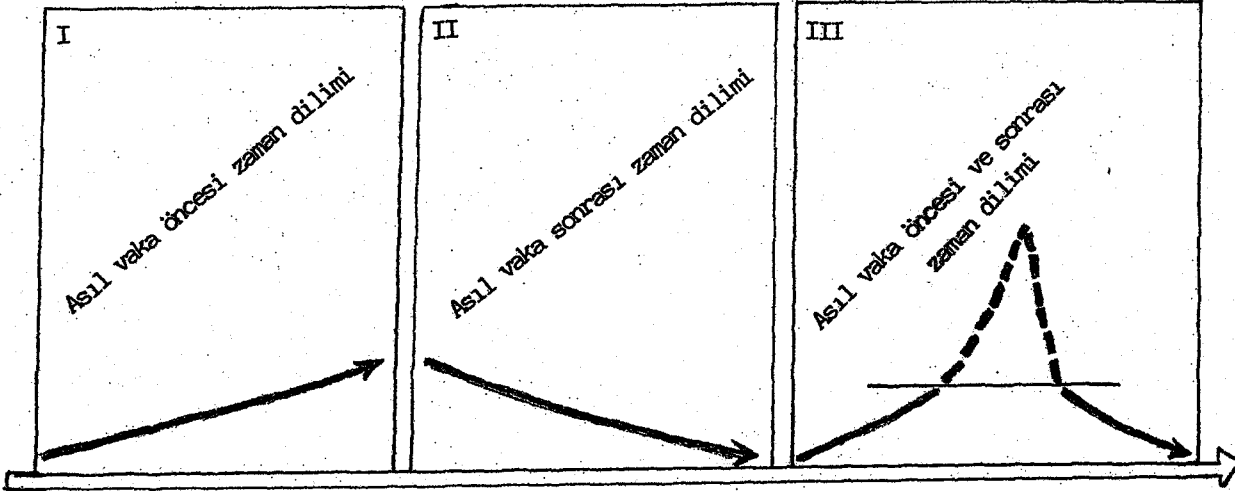
Yazarımızın ikinci devrede kaleme aldığı hikâyelerindeki vakanın çoğu zaman belli bir girişi ve sonucu yoktur. Yukarıda belirtmeğe çalıştığımız giriş ve sonuçlar da, Maupassant tarzındakinden büyük ölçüde farklıdır. Esenal, bilinen mânâda bir giriş bölümüne ihtiyaç duymadan ve doğrudan doğruya vaka ile metne başlamaktadır. Birçok metin, başladığı gibi, vakanın bitmesi ile birlikte sona erer. Böyle bir tavır, vaka anlayışı, buna bağlı olarak da seçilen vakanın niteliği ve metin içinde vakaya yüklenen fonksiyonun sonucudur.

Esendal hikâyesi, bilinen mânâda bir vaka üzerine kurulmadığı gibi, gücünü da bu unsurdan almaz. Başka bir ifadeyle, vakanın metnin bütünlüğü içindeki fonksiyonu önemli ölçüde azaltılmıştır. Onun için bu hikâyeleri, vaka hikâyesi olarak nitelendirmek mümkün değildir. Yazar, her şeyden önce, büyük ihtirasların çatışma zeminine oturtulmuş büyük vakalardan uzak kalır. Her gün içinde yaşadığımız hayatın içindeki herhangi bir an, bu andaki küçük olaylar, vaka için yeterlidir. İki insanın karşılıklı konuşmaları, kahvehânedeki bir sohbet, gagesiz bir şekilde evden çıkıp şöyle bir dolaşıp eve dönme, intibalara bağlı bir hâtıranın ifadesi, bir durumun anlatılması, Esendal için bir vakadır. Bunun için de hâricî âlemde vuku bulan hâdiseler arasında seçme, ayıklama ve yeniden düzenleme ihtiyacı duyulmaz. Hayatın tabiiliği esastır. Okuyucunun merak duygusunu kamçılacak entrik unsurlar, iniş çıkışlar, düğümlerden faydalanma söz konusu değildir. Vakanın yürüyüşü çok büyük ölçüde "diyalog" veya "konuşma"ya dayanmaktadır. Hatta bütün vakası sadece diyalog veya monolog olan birçok metin mevcuttur. Yazar anlatıcı, ya hiç müdahale etmez ya da diyalog aralarındaki bağlantıları sağlamlaştırmakla yetinir.

Esendal hikâyesindeki vaka, çoğunlukla hayatın herhangi bir anından alınmış küçük bir kesitten ibarettir. Onun için kısa bir vaka zamanı dilimi içine sığar. Metinlerde bilinen giriş ve sonuç bölümlerinin olmayışını bu noktada aramak gerekir. Çünkü hayat sürekli bir akıştır. Her vakanın bir öncesi olduğu gibi, devamı da olacaktır. Bu sebeple, metnin bitmesine rağmen anlatılan hayatın bitmediği, kahramanların da yaşamağa devam ettiklerini hissederiz. Yazar, günlük hayat içindeki herhangi kısa bir anı, bu an içindeki olayları, kişilerin hayatını dikkatlere sunmakla yetinir.

Hikâyelerin vakasında dikkati çeken bir başka farklılık; ya asıl vakadan önceki zaman dilimi, buradaki gelişme ve durum ya da asıl vakadan sonraki zaman dilimi, gelişme ve durumlar üzerinde yoğunlaşmış olmasıdır. Halbuki klâsik hikâyelerde başlangıçtan sonuca : kadarki zaman dilimi esas alınır ve vakanın zirveye ulaştığı zaman üzerinde yoğunlaşılır. Esendal, böylece bilinçli olarak vakanın sivriliginden kurtulmuş olur. Burada, ikinci devre hikâyelerindeki üç vaka tipini; başka bir söyleyişle, asıl vakada hangi

zaman diliminin tercih edildiğini şema ile göstermek mümkündür.



İlk iki vaka tipi çok daha yaygındır. Azınlıkta kalan üçüncü tipte, çatışma veya merak unsurunun yükseldiği zaman dilimi bilinçli olarak ya atlanmakta ya da özetlenmektedir.

Şimdi, başlangıçtan beri izah etmeğe çalıştığımız ikinci devre hikâyelerinin ortak yapı özelliklerini üç metin üzerinde göstermek istiyoruz. Bunlar; "Bildim", "Otlakçı", "Hayat Ne Tatlı" isimli metinler olsun.

İlk hikâye, 26 Temmuz 1921'de yazılmış, 10 Mart 1925'te Meslek gazetesinde "Sabırsız" adıyla yayınlanmıştır. Metnin ilk paragrafı, kahramanların tanıtımına tahsis edilmiştir. Şöyle ki:

"Biri, izinli kaymakam, sivri suratlı, ağrıklı gözlü, otuz yaşlarında bir adam. Öteki, Şûrâ-yı Devlet'te âza mülazımı, esmer, yanak kemikleri çıkıkça iri yüzlü, geniş omuzlu bir efendi." (Bildim, 0., s.158)

Bundan sonraki ikinci paragraf çok daha kısadır. Mekân ve vakanın niteliğini dikkatlere sunar.

"Mektep arkadaşı idiler. Kahvenin bir köşesinde oturmuşlar, konuşuyorlardı. Aza mülâzımı diyor ki:" (s.158)

"Vakaya hazırlık kısmı"nı teşkil eden bu iki küçük paragraf, şahıs kadrosunun tanıtımı, mekânın belirtilmesi ve vakanın niteliğinin sezdirilmesi gibi üç ayrı fonksiyon yüklenmiştir. Üçüncü paragrafta vakaya geçilir. Vaka, tanıtılan iki kahramanın arasındaki "diyalog"tan ibarettir. Mülazım, Niyazi adındaki birinin karısını aldatmağa kalkışması, karısı tarafından basılması, mehkemeye verilmesi, kurtulmak için karısını kandırmağa çalışmasını an-

latmaktadır. Ancak, meraklı kaymakam, sabırsızlığı sonucu ikide bir arkadaşının sözünü keserek tahminlerde bulunmağa çalışır.

" - Bilmessin onun başına neler geldi. Karısının Perşembe pazarı'nda bir dükkânı yok mu idi?

Kaymakam sabırsız:

- Evet, dedi, yandı değil mi?

- Yandı mı, ne vakit?

- Yok... Ben bilmiyorum, sen dükkân dedin dedin de!

- Ben, yandı demedim.

- Yok. Sen demedin ya, ben soruyorum...

- Ha. Yanmadı. O dükkânın üstünde bir odası varmış.

Öteki acele ederek:

- Anladım, dükkân odası.

- Evet, dükkân üstünde oda.

(Bildim, O., s.158)

Hikâyenin vakasını oluşturan diyalogun ilk cümlesine dikkat edersek, bu konuşmanın bir öncesi olduğu anlaşılır. Demek ki konuşmanın sadece bir bölümü ile yetinilmiştir. Yazar anlatıcı, vakada kendisini bir kenara çeken Onun görevi, diyalogu nakletmek ve aradaki bağlantıları sağlamaktan ibarettir. Böylece kahvehânedeki sohbet, en tabii şartlarda metne taşınmış olur.

"Bildim"de sonuç paragrafı bulunmaz. Asıl vaka olan diyalogun bitmesi ile metin tamamlanır. Ancak, okuyucu olarak bu sohbetin devam ettiğini, etmesi gerektiğini düşünürüz.

" - Doğrusu, bu neticeyi tahmin etmezdim.

- Hangi neticeyi?

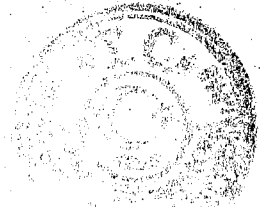
- Sanki, meselenin böyle biteceğini.

- Zaten, birader, sen hangisini tahmin ediyorsun ki! Aceleden söz dinlediğin yok.

- Ama, sen de öyle anlatıyorsun ki adamı öldürüyorsun. Bak elime ateş bastı. Ben sinirli adamım, birader..."

(Bildim, O., s.163)

"Otlakçı", 24 Nisan 1923'te kalem alınmış, 22 Kânûn-ı Evvel 1340 (22 Aralık 1924)'te Meslek gazetesinde yayınlanmış ve yazarın en çok tanınan hikâyelerinden birisidir. Metin, tamamiyle bir konuşma, daha açık bir ifadeyle bir monologtan ibarettir. Hâkim anlatıcı, kendini bütünüyle ortadan kaldırarak kahramanın konuşmasını nakleder. Böyle olunca ne bir giriş, ne de bir sonuç bölümü söz konusudur. Yani her şey vakadır. Bu vaka da kahramanın monologundan ibaret.



" - Efendim, tütün tabakasını ortada unutmağa gelmiyor, in-safsız herif, tütünün ne kadar saçak yeri varsa içti, tozları bana kaldı./

"Buyurun" dedik. Kahve de pişirttik. Önüne bir dolu kâse tüt-
tün de koyduk. Kardeşim, emin olun, kalem vaktine kadar kâsenin
dibinde yalnız tozlar kaldı, cigara tablası da ağzına kadar dol-
du."
(Otlakçı, O., s.64/66)

Son örneğimiz olan "Hayat Ne Tatlı" ise, 24 Kânûn-ı Sâni (24 Ocak)
1924'te yazılmış, 12 Mayıs 1925'te de Meslek gazetesinde yayınlanmıştır.

"Temmuz, öğle vakti. Komşuda bir kadın sesi... Neye bağırdı-
ğı anlaşılıyor. Belki çocuğuna haykırıyor. Müezzin'in duvarın-
dan tahtapoşa bir kedi atladı. Birkaç ev ötede, bir tavuk gidak-
lıyor, bir horoz da ona yardım ediyor, sanki dem tutuyor!"

(Hayat Ne Tatlı, M.A., s.221)

Hikâye, yukarıdaki, vaka zamanını belirtip bu anda mekandaki genel duru-
mu dikkatlere sunmağa yönelik parağrafla başlar. İkinci parağraf da aynı ni-
teliğe sahiptir. Vakaya hazırlık kısmının yarım sayfa tutacak kadar uzaması
tema ile alâkalıdır. Hafız Nuri Efendi'nin hayatındaki tabiflik sezdirilmek
istenir. "Her şey yerli yerinde, hayat her vakit olduğu gibi..." cümlesi, bu
durumu ortaya koymaktadır. Hatta bu cümle, bundan sonra gelecek olan vakanın
mahiyetini de sezdir. Vaka, üçüncü parağrafta başlar.

"Hafız Nuri Efendi, kapının arkasından şemsiyesini aldı, ya-
vaşça sokağa çıktı. Neden? Bir işi mi var? Birisini mi görecekti?
Hiçbir işi yok. Hiç çıkmasa da olabilirdi. Ancak çıkmış bu-
lundu. Ayakları onu dört yol ağzına doğru götürdü." (s.221)

Kahraman, çevresini seyrede ede Yedikule tarafına doğru bir süre yürür.
Kavaf'ın Şükrü, Kömürcü Halil'le karşılaşır. Geri dönerken kahvehâneye uğra-
yıp tavla oynayanları seyreder. Akşama doğru eve dönerek pencereden sokakta-
ki hayatı seyre dalar ve şu cümleyi mırıldanır:

"Hayat ne tatlı şey (...)insanın ömrü olmalı da yaşamalı..."
(s.224)

Böylece, vaka ile birlikte metin de bitmiş olur.

Yukarıdaki üç metin, vakaları açısından dikkate alındığında, daha önce
anlatmağa çalıştığımız vaka özelliklerini çok daha açık bir şekilde görebili-
riz. İki insanın konuşması, bir kahramanın monologu, gagesiz bir şekilde
sokağa çıkıp dolaşıp gelmesi, üç metnin vakasını teşkil eder. Hiçbir sivri-

liği, entrik unsuru, iniş çıkışı, düğümü olmayan bir vaka. Akıp giden günlük hayatın üç ayrı noktasından alınmış üç ayrı kesit. Hiçbir seçme, ayıklama, yeniden düzenleme intibai söz konusu değil ve düz bir çizgiden ibaret. Sanki Hafız Nuri Efendi'nin hayatı gibi. Her üç hikâyede de sonuç bölümü olarak nitelendirilebilecek bir kısım yok. Metin ve vaka bitmiş olmasına rağmen, okuyucuda devam ettiği izlenimi bıraktığı muhakkak. "Otlakçı", konuşma çizgisi ile başlıyor. Yani doğrudan doğruya vaka ile. Diğer iki metin ise, kahramanları, vaka zamanındaki durumu tanıtan veya zaman ve mekânı bildiren paragraflarla başlıyor. Ancak, bahsi geçen vakaya hazırlık kısmının Maupassant tarzından çok farklı olduğu muhakkak.

Kısacası; günlük ve tabii hayattan alınmış birtakım kesitlerin veya bu kesitteki ruh hallerinin, türün hazırladığı imkânlar dahilindeki en tabii bir anlatımla ifadesi, Esendal hikâyesinin temel ve bâriz vasıflarıdır.

İkinci devre hikâyeleri için yukarıdan beri izahlarına çalıştığımız ortak yapı özellikleri bizi, doğrudan doğruya "Çehov tarzı hikâye"ye götürür. Ancak, bu noktada cevaplandırılması gereken bir soru ile karşı karşıya kalırız. Acaba 1920'ye kadar "Maupassant tarzı hikâye" geleneğine bağlı bir sanatkâr, çok kısa sayılabilecek bir zaman içinde "Çehov tarzı hikâye"ye nasıl geçebiliyor? Hangi imkân ve şartlar, bu geçiş zemin hazırlıyor? Çünkü durup dururken veya ortada hiçbir sebep yokken, bir yazarın böyle bir değişimi yaşamasını izah etmek mümkün olamaz.

Bölümün başlangıcındaki toplu değerlendirmelerde gördüğümüz gibi, Esendal'dan bahsedenlerin çoğu, onun Çehov'la olan alâkasından, hikâyelerinin benzerliğinden söz ederler. Hatta "Bizim Çehov'umuz" nitelemesinde bulunanlar bile mevcuttu. Sadece Necmeddin Turinay, böyle bir alâkanın olmadığı ve imkânsızlığı üzerinde durmuştu. Ancak, Esendal-Çehov ilişkisinin hangi zeminde ve nasıl gerçekleştiği sorularına cevap verilmiyordu. Ayrıca yazarın Çehov'dan ne derece etkilendiği, bunun nitelikleri, bugüne kadar yeterince aydınlatılmamıştır.

Öncelikle şu hususu bir kere daha hatırlatmak isteriz: M.Ş.Esendal, 1920 öncesinde Çehov'u tanımaz ve Çehovvarî hikâye de yazmaz. Çünkü, N.Turinay'ın



da belirttiği gibi, ne Türk okuyucusu ne de Esendal, Çehov'u tanıyabilmiştir. Bahsi geçen tarihe kadar yazarımız geleneksel Türk hikâyesinin tabii bir devamı olma gayreti içinde ve Maupassant tarzına bağlıdır. Bazı metinlerdeki birtakım farklılıklar, bu sonucu değiştirmez. Sadece birtakım arayışların varlığından söz edilebilir.

M.Ş.Esendal'ın Çehov'u tanınması, Ankara Hükümetinin ilk dış temsilcisi olarak Bakû'ya gönderilmesi ile mümkün olur. Resmî göreve başlama tarihi 12 Ağustos 1336 (1920)'dir.¹⁷ 31 Mart 1340 (1924)'a kadar da Bakû Mümessilliği görevine devam eder. Yani, 3 yıl, 7 ay, 19 gün. Bu görev veya bu devre, yazarın sanat hayatında dönüm noktası teşkil etme fonksiyonuna hâizdir. Çünkü hem Rusçayı öğrenmiş hem de Çehov'u tanıma imkânı bulmuştur. Bundan da önemlisi, geri kalan otuz yıllık sanat hayatında çok büyük ölçüde kendine rehber edineceği bir ustayı, hikâyelerinde temel tutacağı bir tarzı keşfetmiştir.

Yazarın oğlu Prof.Dr Ahmet Esendal'ın aşağıdaki cümleleri, Esendal-Çehov alâkasını çok daha iyi aydınlatacaktır.

"Sonradan Bakû'da Rusçayı öğrendi. Rus edebiyatını bilirdi. Rus musiki-sini bilirdi. Plâklar getirmişti büyük Rus bestekânlarının. Rus eserlerinin hepsini okumuştur. Fakat taparcasına şey ettiği (sevdiği) Çehov'du. Çehov'un hayranıydı. Rusçayı öğrendikten sonra, Tolstoy da dahil -onun da bizde Rusca eserleri vardı- hepsini okuyor da, onun tab'ına, onun kişiliğine Çehov uyuyor. Ölünceye kadar Çehov'un eserlerini yanından eksik etmedi. Buradan (Ankara) İstanbul'a giderken bir yastığını, bir de Çehov'u cebine koymadan gitmezdi. Çehov'u kaç defa okuduğunu Allah bilir. 1920'lerden vefatına kadar Çehov dedi, başka bir şey demedi. Çok çok severdi."¹⁸

Esendal'ın Bakû'ya gitmeden önceki, yani birinci devredeki son hikâyesi, 22 Nisan 1919 tarihli "Çamaşırıcı Kadın", bütünüyle bu devre özellikleri içinde vücut bulmuştur. İkinci devrenin ilk hikâyesi ise 5 Teşrin-i Evvel (Ekim) 1921 tarihli "Bir Mübahese", ikincisi Mart 1922 tarihli "Hasta"dır.

17- Bkz, Belgeler -2-, -3-

18- Özel Mülakat.



Yazarın ilk hikâyeden itibaren Çehov tesirine girdiği, Çehov tarzına yöneldiği müşahede edilir. Bu tarihten ömrünün sonuna kadar aynı tarza bağlı kalacak, hikâyelerini bu çerçevede içinde kaleme alacaktır.

A.Çehov-M.Ş.Esendal alâkasını bütün yönleriyle ortaya koyabilmek için her iki yazarın hikâyelerinin bir bütün olarak ve bir arada değerlendirilmesi gerektiği, tartışılmaz bir zorunluluktur. Bu düşünceden hareketle, aşağıdaki hükümleri verirken Çehovun 130 hikâyesini gözden geçirdik.

Gördük ki, Çehov'un Esendal üzerinde çok büyük tesiri var. Bu tesirin yer yer "aynîyet"e kadar ulaştığını söylemek mümkündür. Genel sanat anlayışından metnin inşa tarzına, yapı unsurlarının niteliklerinden bütün içinde yüklendikleri fonksiyonlara, konudan ifade tarzına kadar çok yakın benzerlik, ortaklık, yakınlık ve "aynîlik"ler söz konusudur.

Öncelikle her iki yazarın da hikâyeleri için aynı inşa tarzını tercih ettiklerini belirtelim. Yani, metne başlayış, vakaya giriş, vakayı geliştirme ve bitiriş çoğu hikâyelerde ortaktır. Tabii ki bu ortaklık veya benzerlik, hikâyeye vücut veren yapı unsurlarının nitelikleri ile metnin bütünü içindeki fonksiyonlarında da benzerlik veya ortaklığa zemin hazırlar. Bu sebeple aynı vaka, şahıs kadrosu, zaman ve mekân kullanımını Esendal ve Çehov hikâyelerinde kolaylıkla bulabiliriz. Anlatım tarzları da bu benzerlik ve ortaklıktan geniş ölçüde nasibini alır. Daha önceki sayfalarda Esendal'ın hikâyeleri için ortaya koyduğumuz metin inşa şablonundan iki şıkki burada her iki yazarın hikâyeleri üzerinde mukayeseli olarak uygulamaya çalışalım.

I- A+B+C ; yani Vakaya hazırlık kısmı + Vaka + Sonuç şablonu:

"Esrarlı Bir Tip" (Çehov) - "Köye Düşmüş" (Esendal)

A.Çehov, hikâyesine mekânı bildiren, kahramanların (kadın ve gazeteci) fizikî tasviri ile vaka zamanındaki ruh hallerini sezdiren iki paragrafta başlıyor.

"Birinci mevki bir kompartıman.

Ağaççileği renginde kadife kaplı bir kanepenin üstünde, yarı uzanmış, güzel bir bayan oturuyor. Bayanın sinirli sinirli



sıktığı avucunda, etrafı saçaklı çok kıymetli bir yelpaze, çattırdayarak sallanıyor. (...) Karşısındaki kanepeliğin üzerinde, il mektupçusu oturuyor. Bu, il gazetesinde sosyete hayatından öyküler, kendi deyişleriyle "Nuveller" yazan genç, amatör bir yazardır." (s.52)

Esendal ise, mekânı bildiren, kahramanları (efendi ve mebus) fizikî tasvirleriyle dikkatlere sunan bir paragrafla başlamış.

"Ankara ile Eskişehir arasında bir istasyonda tren bekleniyor. Kırklık, kırkbeşlik, üstü başı dökükçe, terbiyeli bir efendi söylüyor, boz kalpaklı, orta boylu, tıknaz, sarı potinlerinin konçları diz kapaklarına kadar yükselen bir efendi -ihtimal bir mebustur- elleri arkasında, gümüş saplı kamçısı ile oynayarak dinliyor." (Köye Düşmüş, O., s.86)

İki metin arasındaki tek farklılık, Çehov'un giriş veya vakaya hazırlık kısmını biraz daha uzun tutarak kahramanlarının ruh hallerini de dikkatlere sunmuş olmasıdır. Esendal teferruattan önemli ölçüde kaçır.

"Esrarlı Bir Tip" in vakası, kadınla genç yazarın konuşmalarından ibarettir. Konuşan da daha çok kadındır. Yazar anlatıcı vaka boyunca dört yerde ve birer cümle ile diyalog arasına girer. Fiilî hareket olarak yazarın iki defa kadının elini öpmesi yer alır.

Kadın; nasıl zaruretler içinde büyüdüğünü, şöhret arzusunu gerçekleştirebilmek için zengin ama, yaşlı bir generalle evlendiğini, şöhret arzusunu gerçekleştirmesine rağmen mutlu olmadığını, şimdi generalin ölümüyle tam mutluluğa ereceği sırada karşısına yeni bir zengin ihtiyarın çıktığını, bu yüzden bedbaht bir kadın olduğunu anlatarak yazaradan kendini yazılarında anlatmasını ister.

"Köye Düşmüş"ün vakası, tek taraflı bir konuşmadan, daha açık bir ifadeyle İstanbul'lu efendi'nin monologundan teşekkül eder. Sadece efendi konuşur, mebus dinler. Yazar anlatıcı hiç araya girmemiştir. Konuşmanın dışında hiçbir hareket unsuru yoktur.

Doğma büyüme İstanbul'lu olan efendi, tâ çocukluğundan başlayarak hâle kadarki hayatını, devrin sosyal ve siyasî olaylarıyla bağlantılı olarak özetler. İdâdî tahsilinden sonra kalemde çalışmaya başlamış, faydası olur diye İttihat ve Terakki Cemiyetine girmiş, Trablusgarp, Balkan ve Birinci

Dünya harplerinin getirdiği umumî sıkıntıları en az zararla atlatmağa çalışmış, daha fazla yükselemeyeceğini görerek ticarete soyunmuş, bunun için ilk defa Anadolu'ya gelmiş, ancak aradığını bulamamış, bulunduğu yerde sıkışıp kalmıştır. Mebustan Ankara'da bir iş bulabilmesi için yardım ister.

Her iki hikâyede de, konuşmadan ibaret bu vakadan sonra, yazar anlatıcıya ait sonuç panağrafiyle noktalanır. Çehov, kahramanlar, zaman ve mekânın genel durumunu dikkatlere sunmağa çalışırken Esendal, kahramanların o anki durum ve davranışları üzerinde durmaktadır.

"Kırılmış yelpaze güzel yüzünü gizliyor. Yazar, birçok düşüncelerden ağırlaşan başını, yumruğuna dayıyor, içini çekiyor, deren bir psikolog gibi tekrar düşünceye dalıyor. Lokomotif işlik çalıyor, homurdanıyor... Batan güneşin son ışıklarıyla, pencerinin perdecikleri kızışlıyor." (s.54)¹⁹

"Tren istasyona giriyordu. Söyleyen zat sözünü kesti. Ancak oradan ayrılmadı. Biri bilet getirdi. Bir başkası bavulları taşıdı, kalpaklı efendi vagona girdi, epeyce bekledikten sonra tren kalktı, söyleyen zat vagonun kapısının etekler gibi kandilli bir temenna edip arkasına bakmadan çekildi, köye doğru gitti.

(Köye Düşmüş, O., s.93)

İki metin arasındaki farklılıkların benzerliklerden çok daha az ve küçük olduğu muhukktır. Eğer yazarların mensubu oldukları topluma ait mahalî ve millî unsurlardan kaynaklanan tabii farklılıkları dikkate alabilirsek iki hikâyeye arasındaki benzerlik ve ortaklıklar çok daha netleşecektir. Metinlerin genel inşa tarzı, dış yapısı, başlangıç ve sonucu, vaka, şahıs kadrosu, zaman ve mekân gibi yapı unsurları (nitelik ve fonksiyon itibariyle) büyük ölçüde aynıdır. Hatta konu ve temada bile önemli bir ortaklık söz konusudur. Gerek Çehov, gerekse Esendal, "insanın bencilliği"ni dikkatlere sunmağa çalışmaktadır. Her iki kahramanın ruh hali vasıtasız bir şekilde; bir başka ifadeyle doğrudan doğruya kahramanın konuşma ve tavırlarıyla sezdirilmek istenir. Psikolojik realizm olarak adlandırabileceğimiz bu tavırla insanın evrensel bir yönü yakalanmış olur. Millî ölçüler içinde baktığımızda Rus ve Türk toplumunun yozlaşmış iki insan tipiyle karşılaşırız.

19- "Esrarlı Bir Tip" hikâyesinin alıntıları; Çehov Toplu Eserleri (Hikâyeler I), İst.,

1986'dan alınmıştır.

Aynı şablon dahilinde vücut bulmuş ikinci örneğimiz "Memurun Ölümü"- "Uğursuzluk" hikâyeleridir. Bu hikâyelerde vaka zamanı, yukarıdakilerden daha uzun ve birkaç günlük bir zaman dilimini kapsar. Ancak, sadece belli zaman adacıkları üzerinde durulmuştur. Vakalarında konuşmadan çok hareket unsuru ağırlık taşır. İki metnin mukayesesinde "metin halkaları" nı vermekle yetinmek istiyoruz.

"Memurun Ölümü"

- 1- Mümeyyiz Çerviakov'un mutlu bir şekilde "Kornevil Çanları" oyununu seyretmekte oluşu.
- 2- Çerviakov'un elinde olmadan aksırıp General Brizjalov'un üstünü başını batırması.
- 3- Davranışından utanan Çerviakov'un generalden özür dilemesine karşılık muhatabının önemsemeyip kızması.
- 4- Kahramanın olayı akşam karısına anlatıp tekrar özür dilemeğe karar vermesi.
- 5- Ertesi günü generale gidip özür dilemesine rağmen, alay ettiği zannıyla Brizjalov'un daha çok kızması.
- 6- Aynı sebeple mektup yazma gayretinde başarısız olması.
- 7- Üçüncü gün özrünü, alay etmediğini sözlü olarak tekrarladığında general tarafından kovulması.
- 8- Eve geldiğinde yatıp ölmesi.

"Uğursuzluk"

- 1- Beşinci Şube kâtiplerinden Hayri'nin müsteşara evrak imzalatmakta oluşu.
- 2- Hayri'nin, müsteşarın sorusuna elinde olmadan eksik cevap verip yanlışlığa sebep olması.
- 3- Müsteşar tarafından çağrılan müdürün durumu öğrenince Hayri'ye çıkışması, uzun uzun nasihatlerde bulunması.
- 4- Hayri'nin suçsuzluğunu veya durumunu müdüre anlatamaması.
- 5- Suçsuzluğunu müsteşara mektupla anlatma gayretinde başarısız olması.
- 6- Birkaç gün sonra, yolda gördüğü müsteşara sözlü olarak suçsuzluğunu

anlatma gayretinde tekrar başarısız olması.

7- Bütün bu aksiliklerin yatağının yerini değiştirme uğursuzluğundan kaynaklandığına inanması.

8- Yatağını eski yerine koyup rahatlaması.

Görüldüğü gibi, yine aynı inşa tarzı, aynı yapı, aynı yapı unsurları aynı tema ve konu. Tek farklılık vakanın sonucunda ortaya çıkmaktadır. Çerviakov yatıp ölürken, Hayri yatıp uyur.

"Çerviakov'un karnında bir şeyler koptu. Hiçbir şey söylemeden, hiçbir şey işitmeden, geri geri kapıya gitti, sokağa çıktı, yürüdü. Bir makine gibi evine gelince, üniformasını çıkarmadan kanepeye uzandı ve ... öldü."²⁰

"... ve masayı sandalyeleri kaldırıp, duvara yapıştırdığı resimlerin yerlerini değiştirip yatağını eski yerine çekti. (...) Odasını eski haline koyup her şeyi yerli yerine astıktan ve taktıktan sonra, yarın baht ve talihinin değişeceğine, bir haftadan beridir onu üzen, öldüren uğursuzlukların zâil olacağına kani olarak büyük bir ümit, büyük bir istirahatla yatıp uyudu"

(Uğursuzluk, S.K., s.78)

Küçük gibi görülen bu ayrıntı, aslında Çehov-Esendal arasındaki temel farklılığı ortaya koyar. A.Çehov, mizahî karakterli birçok hikâye yazmış olmasına rağmen, genelde bedbin bir dünya görüşüne sahiptir. Hikâyelerinde bu bakış açısı hâkimdir. Ancak, yazarın bu tavrı, realist ve natüralistlere göre, farklı bir sebepten kaynaklanmaktadır. Çehov, hayatın mânâsızlığına inanır. Kendisine "Hayatın manası nedir?", diye sorulduğunda, "- Bana mı soruyorsun hayat nedir diye? Havuç nedir? sorusundan hiç farkı yok bunun. Havuç havuçtur, işte o kadar."²¹ cevabını verir. Bu sebeple onun hikâyelerinde ümit, iyimserlik ve yaşama sevinci bulamayız. Şahıs kadrosunun hayatlarında olduğu gibi, hikâyeler de büyük bir acı ve hüznün atmosferiyle yüklüdür.

İşte bu noktada Esendal, ustası Çehov'dan ayrılır ve zıt bir yol takip eder. Ümit, iyimserlik, yaşama mutluluğu ve hayata, olaylara tebessümle bakabilme. "Kara hikâye" dediği, tenkitçi sosyal gerçekçilik anlayışının vü-

20- "Memurun Ölümü" hikâyesine ait alıntı; Çehov Toplu Eserleri (Hikâyeler I), İst.,

1986'dan alınmıştır.

21- İrene Nemirovsky, "Çehov ve Maupassant", Varlık Der., S.422, 1 Eyl.1955, s.13



cut verdiği hikâyelerden hoşlanmaz.

II- A+B ; yani, Vakaya hazırlık kısmı + Vaka şablonu:

"Korkunç Gece (Çehov) - "Hayım'ın Evine" (Esendal)

Çehov'un hikâyesi, kahramanın adını, vaka zamanındaki durumunu çok kısa bir şekilde ifade eden bir cümle ile başlamaktadır.

"İvan Petroviç Kefenov sarardı, lambanın fitilini kıstı, heyecanlı bir sesle anlatmaya başladı:"(s.95)

Esendal'ın vakaya hazırlık kısmını teşkil eden cümlesi biraz daha uzundur. Mekânı, kahramanı ve vaka zamanındaki durumu dikkatlere sunar.

"Hüseyin Ağazâde Ahmet Bey, elli elli beş yaşlarında, ak bıyıklı, patlak gözlü bir adam, üç beş delikanlı ile, Sava'nın dükkânı önünde, denize karşı hem içiyor, hem gençlik hikâyelerinden birini anlatıyordu." (Hayımın Evine, H.P., s.160)

Her iki hikâyede de bu kısa hazırlık cümlesi veya paragrafından sonra vakaya geçilir. Vaka, Kefenov ve Ahmet Bey'in konuşmasından ibarettir. Çehov, bu uzun konuşmayı dört yerde ve birer cümle ile kesip araya girerken Esendal hiç müdahale etmez.

" - 1883 yılı Noel gecesi, ispiirtizma denemesinde geç vakte kadar evinde oturduğumuz, ..." ²²

" - Rus istilâsı oldu, hep İstanbul'a kaçtık. Ben genç delikanlı idim. (s.160)

Kefenov, ispiirtizma toplantısından döndüğü gece kendisi ve arkadaşının odalarında karşılaştıkları tabutlardan duydukları korkuyu anlatmaktadır. Cenaze levazımatçısının damadı olan bir başka arkadaşı, hacizden kurtarmak istediği tabutları, habersizce evlerine bırakmıştır. Önce kendi odasında, daha sonra da arkadaşının odasında tabutlarla karşılaşmak, kahramanı korkutmuş, üç ay tedavi görmesine sebep olmuştur.

Ahmet Bey, Hanende Hayım'ın genç karısıyla olan bir gençlik macerasını anlatmaktadır. Bütün kasaba erkeklerinin peşinde koştuğu kadının, bir gün kendisinden yumurta, un istemesi vesilesiyle yaklaşabileceğini ümit ederken sukût-ı hayale uğramıştır. Kendisine oyun oynayan anahtarcısı, er-

22- "Korkunç Gece" hikâyesine ait alıntılar; Çehov Toplu Eserleri (Hikâyeler I), İst., 1986'dan alınmıştır.

zaki amcasının evine göndermiştir.

Girişteki ortaklık, vakada da geçerliliğini korumaktadır. Art zamanlı bir hâtıranın anlatılmasından ibaret olan vaka, kahramanın hikâyesini bitirmesi ile biter. Yazar anlatıcı, tekrar söze girmediğinden metinlerde sonuç bölümü yer almaz.

Burada yeri gelmişken dikkate şâyan bir hususu belirtmek isteriz. M.Ş. Esendal, biraz önceki "Hayım'ın Evine" başlıklı hikâyesini -yazılış tarihi olmamasına rağmen- hiç şüphesiz Çehov'u tanıdıktan sonra kaleme almıştır. Halbuki aynı konu, çok daha farklı bir tarz ve bakış açısıyla birinci devrede de "Hanende Hayım" adı altında ele alınmış ve bitirilememiştir. Adı geçen iki hikâyenin mukayesesi, yazarın sanatındaki değişmeyi ve Çehov tesirini bütün çıplaklığıyla ortaya koyabilecektir.

"Çölde" ile "Arabacı Ali" isimli hikâyeler için de aynı şeyleri söylemek mümkündür. 26 Kânun-ı Evvel (Aralık) 1923'te yazılmış olan "Çölde" hikâyesi, Orta Anadolu'da yapılan bir yolculuk çevresinde vücut bulur. 1929'da, adı geçen metne iki metin tabakası daha eklenerek "Arabacı Ali" hikâyesi ortaya konur. Burada asıl vurgulamak istediğimiz husus, "Arabacı Ali"nin pek çok noktada Çehov'un "Çeyiz"²³ isimli hikâyesine benzemesidir. Bir başka söyleyişle, "Çölde"yi "Arabacı Ali"ye dönüştürme arzusunun gerisindeki tek faktör, Çehov'un "Çeyiz"ini tanımış olmaktır.

Yapı itibariyle Esendal-Çehov alâkasını ortaya koyacak örnekleri çoğaltmak mümkündür. Verdiğimiz örneklerin yeterli olacağı kanaatiyle, sözü daha fazla uzatmak istemiyoruz. Sadece aşağıdaki hikâyeler arasında, yapının yanında konu ve temaları bakımından da çok büyük yakınlıklar olduğunu belirtelim. "Sevinç"²⁴ - "Rüstem Ağa'nın Oğlu", "Değerli Köpek"²⁵ - "Pazarlık", "Yolunu Şaşırانlar"²⁶ - "İki Arkadaş", "Gerekli Tedbirler"²⁷ - "Aptal Sen de!", "Ünlem İ-

23- Çehov Toplu Eserleri (hikâyeler I), İst., 1986, s.68-73

24- a.g.e. s.33-40

25- a.g.e., s.267-269

26- a.g.e., s.173-177

27- a.g.e., s.148-152

şareti"²⁸ - "Mülâhazat Hânesi", "Hatip"²⁹ - "Hâmid İçin Bir Yazı", "Kılıbık"³⁰ - "Yol Arkadaşları", "Acı"³¹ - "Hamamcı Feyzi Bey", "Sarhoşlar"³² - "Kayışı Çeken", "Şampanya"³³ - "Kedi", "Eski Ev"³⁴ - "Kedi" ve "Düello"³⁵ romanınının 13. sayfasındaki metin tabakası ile "Mendil Altında" hikâyesi.

Memduh Şevket Esendal, 1920 ortalarında başlayan Bakû Mümessilliği ve silisiyle Rusçayı öğrenmiş, bu imkânın araladığı kapıdan girerek A.Çehov'u tanımıştır. Ömrü boyunca eserlerini cebinden etsik etmeyeceği, "taparcasına" sevip hayran olduğu bu hikâye ustası, ona yepyeni bir dünyanın kapılarını açmıştır. A.Çehov'un sanatından çok geniş ölçüde etkilenen yazarımız, bu tesiri hikâyelerine yansıtarak kendi sanat hayatında yeni bir devre açarken Türk hikâyeciliğinde de yeni bir tarzın ilk temsilcisi olmuştur.

Çehov'un Esendal üzerindeki tesiri, genel sanat anlayışından konu ve temaya kadar uzanmaktadır. Her iki yazar da, hikâyelerinin itibârî âlemini kurmada ihtiyaç duydukları malzemeyi hâricî âlemden seçerken aynı bakış açısına sahiptirler. Mensubu oldukları milletlerin günlük ve tabîî hayatı, bu hayatın küçük insanları, onların asıl kaynağını teşkil eder. Küçük zaman dilimi içindeki hayat kesitleri, bu kesit içindeki insan ruhu, hikâyelerinde yoğunlaşılacak odak noktalarıdır. Bunun için vakanın sivriliği, entriği, büyük çatışmalar zeminine oturmuşluğunu bir kenara iterler. İnsan ruhunu dik-katlere sunarken Paul Bourget tarzı tahlilcilik yerine, tabîî sezdirmeyi, telkini tercih ederler.

Sanat anlayışındaki bu ortaklık, Çehov-Esendal arasında pek çok benzerlik veya ortaklığın varlığına zemin hazırlar. Öncelikle, her iki yazarın hikâyeleri de geniş ölçüde aynı inşa tarzı veya yapı içinde vücut bulur.

28- Çehov Toplu Eserleri (Hikâyeler I), İst., 1986, s.227-232

29- a.g.e., s. 350-353

30- a.g.e., s.196-201

31- Çehov Toplu Eserleri (Hikâyeler II), İst., 1986, s.55-60

32- a.g.e., s.226-232

33- a.g.e., s.133-144

34- a.g.e., s.310-316

35- A.Çehov, Düello, (Çev. Zeki Baştınar), Ank. 1945

Metinler, ana bölümleri itibariyle belli şoblonlara göre şekillenmiştir. Yani giriş, gelişme, sonuç bölümlerinin yer alıp almaması, bunların birbirleriyle olan bağlantıları ve bütün içindeki fonksiyonları itibariyle, iki yazar arasında çok sıkı ilişkiler söz konusudur. Daha alt seviyedeki türün vaka, şahıs kadrosu, zaman ve mekân gibi yapı unsurları; bunların metnin bütünlüğü içindeki fonksiyon ve nitelikleri bakımından da çok geniş ortaklık veya benzerlikler mevcuttur. Çehov'un Esendal üzerindeki tesirini, hikâyelerinin anlatım tarzlarına kadar ulaştığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Belki de en dikkate şayan husus; konu ve temadaki benzerlik veya ortaklıklardır. Tahir Alangu, bu konuda en isabetli tesbitleri getirmiştir: "Onun hikâyelerindeki tekniğin benzerlerini, hatta bazı hikâyelerinin kuruluş bakımından tıpkılarını Esendal'ın hikâyeleri arasında bulup gösterebiliriz. Çehov'un bazı hikâyeleri de ona, bizdeki benzerlerini hatırlatarak, hareket noktası vazifesi görmüştür."³⁶

Bütün bu benzerlik veya ortaklıklar Esendal'ın sanatkârlığını, hikâyelerinin kıymetini küçültmez. Başka bir ifadeyle, yazarımız basit bir Çehov mukallidi değildir. Başarıyla özümlediği bir tekniği, tarzı kendi şahsî üslubu, yaratıcılığı içinde kendi toplumu için kullanır. Çehov'un Rus toplumu için yaptığını, çok daha bilinçli bir şekilde Türk milleti için gerçekleştirmeye çalışır. Türk hikâyeciliğine de yeni bir tarz, yeni bir soluk kazandırır.

Esendal, yukarıdaki ortaklık ve benzerliklerin yanında, bazı noktalarda ustası Çehov'dan ayrılmaktadır. Dünya görüşündeki farklılık, ilk ve en önemli ayrılık noktasını teşkil eder. Daha önce de belirtildiği gibi, hayatın mânâsızlığına inanan Çehov, bedbin ve kötümserdir. Hikâyeleri bu mizaçtan en geniş ölçüde nasibini almaktan kurtulamaz. Halbuki Esendal, bütünüyle nikbin, iyimser ve hayatı, insanları seven bir mizac ile kurar itibârî âlemini. Hikâyelerindeki genel atmosfer gibi, kahramanları da yazarın dünya görüşü ile uyum içindedir.

İkinci bir husus, teferruatı ayıklamada, yazar anlatıcının fonksiyonunu en aza indirmede Esendal, Çehov'dan daha ileridir. Esendal'ın kahramanları konuşmayı daha çok severler.

II- HİKÂYELERİN TEMATİK İNCELEMESİ

A- BİRİNCİ DEVRE (1908 - 1920)

1- BULGAR ZULMÜNÜ KONU ALAN HİKÂYELER

Memduh Şevket Esendal, -bugünkü bilgilerimize göre- sanat hayatına, Bulgar zulmünü konu alan "Veysel Çavuş" hikâyesi ile ilk adımını atmıştır. Bundan sonra kaleme aldığı "Korku", "Bomba", "Baba Halil" hikâyelerinde de aynı konu üzerinde durmuştur. 1908-1913 yılları arasında yazılmış olan bu dört hikâye, dönemin sosyal ve siyasi olaylarına yakından şahit olmanın tabii bir sonucu şeklinde değerlendirilmelidir.

"Veysel Çavuş", metne adını veren kahramanın Bulgar çeteleri tarafından şehit edilmesini; "Korku", "büyük yemin"lerini gerçekleştirmek amacıyla Türk topraklarına geçmek isterken yakalanan bir Bulgar kızının, söz konusu macera ve duygularını; "Bomba", Bulgar komitacılarının demiryoluna düzenledikleri sabotajı ve bunun sonucu nice masum insanı öldürmelerini; "Baba Halil" ise, Kolacıoğlu İbrahim'in Bulgarlar tarafından vahşice ölüme terk edilmiş çevresinde Balkan Harbi felaketini anlatmaktadır.

Doksanüç Harbi'nden beri "tükenmez bir ümmid-i tevessül"e sahip, "bir ümmid-i istilâkârâne ile meşbû" olan "Avrupalının kör baltası" Bulgarlar, her fırsatta Osmanlı İmparatorluğuna saldırmaktan geri durmazlar. Zaman zaman diğer Balkan kavimleri de onlarla birlik olur. Arkalarında "Haçlı zihniyeti"ni hiçbir zaman elden bırakmamış olan Avrupa devletleri ve Rusya; onların maddî ve manevî desteği, kışkırtması mevcuttur. "Bomba"daki Bulgar sabotajcılarının arkasındaki güç hakkında şunlar söylenir:

"Bilmem dünyanın hangi bucağında oturan bir politikacı, bir zarif adam (!), üstü başı süslü, serin bir yerde oturuyor, buzlu şurubunu, buzlu içkisini içiyor ve diğer bir politikacıyı sıkıştırmak, onu güç bir duruma sokmak için yer arıyor, birçok paralar veriyor, birçok yalanlar söylüyor. Bu paralar uzanıyor, kıvrılıyor, dar yollardan geçiyor ve onu birtakım insanlar arkalarına yükleniyor, hiç tanımadıkları adamları onunla öldürmeye gidiyorlar."(Bomba, İ.Ç., s.26)

Osmanlı İmparatorluğunu zor durumda bırakmak, parçalamak, büyük yemin



gerçekleştirmek, Bulgarların asıl gayesini teşkil eder. Bunun için de her türlü zulüm mübah sayılır. Nitekim "Veysel Çavuş"ta elli dört bin vatan evladı şehit olmuştur. "Açık gönüllü, sakin, vakûr, affif, kahraman, güzide, Anadolu'nun yetiştirdiği o fevkalâde asker" sıfatlarıyla tavsif edilen Veysel Çavuş, bunlardan sadece birisidir. Karışını, harmanına geride bırakıp orduya katılan kahraman, Zabornova hudutunda Bulgar komitacıları ile girdiği çatışmada şehit düşmüş, bir daha evine dönememiştir.

"Korku", komitacı bir Bulgar kızının Türkleri tanıdıktan sonra değişen duygularını vermesi bakımından önemlidir. Emellerini gerçekleştirmek gayesiyle Türk sınırını geçerken yakalanan kız, başlangıçta "nefret" ettiği Türklerden şimdi korkmaktadır. Çünkü Türkler kuvvetlerinden emin, vatansever ve güçlüdürler. Ona karşı nâzik ve namuslu olmaları, ayrı bir hayranlık unsurudur. Aşağıdaki cümle, kahramanın değişen duygularını ortaya koyacaktır.

"Bizim bir tarlaya attığımız tohumlar, bu adamların çizmeleri altında ezilecek, çürüyecektir.(...) İşte bütün bu şeyler, bu düşünceler benim kanatlarımı kırıyor, gözlerimi karartıyor, beni korkutuyor Velika'cığım. Bir gün gele, bu adamlar bizi çiğneyecekler sanıyorum." (Korku, İ.Ç.,s.22.)

Esental, Bulgar zulmünün en vahşi örneklerini "Baba Halil" hikâyesinde dikkatlere sunar. Kolacıoğlu İbrahim'in trajik sonu çevresinde vücut bulan metinde, Balkan Harbi felaketi, mektup türü sınırları içinde anlatılmaktadır.

Felaket iki yönlüdür: Bir tarafta malını, mülkünü geride bırakıp İstanbul'a doğru kaçan yüzbinlerce muhâcirin dramı, öte yanda kaçamayıp düşmanın eline düşmüş insanımızın dramı.

"Baba Halilim, bu öyle bir felakettir ki, analara evlatlarını çamurlar içine attırır, kaçaklığın verdiği zaruret ve sefalet içinde insan ne yaptığını bilemez bir halde her fenaliğe katlanabilir, ahlak, namus, din her şey susar. Dağlarda, anaları tarafından bırakılmış ve ölmüş çocuklar gördük, biz o zaman için bunlara hayret ve teessüf etmiyorduk. Dört beş gün süren bu yolun iki tarafı ölmüş neferler, kırılmış nakliye arabaları, bırakılmış cephane sandıkları, hayvan ve insan ölüleri ile dolmuştu." (Baba Halil, G.M., s.86)

Aslında kaçabilenler zulmün, sıkıntının, acının "en hafifini" görmüşlerdir. Geride kalıp düşmanın eline düşenler camilere doldurulup yakılmış, namusları kirletilmiş, karınları deşilmiştir. Bir köyün bütün kadınları ise, Bulgarlar köye yaklaştığında çocukları ile birlikte kendilerini dereye atmışlardır.



Hikâyenin kahramanı Kolacıoğlu İbrahim, Balkan Harbi esnasında Bulgar zulmüne maruz kalmış yüzbinlerden sadece birisidir. Çocuğunu, anasını geride bırakıp savağa katılan kahramanımız, Edirne'nin işgalinde esir düşer. Onu, diğer esirlerle birlikte Sarayıçi'ne götüreren Bulgarlar, aç, susuz bırakarak ölüme terkederler. Hem de kendi mezarını kendi eliyle kazdırarak.

M.Ş.Esendal, Bulgar zulmü karşısındaki en sert tepkisini bu hikâyede ortaya koymuştur.İbrahim'in geride bıraktığı oğlunu besleyip büyütmede olan kahraman anlatıcısının çocuğa hitaben kaleme aldığı mektup, galeyana halindeki millî bir "kin" ve "intikam" duygusu ile yüklüdür.

"...babana kendi eli ile mezarını kazdırana bir düşmanı affetme. Seni yalnız bunun için yetiştirdim, bu intikam için besledim.(...) Sen, yüzbinlerce mazlum şehit kanının hesabını sormak için yetiştirildin, sana verilen bir lokma ekmek bunun için verilmiştir, sen onu helâl ettirecek adamsın.(...) Sen mazlumların ahını-şüphe etme bir gün fırsat gelecek... Yerde koma, intikamını alıcı ol....."
(Baba Halil,G.M., s.89)

Bu tepki, zaman zaman bütün Avrupa'yı kapsayacak bir öfke haline dönüşüp genişlemektedir. "Avrupa bunları şanlı medeniyet tarihine yazsın!" cümlesi, söylemek istediğimizi ispatlayacak mahiyettedir.

Esendal, 1913'ten sonra bir daha bu konuya dönmez. Yazarın yukarıda ele alınan hikâyelerindeki konu itibariyle, çağdaşı Ömer Seyfettin'le aynı çizgide bulunduğunu belirtmek isteriz. Hatta Bulgar zulmü konusunu hikâye türü ve edebiyatımıza maletme öncülüğü Esendal'a aittir.

2- ACIMA TEMASINI İŞLEYEN HİKAYELER

Memduh Şevket Esendal, birinci devre hikâyelerinde "acıma teması"na geniş yer ayırmıştır. Zavallılar, kimsesizler, güçsüzler, dullar, sakatlar, fakirler, ekmeğini çok zor çalışma şartlarında kazanan insanlara yönelik olan bu tema, geniş bir sosyal tenkidi de beraberinde getirmektedir. Temadaki ortaklığa rağmen konular farklılaşabilmektedir.

Yazılış tarihine göre yazarın ikinci hikâyesi olan "Vakitsiz Bir Ezan"da, bir köy mescidinin yaşlı, eski ve çürük minaresinin yıkılışı anlatılır.Dört-beş çocuk, ezan okumak hevesiyle şerefesine çıkıp boğuşmaya başlayınca "minarecik" daha fazla dayanamaz, yıkılır. Çocuklardan birinin ölümüne, diğerlerinin



de yaralanmasına sebep olur. Ancak, yazarın acıma duygusu, insan hüviyeti verilmiş olan minareye yöneliktir.

1913'te Halka Doğru mecmuasında yayınlanan "Gödeli Mehmet"te, mavnacı esnafının içinde bulunduğu zor hayat şartları, gelişen teknoloji ve bozulan esnaf teşkilatı karşısındaki acıklı durumu dikkatlere sunulmaktadır. Kahraman anlatıcı, şâhidi olduğu vakayı anlatmaya geçmeden önce hikâyesinin "pek acıklı" olduğunu belirtme ihtiyacı duyar.

Zaten deniz, rüzgâr ve insanlarla boğuşarak ekmeğini kazanama mecburiyetinde olan mavnacılar, şimdi bir de teknoloji ürünü gemi ve romorkörlerle mücadele etmek durumdadır. Gemi ve romorkörler, onlara yük bırakmadığı gibi, fırsat buldukça sıkıştırmaktan da geri durmazlar. Esnaf teşkilatının bozulmuş olması, mavnacıları zor durumda bırakan bir başka faktördür. Bir zamanlar her türlü sıkıntıda esnafın yardımına koşan, haklarını koruyan âdil ve dürüst esnaf teşkilatı, şimdi çıkarıcı, hırsız, esnafın haklarını satan insanların eline geçmiştir. Devletin, tahsildarlık görevini bu tip insanların eline vermiş olması ise apayrı bir problemdir.

Gödeli Hüseyin'in anlattığı oğluna dair hikâye, söz konusu esnafın içinde bulunduğu acıklı durumu çok daha açık bir şekilde dikkatlere sunmaya yöneliktir. Yunanlı bir romorkör kaptanının hiçbir sebep yokken her gördüğü yerde Gödelilerin kayığını sıkıştırmaması, sonunda da çarpıp parçalaması üzerine Gödeli Mehmet, kaptanı döver ve ölümüne sebep olur. On beş yıllık mahkumiyetinin üçüncü senesinde ölünce, karısı ve çocukları yaşlı babaya kalmıştır.

Kahraman anlatıcı, bütün bu olumsuz gelişmeler karşısında ezilen, hakları yenen Gödeliler gibi nice mavnacı esnafına karşı derin bir acıma hissi içindedir. Bir esnaf zümresinin yok olup gidisine üzülür.

"Lâkin ben günden güne çoğalan o romorkörleri gördükçe, o yabancı düşman gemilerinin çalıştıklarını ve biçare esnafın birkaç akılsız insan elinde günden güne perişanlığını, dağıldığını duydukça Mehmet'i unutamıyorum. Onun için ne zaman akşam sularında denizlere baksam onun ihtiyar babasının akan gözyaşlarını, sonra bilmemezlik ile yavaş yavaş batıp giden bir sanatın arkasından yetim kalan çocukları, dul kalan kadınları görür, dertlenirim." (Gödeli Mehmet, G.M., s.15)

Yukarıdaki hikâyenin, "Meslekî Temsilcilik" söz grubuyla isimlendirilmiş yazarın düşünce dünyasından çok büyük izler taşıdığı muhakkaktır. Aynı zamanda "amudî medeniyet"e değil, "ufkî medeniyet"e olan inancını ortaya koyar. "İhtiyar



Çilingir" hikâyesi de, aynı düşünce ve inancın türün imkânları içindeki ifade-sinden başka bir şey değildir. Sanatının prensiplerine "merbûdiyât-î dindârâne" ile bağlı, dürüst, kanaatkâr, "para âşıklısı" olmayan ihtiyar çilingirin dikkatlere sunulduğu hikâyede, kahraman anlatıcı şunları söyler:

"Her şeyi inkâr eden küfür devresi gelmemiş olsaydı, şüphesiz bu güzel şeyler sönüp gitmeyecekti. Lânet olsun o zamana ki, bütün mukaddesâtı inkar ettirmiş, kanaatleri öldürmüş, huzur ve rahatı söndürmüş, demiri kaldırmış, yerine tenekeyi doldürmüştür."

(İhtiyar Çilingir, İ.Ç., s.51)

Kaybolduğuna hayıflanılan şey; ufak kilitler, eski zaman kapı halkaları, rezeler, menteşeler, hayvan zincirleridir. Daha açık bir ifadeyle, bu tip eşyaları büyük bir sabır, fedakârlık ve vukufu ortaya koyan "çilingirlik" zanaatının yüzyıllardan beri yaşatageldiği bir zihniyetin ortadan kalkışı, yok olup gidişidir.

Esental, "Bir kimsesiz çamaşırcı kadının öksüzü"ne duyduğu acıma hissini "Kendini Denize At" hikâyesinde ifade ederken; yanlış âdaletin kurbanı bir kadının dramını ise "Çamaşırcı Kadın"da anlatmıştır. İşlenen bir cinayette isim benzerliğinden dolayı on beş yıl hapse mahkum edilen koca, birkaç yıl sonra ölünce, karısı, daha yirmi yaşında iki çocuğuyla dul kalmıştır. Kadın, on yıllı aşkın bir zamandır çamaşırcılık, temizlikçilik yaparak geçimini sağlama mücadelesi vermektedir. "Elleri şişkin, cildi beyazlaşmış, kabarmış ve iltihaplı bir kırmızılık bileklerinden yukarı çıkmış" olan kadın; "Bize ölüm ne devlet!. Rabbim onu bile çok görüyor!" derken, hayattan bezginliğini vurgulamış olur.

Çamaşırcı kadının dramatik hayat hikâyesini sessizce dinleyen kahraman anlatıcı, metnin sonunda, toplumun bu tip âdalet anlayışını, zavallılara karşı merhametsizliğini tenkit eder.

"Zavallı insanlar!... Bir çürük yemiş için bir ağacı deviriyor, bir kimseyi tecziye etmiş olmak zehabı içinde bir sürü insanı hidemât-ı şâkkaya mahkum etmiş bulduklarını fark etmeyerek rahat uyuyorlar." (Çamaşırcı Kadın, H.P., s.16)

"Kendini Denize At"taki çamaşırcı kadının öksüzü ile ikinci hikâyedeki kadının sakat çocuğu, aynı kaderi yaşamaları itibariyle birbirlerine benzerler.

Esental, "Mevla Kavuştursun" hikâyesinde; "Yıkık, ufak, siyah tahtalı, eğrilmiş, çarpılmış evleri, her vakit yaş topraklı sokaklarıyla ilk nazarda sâkin, hüznengiz bir manzara arzeden" fakir bir mahallenin fakir insanlarını anlatır.



Erkekleri ya "devâir-i devlette" küçük bir memur, ya "köşe bucağ" esnafından olan mahallenin kadınları küçük el işleri, temizlikçilik, çamaşırcılık yaparlar. Mahallenin pek çok bacası "aylarca" tütmez, insanları sıcak bir yemek yiyemez. Kadınlar, senede ancak birkaç defa İstanbul'a inebilirler ki, bu onlar için fevkalâde bir hâdise olur. Bütün insanlığı titreten süslenme ihtiyacı, aralarında tabii bir yardımlaşma geleneği doğurmuştur. Hikâyedeki asıl vakayı teşkil eden Fındıklı'ya, Elmas Hanım'a "mevla kavuştursun" a gidiş-geliş, bu insanların zavallılığını çok daha bâriz bir hale getirir.

Asaf Ali Paşaların eski âzatlılarında zenci yaşlı kadının hikâyesini "Mesut Bacı" isimli metinde okuma imkânı buluruz. Bir zamanlar koca konağı idare etmiş, onca insanın hizmetine koşmuş, besleyip büyütmiş olan Mesut Bacı, konak ve ailenin dağılmasından sonra Safi Bey'in Horhor'daki evine, tavan arasındaki ufacak bir odaya benzer bir "delik" e sığınmak zorunda kalmıştır. Yaşının kaç olduğunu bilmeyen kadın, üstelik dokuz senedir kördür de. Sadece bayram ve kandillerde Safi Bey tarafından hatırlanıp eli öpülür. Yalnızlık, ihtiyarlık ve terkedilmişlik, yazarın vurgulamak istediği temalar olarak dikkati çeker.

Esental, "Hanende Hayım" da, hikâyenin adını taşıyan yahudi hanendenin zavallılığı kadar, kurnazlığı sayesinde zengin oluşunu anlatmaktadır. Otuz yıldır hanendelik yapmakta olan Hayım, bugüne kadar yaptığı işin karşılığını alamamış, doğru dürüst karnını bile doyuramamıştır. Bir gün karısı olduğunu söylediği Rehela adındaki kadınla kasabaya dönünce, kadın düşkün erkeklerin zaaflarından faydalanarak zengin olur. Hanende Hayım, bu yönüyle diğer kahramanlardan farklıdır.

"Pazarcılık", "Hasan Kâhya Hastalandı", "Buğday Almaya Köye Gitmiştik" ve "Eyüpsultan Yolcusu" isimli hikâyelerinde köye ve köylüye yönelen Esental, bu insanların hayat şartlarındaki zorlukları, işe memuru elinde oyuncak oluşlarını, câhillik ve saflıklarını, büyük şehirdeki şaşkınlıklarını dikkatlere sunmaktadır.

Pazar yerinin realist bir tasviriyle başlayan "Pazarcılık" taki köylüler, Selcioğlu gibi kurnaz, sinsî, acımasız ekin simsarları tarafından aldatılır. Câhillik, saflık, dürüstlük gibi sıfatlar, köylünün daha çok istismarına zemin hazırlayan faktörler olarak dikkati çeker.



"Acınacak bir hal idi... Köylü sesini çıkarmıyor, yumrukları kabul ediyor ve metânetini damla damla ziyan ediyordu. (...).zaten hesap, kitap yoktu.Köylü ne getirdiğini, ne kadar getirdiğini, ne ölçü ile kaç paraya sattığını bilmezdi."(Pazarçılık, V.Ç.,s.36)

İkinci metinde, adı gecen köylünün şahsında, bu insanların hayat mücadelelerinin zorluğu vurgulanmıştır. Sabahtan akşama kadar yağmur altında kağnisıyla gübre taşıyan Hasan Kahya, akşam, köye gelen jandarmaları dereden geçirirken bir kere daha ıslanıp hastalanır. Köylüler, kahramanı kendi usüllerince tedavi eder ve iyileşen Hasan Kâhya yeniden işinin başına döner. Bedenî dayanıklılık, köylünün dikkati çeken temel vasıflarından birisidir.

"Buğday Almaya Köye Gitmiştik"in Süleyman Çavuş'u, Hacı Hüseyin'i, Çerkeşli'si biraz daha uyanıktırlar. Selcioğlu'ndan farksız olan ekin tüccarı Hacı İbrahim Efendi ve iâşe memuru karşısında seslerini yükseltmesini bilirler. Mekân tasviri, bu insanların sosyal durumlarını sezdirecek biçimde düzenlenmiştir.Zaten Hacı Hüseyin'in aşağıdaki sözleri, köylünün durumunu çok daha açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

"-Sen, dedi, Hacı Efendi bilmiyor musun?... Aşarcıdan, imamdan, cer hocasından, demirciden, faizciden bize bir şey kaldı mı?
(...)

-Olsa da vermem, dedi. Neye vereyim! Kızım var kocaya verecek. Alan yok. İki oğlum vardı, ikisini de aldınız. Ben köyde eksik eteklerle kaldım. Ev yaptıracağım adam yok. Para istiyorum kâğıt veriyorsunuz. Yastıklar kâğıt dolu. Neye vereyim?"

(Buğdal Almaya Köye Gitmiştik, B.K.Ç., s.179)

"Eyüpsultan Yolcusu"nda Afyonkarahisarlı bir köylü ile karşılaşılıyor.Hikâyede, köylünün büyük şehirdeki şaşkınlığı, itilip kakılışı anlatılırken köy-şehir veya köylü-şehirli arasındaki uçurum da dikkatlere sunulmuş olur. Eyüpsultan'a gitmek isteyen kahraman; arabalar, tramvaylar, satıcılar, çevredeki dükânların vitrinlerinde gördüğü ilginç şeyler arasında şaşırıp kalmıştır.

Yukarıdan beri üzerinde durduğumuz hikâyeler, yazarın, sanat hayatının birinci devresinde acıma temasına bir hayli yer ayırmış olduğu gerçeğini ortaya koyar. Servet-i Fünûn Edebiyatından kaynaklandığını söyleyebileceğimiz bu tavır, köylüler, dul ve yaşlı kadınlar, kimsesizler, sakatlar, fakir ve ezilmiş insanlara yönelik olmasıyla dikkati çekmektedir. Bu insanların fert olmanın ötesinde bir değere sahip olduklarını belirtmek isteriz. Her ne kadar belli bir isim altında ve fert olarak karşımıza çıksa da, gerçekte birer tipdirler. Mensubu

buldukları zümreyi temsil ederler. Esendal, böylece fertten cemiyete, özelden genele ulaşmayı amaçlar. Aynı hikâyelerde basit bir acıma hissiyle yetinmiyerek güçlü bir sosyal tenkit ortaya koymaya çalışmıştır. Hatta belli ölçülerde de olsa çıkış yolları teklif ettiğini söylemek mümkündür. "Gödeli Mehmet" ve "İhtiyar Çilingir"deki esnaf teşkilatı meselesinde "Meslekî Temsilcilik" düşüncesi, bütün çıplaklığıyla ortadadır.

Acıma teması, birinci dönemin diğer hikâyelerinde de söz konusudur. 1920 sonrası hikâyelerinde son derece gizli bir duygu halinde kaldığı görülür. Çünkü Esendal, artık "kara hikâye" olarak isimlendirdiği, okuyucuya karamsarlık duygusu verecek eserlerden hoşlanmaz.

3- SEVGİ TEMASINI İŞLEYEN HİKÂYELER

M.Ş.Esendal'ın üzerinde durduğumuz devrede kaleme aldığı hikâyelerinden bir bölümünü "sevgi teması" başlığı altında mütalaa etmek mümkündür. Ancak, temanın metinden metine bir hayli farklı niteliğe sahip olduğunu belirtmek gerekir. Bu arada, söz konusu edeceğimiz hikâyeler yer yer belli konular ekseninde kümelenmektedir.

Yazar, "Arkadaşım", "Altınbalıkları" ve "Sevdiğim" başlıklı hikâyelerinde; platonik ve santimantal olmasıyla bârizleşen bir sevgi teması üzerinde durmaktadır. Cinsellik ve tabîlikten tamamiyle uzak olan bu sevgilerin her üçünün de acı bir son veya hayal kırıklığı ile neticelenmesi, bir diğer ortak yönlerini teşkil eder.

Genç bir şâirin evli bir kadına duyduğu tek taraflı bir sevgiyi anlatan "Arkadaşım", kahramanın sevgisinde yanıldığını anlamasıyla neticelenmektedir. Penceresinden saatlerce dışarıyı seyretmekte olan genç bir kadına karşıdan âşık olan şâir, bu mânâsız bakışların sırrını bir türlü çözemez. Bir gün, daha fazla dayanamayarak kadının evine girdiğinde karşılaştığı manzara her şeyi ortaya koyuverir. Evli olan genç kadın, kucağındaki çocuğuyla uyumaktadır.

Pek çok yönüyle hikâyeden ziyade "mensûr şiir" hususiyetlerine sahip "Altınbalıkları" ve "Sevdiğim", kaybedilen bir sevgiliye duyulan özlemin, acı hâtıraların ifadesi çevresinde vücut bulmuştur. Beraberliklerinde bile son derece romantik olan bu sevgi, sevgilinin ölümü ile yerini derin bir acıya bırakır. Her

iki hikâyenin genç kahramanı da, Servet-i Fünûn roman ve hikâyelerinde birçok örneğini gördüğümüz bir tip özelliğine sahiptir: Santimantal, romantik, şâir ruhlu ve bedbin.

"O zamandan beri senin hayalin gözlerimden ayrılmıyor, artık sensiz bu ömrün ağırlığı beni yıkmaya başlıyor, çıldırtıyor./
Şimdi, hergün, elimde boş bir ömürle, yalnız bunları düşünüyor ve bu kırları gezerek seni arıyorum. Senden kalmış bir iz, bir hâtıra kovalıyorum, zavallı sevgilim. Halbuki, gezdiğin yerleri kar örtmüş, buz kaplamış, her şey seni unutmuş..."

(Altınbalıkları, İ.Ç., s.47/48)

Esendal, hâtıra türü imkânları içinde kaleme aldığı "Bir Genç Efendinin Defterinden" başlıklı hikâyesinde çok daha reel bir sevgiyi tema edinir. Yasak bir ilişkinin verdiği duygu ve heyecanların ifadesi olan metinde; kahramanın ağzından, Birinci Dünya Harbi yıllarında kocası askere gitmiş Güzide'ye duyduğu yakınlık ve alâka, bunun başlayıp gelişmesi anlatılmaktadır. Evin ihtiyaçlarını görüvermek vesilesiyle gelip gidiş esnasında doğan söz konusu kalbî alâka, gün geçtikçe gelişir. Kahraman bir gece Güzide'nin evine girmeye çalışmışsa da başarılı olamaz.

"İkisinin Arasında", "Seza'nın Kocasını" ve "Kivi" hikâyelerinde de aynı reel sevgi temasının devam ettiği görülür. İlk iki metin, evlilikte eş seçimi konusunu vurgulamanın yanında ideal koca ve ev kadını tiplerini de dikkatlere sunar.

"İkisinin Arasında", adından da anlaşılacağı gibi, karşısına çıkan iki gençten hangisini seçeceğine karar veremeyen bir kızın, yaşlı bir zâta yazdığı muktuptan meydana gelmiştir. Kozmopolit bir aile ve İngiliz mektebi ortamında yetişmesine rağmen, "kendisinin bir Türk kızı olduğu" şuurunu kaybetmeyen kahraman, kendisine yardımcı olunmasını istemektedir.

Birinci genç; idâdî mezunu, birkaç yıl Fransa'da kalmış, istikbâli parlak bir hâriciye memurudur. Bedenen zayıf, sarışın, soluk; karakter itibarıyla sinirli, nârin, nâzik, kendini beğenmiş, biraz tembel, gevşek hususiyetleriyle bârizleşen bu gencin fikrî yapısı ise şöyledir:

"Memleketini başkalarından çok aşağıda, milletini çok geride gördüğü için bu hal onda kendi soyuna, kendi milletine karşı bir kayıtsızlık uyandırmıştı. O, vatan olarak dünyayı, millet olarak insanları görenlerdendi." (İkisinin Arasında, İ.Ç., s.13)

Düyûn-ı Umumiye idaresinin en genç, en seçkin memurlarından olan ikinci genç ise; "pek sıcak kanlı, pek samimi" ve mert bir delikanlıdır. "İnce fakat en güzel, en sağlam, en diribir vücut"a, ateşli elâ gözlere sahiptir."Kuvvetiyle kendini tanıtmış bir milletin evladı" olmaktan da iftihar eder. Öteki gibi, karısının kendini idare etmesini asla beklemeyecektir.

Mektup sahibi kız, kararsız olduğunu söylemekte ise de, aslında ikinci tâlipliden yana olduğunu sezdirir.

"Seza'nın Kocasını" hikâyesinde de aynı niteliklere sahip bir başka koca tipi ile karşılaşırız. Böylece yazarın, ideal koca tipinde iki temel özellik aradığı ortaya çıkar. Bunlar: Bedenen güçlü ve kusursuz olma; karakter itibariyle de sağlamlık, dürüstlük ve millî değerlerine bağlılık. Aynı hikâyenin kadın kahramanı Seza, Esendal'ın ideal kadın tipi olmalıdır. Vakanın sonunda Hasan Beyle evlenip mutlu bir yuva kuracak olan Seza, şu vasıflarıyla okuyucu karşısına çıkarılır:

"Bir defa gayet zeki. Kendisi şen ve alaycı görüldüğü halde hissiyatını ketmetmekte son derece kuvvetli. Ötekiler gibi biraz fazla yürüse yorulmaz, moda deyince çıldırılmaz, çok gülerse siniri tutup sonra yarım saat ağlamaz! Vücudu mütenasip ve kuvvetli, bir esvabî arkasına uydurmak için, konsesini fazla çekmeye, yahut doldurmaya hacet yok. Kendisine yaraşmayan tavır, taklitçiliği yok. Okuyup yazması da ötekilerden fazla, fitraten de müsâit ve müstait. Kuvvetli bir hafızası var. Hissiyâtına mağlubiyeti enderdir. Demir gibi soğuk ve katı düşüncelerden zevk alır. Biraz da mağrurdur, hatta müstehzidir.." (Seza'nın Kocasını, V.Ç., s.27)

Esendal, "Kivi" hikâyesinde, metne adını veren tembel atın çalıştırılması vakasının hazırladığı zeminde vücut bulan bir başka sevgiyi işler. Kasaba çiftliğinde yaşanan bu sevgi de evlilikle neticelenmiştir.

Seza, Selime, Hasan Bey ve isimleri belirtilmeyen diğer müsbet kahramanlar topluca dikkate alındığında, yazarın 1920 öncesi nasıl bir insan tipi, buna bağlı olarak aile tipi özlediğini ortaya koymak mümkün olur.

"Çamlıca'daki Konak" ve "Nazlı Hanım" hikâyeleri, yukarıdaki metinlerden çok daha farklıdır. Adı geçen hikâyelerde sevgi değil, sevgisizlik ve bunun sebep olduğu cinsel bunalım üzerinde durulmuştur.

Roman kurgusu ile kaleme alınmış uzun metinlerden biri olan "Çamlıca'daki Konak", Besime'nin cinsel tatminsizliği zeminde gelişen olaylar zincirinin

oldukça teferruatlı anlatımı çevresinde vücut bulmuştur. Seksen iki sayfalık metinde, cinsel tatminsizlik ile bunun sebep olduğu bunalım vurgulanmaya çalışılmıştır.

Küçük yaşta annesini kaybeden Besime, dadılar elinde ve koca konakta yapayalnız bir ortamda büyür. Babası İsmail Efendi, kendi dünyasında, kızıyla hiç ilgilenmeyen, hatta konuşmayan bir adamdır. Besime, on bir yaşına geldiğinde cinsel duyguların uyanmaya başladığını hissetmiş, konaktaki genç uşak Nail'e yakınlık duymuştur. Bekaretini kaybetme noktasına kadar uzanan bu ilişki, uşakın konaktan ayrılması ile sona erer. Besime, bir süre karşı konağın uşağını uzaktan seyretmekle cinsel duygularını tatmin yoluna gider. Tatminsizlik, kahramanı kendi vücudunu seyretme gibi bir "iptilâ"ya sürükler.

"Besime, vakit buldukça yukarı misafir odasına çıkıyor, büyük aynanın karşısında bir defa süratle soyunup çıplak oluyor ve böyle bir lahza aynada kendini seyrettikten sonra tekrar süratle giyinip odasına kaçıyordu." (Çamlıca'daki Konak, G.M., s.31)

Gittikçe dozunu artıran bu iptilânın gerisinde cinsel tatmin duygusu söz konusudur. Besime, kendi vücudunu bir gurur ve iftihar duygusu ile değil, "âdetta şehvî bir gaşıyla, sanki başka bir vücuda bakarmış gibi" seyretmektedir. Erkek düşüncesinin "bir cinnet gibi" kahramana hâkim olmasındaki asıl faktör, hiç şüphesiz cinsel tatminsizliktir. Vücudunu seyretmesi de bu tatminsizliğin sonucudur. Yalnızlık, her iki bunalımın da gerisindeki sebeplerden birisi olarak dikkati çeker.

Aynı tema, "Nazlı Hanım"da da metnin esasını teşkil eder. Yirmi yaşındaki Nazlı Hanım, kendisinden otuz yaş büyük Murat Bey'le evlenmiştir. Son derece soğuk ve resmî olan bu adamla aralarında hiçbir sevgi bağı, karı-koca ilişkisi bulunmaz. Besime gibi o da yalnızdır. Nazlı, kendini kitaplara ve duvardaki genç adam portresine verir. Onun geniş bir hayal gücü, bu hayalleri veya okuduğu kitaplardaki maceraları gerçekmiş gibi yaşama melekesi vardır. "Kocanın ne demek olduğunu" öğrendikten sonra resimdeki genci sever ve onunla yaşamaya başlar. Hikaye, resimdeki gencin gerçeği olan Murat Bey'in yeğeni Sedat'ın konağa gelmesiyle sona erer. Görüldüğü gibi, bu metinde de yalnızlık ve cinsel tatminsizlik, kahramanı hayalî tatmin bunalımına sürüklemiştir. Bunu sevgisizlik olarak nitelemek de mümkündür. Pek çok yönüyle ortak özelliklere sahip Besime ve

Nazlı Hanım, daha önceki metinlerde gördüğümüz kadın kahramanlardan bütünüyle farklıdır. Son iki hikâyedeki temanın Servet-i Fünûn ve Hüseyin Rahmi'den kaynaklanmış olduğu kanaatindeyiz.

Sevgi teması başlığı altında üzerinde durulan hikâyelerinde M.Ş.Esendal'ın platonik bir aşktan cinsel tatminsizliğe kadar uzanmış olması dikkate şayan bir husustur. Bir tarafta gözü yaşlı, santimental genç âşıklar, öte tarafta ideal, güçlü, realist koca tipleri; bir yanda ideal genç kız veya ev kadını tipleri, öte yanda cinsel tatminsizliğin bunalımını yaşayan genç kız veya kadınlar. Gerek tema, gerekse kahramanlar topluca düşünüldüğünde, yazarın henüz gerçek vadisini bulamamış olduğu gerçeği ortaya çıkar. Bu arada dönemin yazar veya edebî mekteplerinin tesirinde kaldığı da açıktır.

4- YOZLAŞMA TEMASINI İŞLEYEN HİKÂYELER

M.Ş.Esendal'ın 1920 öncesi kaleme aldığı hikâyelerde üzerinde durduğu temalardan bir diğeri, "değerlerdeki yozlaşma" meselesidir. "Bayram Günleri", "Anlaşılmamış Bir Nokta", "Bir Cinayet" ve "Bir Mektup" adlı dört hikâyesini fert ve toplum hayatındaki yozlaşmanın irdelenmesine tahsis eder. İlk iki metin toplumdaki, diğer iki metin ise fertteki yozlaşmayı esas almaktadır.

"Bayram Günleri", son otuz kırk yıl içinde insanımızın karakter ve buna bağlı olarak fizikî yapısındaki yozlaşmayı vurgulamaktadır. Çocuğundan yaşlısına kadar insanımız, karakter, kılık-kıyafet ve bedenî açılarından büyük ölçüde yozlaşmış; korkak, pısrık, uyusuk ve cılız bir yapıya bürünmüştür. Zengin ve sosyete kadınlarının çok çocuk doğurmaktan kaçınmaları sebebiyle de çocuk sayımız azalmıştır. Kısacası; "kolu ve gönlü güçlü adamlar"dan pek çok ziyanımız olmasına karşılık "Avrupanın salon adamlarının taklidi" şık beyler yetiştirmişizdir.

"Çocuklar neşedir, sevinçtir. Hayatın manasıdır. Bahtiyarlığın ölçüsüdür. Yaşayacak memleketlerin sokakları çocuk doludur. Mahallelerimizin, sokaklarımızın onlarla dolduğunu görmek beni ne kadar sevindirecek..." (Bayram Günleri, G.M., s.20)

Yukarıdaki cümleler, yazarın çocuk sevgisi kadar, millet hayatının geleceği bakımından çocuğa verdiği önemi de vurgular. Ancak, bu çocuklar "temiz, haşarı, yaramaz, kuvvetli, cesur, çevik" olmalıdır. Yazar, daha önceki bölümlerde gördüğümüz ideal insan tipinin bazı özelliklerini burada da sezdirmeye devam etmektedir.

Bir Japon operetinin İtalyan opereti diye seyrettirilmesi karşısında seyircilerin tepkisini anlatmakta olan "Anlaşılmamış Bir Nokta"da, "Batı" veya "Batılı" karşısındaki şartlanmışlığımız sergilenir.

"Avrupalıların bazı o kadar meşhur eserleri vardır ki, onların adı buraya kadar yayılıyor, duyuluyor; görsün görmesin, halk, ismini duyunca iyi bir şey olduğuna inanmış oluyordu."

(Anlaşılmamış Bir Nokta, B.K.Ç., s.11)

Batı veya Batılı karşısındaki böylesi bir peşin fikirlilik, daha doğrusu şartlanmışlık o dereceye ulaşmıştır ki, İtalyan opereti diye Japon opereti seyrettirilse de aynı hayranlık ve coşkuyla alkışlanır. Şuursuz Batı hayranlığından kaynaklanan bu tavır, artık doğruyu yanlıştan, güzeli çirkinden, iyiyi kötüden ayırabilme idrakini bile köreltmıştır.

Esental, ideal bir eş ve ev kadınının yozlaşma hikâyesini, bunun doğurduğu acı sonucu "Bir Cinayet"te anlatmaya çalışır. Taşrada yetişmiş, "müstesna bir fıtrata mâlik" olan bu genç kadın, bir doktorla evlenip mutlu bir yuva kurmuştur. Ancak, bilgisini "nâkıs" bulan kacasının verdiği veya dışarıdan aldığı dersler, İstanbul'a geldiğinde içine düştüğü çevre, arkadaşları, gittiği sinama ve konferanslar, kahramanın kısa sürede yozlaşmasına sebep olur.

Kılık-kıyafet, tavır ve fikirlerdeki yozlaşmanın dinamiğini oluşturan güç; "hayalî, leziz bir âlem"e ulaşma arzusu ile birlikte "şık, zarif olmak ve asra uymak", "memleketin yarım kalan hayat-ı içtimaiyesini itmam" etmek düşüncesidir. Kadın, sosyal hayatımızın yalnız erkeklere göre tanzim edildiğine, geri kalışımızın buradan kaynaklandığına inanmıştır.

Bütün bu değişme ve düşüncelerin, daha doğrusu yozlaşmanın önemli ilk sonucu, yasak bir ilişkiye girme şeklinde tezahür etmiştir. Bunu öğrenen koca, karısını kovarken ortağı avukatı da öldürmüştür.

Yozlaşmanın bir başka örneği, bir Rus kadınının mektubundan ibaret olan "Bir Mektup" hikâyesinde dikkatlere sunulmuştur. Bu defa söz konusu, Dârülfünûn'un mezunu, çok iyi Rusça bilen bir Türk erkeğidir.

Erkeğin evlilik teklifini reddeden kadın, buna gerekçe olarak, teklif sahibinin yozlaşmışlığını gösterir. Çünkü, sözde aydın olan Türk erkeğinin "irfan ve medeniyeti melez, hayatı da baştan sona "sahte"dir. Onda her şey taklittir. Mensubu bulunduğu millete ait hiçbir değer, tavır ve fikir taşımaz.

Dikkat edilecek olursa, Esendal'ın, son iki hikâyede yozlaşma ile çevre ve tahsil arasında sıkı bir ilişki kurduğu müşâhede edilecektir. Nitekim Rus kadını mektubunda erkeğe şunları söyler:

"Keşke siz, hiç tahsil etmemiş olsaydınız; keşke benim lisânımı hiç öğrenmemiş olsaydınız. Keşke siz, başında iri papağı, ayağında çarıkları, omuzunda değneği şikestesini okuya okuya pazardan dönen bir köylü olsaydınız." (Bir Mektup, S.K., s.125)

Daha önceki bölümde tanıdığımız "İkisinin Arasında"ki genç hâriciye memuru ve "Bir Cinayet"teki avukat da yozlaşmış insan tipine dâhildir. "Gödeli Mehmet" ve "İhtiyar Çilingir" hikâyelerindeki esnaf teşkilatı ve zihniyetindeki bözulmayı, yozlaşma teması içinde düşünmek gerekir.

Görülüyor ki, XIX. asrın başlarından itibaren varlığını hissettirmeye başlayan kıymet hükümlerindeki, sosyal ve ferdî hayatımızdaki yozlaşma problemi, Esendal'ı da yakından ilgilendiren meselelerden birisidir. Bahsi geçen temayı, ta "Müsameretnâme"ile başlayıp pek çok hikâye ve romanda farklı farklı ifadesini bulan bir hassasiyetin devamı şeklinde düşünmek mümkündür. Yazar, böyle bir gelişmenin karşısında yer almaktadır. Yozlaşma veya yozlaşmış tipleri tenkit ve hicvederken inandığı tezi ortaya koymaktan da geri durmaz. Yukarıda bahsi geçen "ideal insan" tipini bu çerçevede mütâlaa etmek gerekir.

5- YÖNETİCİ-AYDININ İÇİNDE BULUNDUĞU DURUMU DİKKATLERE SUNAN HİKÂYELER

M.Ş.Esendal, "Hürriyet Gelirken", "İnsanın 'Ben'i", "Gevenli Hacı" ve "İâne" başlıklı dört hikâyesinde, yönetici-aydın durumundaki bürokrat ve memurların iş başındaki tutum ve davranışlarını sergilemeye çalışmaktadır. Yöneten-yönetilen ilişkisini de gündeme getirmekte olan bu hikâyeler, aynı zamanda sanat-kârın düşünce dünyasının bir başka köşesini sezdirir.

Vakası "Marmara'nın uzak ve ücra"bir köşesindeki nahiyede cereyan eden ilk hikâye, yönetici-aydının II. Meşrutiyet ilânı karşısındaki şaşkınlığını, "hürriyet" kavramını algılayışını anlatmaktadır. Nahiye müdürü, kadı, mektep hocası, liman çavuşu, telgraf memuru, gümrükçü ve kâtipten oluşan beldenin yönetici-aydınları, "hürriyet"in ilânını bildiren telgrafı bir türlü anlayamazlar. Bütün anladıkları, donanma ve şenliklerin yapıldığı, memurların yemin ettikleridir. "Niçin" sorusuna bir türlü cevap bulamayınca, onlar da nahiyede şenlik yapar, yemin ederler. Nahiye müdürü yıllanmış nutkunu okumaya çalışır. Tabii

ki, atmaya kıyamayıp burnuna çektiği enfiyenin sebep olduğu hapsuruğun fırsat verdiği kadar.

Yönetici-aydının cehâlet, nutukçuluk, gösteriş merakı gibi zaafalarını ortaya koymaya yönelik bütün bu tutum ve davranışları mizahî bir tavırla kaleme alan yazar, gerçekte tipi hicvetmektedir.

Her insanda, bütün hareket ve tavırları idare edip şekillendiren mahiyeti belirsiz bir "ben" in olduğu fikri üzerine kurulmuş "İnsanın 'Ben'i" adlı hikâyeye, nâzır seviyesindeki bir bürokratin beceriksizliğini dikkatlere sunmaktadır. Nezâretin bütün işlerini tek başına yapmaya kalkışan nâzır, aslında hiçbir iş görebilmiş, becerebilmiş değildir. Bütün yaptığı kargaşa ve koca bir "hiç" tir.

Aynı konunun farklı bakış açısı ve anlatıcısı tarzıyla iki ayrı yazımı olan "Gevenli Hacı" ve "İâne" de ise, jandarma komutanı ve şube reisinin halka karşı tutumu, halkın sırtından geçinebilme gayretlerini anlatmaktadır. Ucuz pilîç, davar ve muhâcir malları peşinde koşan bu kişiler, dâirenin giderlerini zor ve tehdit yoluyla halktan temin eder, "iâne" adı altında para alır. Üstelik bunu, millî ve dinî duygulara alet etmekten de geri durmazlar.

"Bak, dedi, biz burada millet için çalışıyoruz. Kanımız, canımız millete kurban olsun. Biz asker için çalışacağız, asker de millet için. (...) Niçin mi dersen, "ve câhidu" buyurulmuş. Siz köylü kısmı, bundan anlamazsınız. (...) Kitapçasını da istersen "el cennet-i tahtessüyuf", senin anlayacağın, cennet kılıcın altında."

(Gevenli Hacı, M.A., s.102)

Her iki hikâyedeki Geven Çiftliği ve köyünün ağası Hüseyin, yani Gevenli Hacı, Şemsioğlu ve Hacı İbrahim Efendi'ye benzer. Çalışkan, becerikli, açık göz ve yırtıcı bu zengin adam, çevresindeki insanları "yanaşma" gibi kullanmaktan, muhacirleri karın tokluğuna çalıştırmaktan geri durmaz. Devletin imkânlarını kendi çıkarları için kullanır.

Yöneten-yönetilen ilişkisi, bürokrasideki çarpıklıklar, yönetici-aydının durumu gibi konular, yazarın ikinci devre hikâyelerindeki ana konularından birini teşkil edecektir. Birinci devreye ait yukarıdaki dört metin, bir ölçüde buna hazırlık durumundadır. Söz konusu tavrın, müşâhede edilen hayat ile bunu destekleyen düşünce dünyasından kaynaklandığı muhakkaktır.

6- DİĞER TEMALARLA ALAKALI HİKÂYELER

Yukarıdaki tematik gruplandırmalara dâhil edilemeyen "Güzel Bir Ölüm", "Büyük Baba", "Dışı Başka İçi Başka", "Demiryolu Durağındaki Baraka", "El Malının Tasası" ve "Ahmet Besim Efendi" isimli hikâyeleri, "diğer temalar" başlığı altında ele almak istiyoruz.

Esendal, yaşlı bir kadının güzel bir gündeki ölümü, cenaze merasimi çevresinde vücut bulan "Güzel Bir Ölüm"de "yaşama sevinci" temasını işlemektedir. Gerçekte ölümü güzelleştiren temel faktör, kahraman anlatıcının yaşama sevincidir. Çünkü kahraman, "pek çok dertler, ağrılar, meşakkatler" içinde yaşasa da hayatı tatlı ve yaşamaya değer bulur. Mekân ve ölen kadının durumu, metindeki yaşama sevinci temasını güçlendiren tâli unsurlar olarak dikkati çeker. Güzel bir bahar günü ölen kadın;

"Doksan yaşına kadar yaşamış, yokluk yüzü görmemiş, oğul ve uşak toplansa koca bir mahalle olacak kadar bereketlenmiş. Bütün bunları gördükten ve yavaş yavaş ölüme yaklaşarak, âdeta onunla kucak kucağa, diz dize bir hayli seneler yaşadıktan sonra böyle bir yerde, güzel bir hava intihap ederek ölmüş..."

(Güzel Bir Ölüm, B.K.Ç., s.13)

Hikâyede, "hafız bozuntusu" şeklinde nitelendirilen bazı kişilerin menfaat temini için Kur'an okuma sırası yüzünden kavga etmeleri, bu güzel ölüme gölge düşürmüştür.

"Büyük Baba", pek çok yönüyle bir önceki metnin devamı intibasını verir. "Güzel Bir Ölüm"de, "...böyle doksan sene yaşayarak sanra da hiç kimseyi rahatsız etmeden, bir güzel günde ölüvermek, pek istediğim şeylerdendir." (s.14) diyen kahraman anlatıcı, burada, sanki o isteğinin muhayyel âlemini yaratır. Hikâyede, adının "Memduh" olduğunu öğrendiğimizi bu kahraman, bir önceki metinde gördüğümüz yaşlı kadının ölüm şartlarını, bu defa kendisi için yaratır ve bütün teferruatıyla yaşar. Tabii ki muhayyel olarak. Ölüm, onun için; "Daima akan suların birden bire bir çağlayandan düşmesi gibi, daima cereyan eden haşır ü neşrin bir hamlesidir." (Büyük Baba, S.K., s.134)

İlk hikâyedeki din adamı fonksiyonundaki insanlara karşı olan tavır, ikinci metinde çok daha açık bir şekilde ifade edilir. Memduh, çocukluğundan beri "ruhanîlik" ve "ruhanîler"den nefret etmiştir. Varlıklarını "safdiller ile gü-

nahkârlara" borçlu olan bu insanlar "ahret tâciri"dirler. Din, gerçekte onları istememiştir. Bu düşüncelerle, kahraman, medreseye gitmemiş, tecvit, talim okumamış ve Kur'an'ı "Köroğlu'nu okur gibi içini çeke çeke okuyan" köy hocasını tercih eder.

"Güzel Bir Ölüm" ve "Büyük Baba", M.Ş.Esendal'ın 1913'lerdeki ölüm, din, din adamı ve yaşama sevinci gibi konulardaki düşünce ve duyguların, türün imkânları içinde dikkatlere sunması açısından önemlidir.

Aynı konunun farklı iki yazımı durumundaki "Dışı Başka İçi Başka" ile "Demiryolu Durağındaki Baraka" isimli metinler, "Dışı seni yakar, içi beni." atasözünün ifade ettiği düşünce temelinden hareketle kaleme alınmışlardır. Konu; kendi mesleklerini beğenmeyip bir başka mesleğe ilgi duyan üç insanın duygu ve arzularıdır.

Doktor Hüsnü Kani Bey makinist, makinist Hakkı Efendi bahçıvan, bahçıvan Kadri Bey doktor olmadıklarına hayıflanırlarken sahip oldukları mesleklerden hoşlanmazlar. Sık sık bir araya gelip özlemlerini dile getiren bu üç kahraman, imkânları ölçüsünde arzularını gerçekleştirme gayreti içine girerler. Birinci metindeki karamsar atmosfer, 1920'den sonra kaleme alındığı kanaatinde olduğumuz "Demiryolu Durağındaki Baraka"da ortadan kaldırılmış, hatta mizahî bir atmosfere büründürülmüştür.

Esendal, "El Malının Tasası" hikâyesinde küçük insanın günlük hayatından bir kesit sunma düşüncesiyle okuyucu karşısına çıkar. Mahalle kahvesinin atmosferini metne taşımaya çalışan yazar, bu mekândaki küçük insanların boş bir iddiasını esas almıştır. Hürşit'in kahvesinde yaşanan vaka, Romanya gemileri mi, Hindiv şirketi vapurları mı daha sağlam ve hızlıdır tartışmasından ibarettir. Ömründe bir kere bile söz konusu vapurlara binmemiş bu insanların tartışmaları, çocuk sağlığı ve iddiacılığı içinde sürüp gider. Metnin sonundaki çocuklara ait paragraf, tartışan insanlarla çocuklar arasındaki benzerliği ortaya koymaya hizmet eder.

Bu bölümün son hikâyesi "Ahmet Besim Efendi", henüz tamamlanmamış kalem tecrübelerinden biri şeklinde değerlendirilmelidir. Metin, Ahmet Besim Efendi'nin özet halindeki hayat hikâyesinden ibarettir. Kötü bir tip özelliğiyle dikkatlere sunulan kahraman, bazı yönleriyle "Çamlıca'daki Konak"taki Besime'nin babası İsmail Efendi'ye benzer.

Buraya kadarki bölümde, birinci devre olarak adlandırdığımız 1908-1920 tarihleri arasında kaleme alınmış 39 hikâyeyi altı gruba ayırarak bölümler halinde değerlendirmeye çalıştık. Şimdi de söz konusu devre hikâyelerinin genel değerlendirmesini yapmak istiyoruz.

M.Ş.Esendal, 1920 öncesi eserlerinde oldukça dağınık konularla okuyucu karşısına çıkar. Bulgar zulmü, platonik bir aşktan cinsel tatminsizlik bunalmalarına kadarki kadın-erkek ilişkisi, evlilikte eş seçimi ve ideal kadın erkek tipleri açısından yaklaşılacak aile müessesesi, fert ve toplum hayatındaki yozlaşma ve sonuçları, köylünün cahillik, fakirlik içindeki zavallılığı, iâşe memuru ve simsar tarafından sömürülüşü, bürokrat-memur kesiminin halkla olan ilişkileri ile yönetimdeki cehâleti, gelişen teknoloji ve bozulan esnaf teşkilatı karşısındaki esnafın çaresizliği, bozuk sosyal yapı içinde ezilen, horlanan insanların zavallılığı, ölümle ilgili bazı sorular ve günlük hayatı içinde küçük insan birinci devre hikâyelerinin belli başlı konuları olur. Tabii olarak temada da aynı dağınıklık veya çeşitlilik müşahede edilir. Bunlar; zavallılara acıma, sevgi, yozlaşma, zulüm, cinsel tatminsizlik, yaşama sevinci, ölüm şeklinde sıralanabilir.

Esendal, üzerinde durulan devre hikâyelerinde büyük ölçüde toplumdur. Sosyal gerçekçilik, meselelere yaklaşımda esas bakış açısını teşkil eder. Problem, -türün gereği- daha ziyade ferdin hayatına ve müşahhas bir vakaya bağlı kalınarak irdelenirken, sanatkâr olarak tavrını açıkça ortaya koymağa çalışır. Olumsuzluklar veya olumsuz tipler tenkit, hatta yer yer hicvedilir. Buna karşılık, güzelliklerin veya olumlu tiplerin yanında olduğunu sezdirmekten geri durmaz.

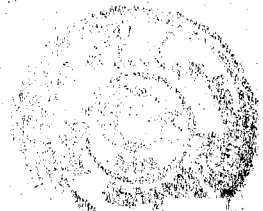
Halkın meselelerine eğilmeyen, çözüm getirmeyen, hatta onun devlete bağlılığını istismar eden bir yönetim; câhil, beceriksiz, nutukçu ve gösteriş budalası bürokrat-memur; köylüyü sömüren iâşe memuru, simsar, jandarma; kıymet hükümlerinden habersiz, taklitçi, yozlaşmış alafranga tipi; çıkarıcı din adamı; Haçlı zihniyetindeki Avrupalı, zâlim Bulgar; pek çok insanın ekmeğini elinden alıp nice güzel değerleri yok eden teknoloji; esnafın hakkını satan çıkarıcı, yozlaşmış esnaf teşkilatı; zavallılara, güçsüz-

güçsüzlere, fakirlere merhamet , sosyal yardımlaşma kapılarını kapatmış bir toplum, M.Ş.Esendal'ın şiddetle karşı olduğu, tepki gösterdiği hususlardır. Buna karşılık dürüst, çalışkan, fedakâr, kanaat sahibi, kıymet hükümlerine bağlı köylü, esnaf, ev kadını ve koca; fakir, kimsesiz, zavallı insanların yanında yer alır.

Sosyal gerçekçi tavrın hâkimiyeti ile birlikte, Esendal, bu dönemin bazı hikâyelerinde ferdiyetçidir. "Altınbalıkları" ve "Sevdiğim" adlı metinlerde bütünüyle ferdiyetçi, santimental bir romantizm esas olmuştur. "Nazlı Hanım" ile "Çamlıca'daki Konak"ta da ferdiyetçiliğin ağır bastığı söylenebilir.

Konu, tema ve bakış açısındaki çeşitlilik, türün diğer unsurlarıyla birlikte düşünüldüğünde, Esendal'ın 1908-1920 devresinde henüz gerçek mecrasını bulamadığı, arayış döneminin çeşitliliğini yaşadığını söylemek gerekecektir. Zaten metinlerdeki bazı unsurlar, yazarın, devrin hâkim edebî cereyanları veya sanatkârlarından etkilendiğini düşündürür.

Birinci devrenin bazı tema ve konuları, ikinci devrede de varlığını devam ettirecektir. Tabii ki dönemin sanat anlayışı, dünya görüşü ve üslubu içinde. Bu arada bazı tema ve konular bütünüyle terkedilecektir.



B- İ K İ N C İ D E V R E (1 9 2 1 - 1 9 5 2)

1- EVLİLİK VE AİLE İLE ALAKALI TEMALAR

Toplumların en küçük birimi, çekirdeği "aile müessesesi"dir. Bir yönüyle ferde, diğer yönüyle de cemiyete yönelik olan bu müessese, bünyesinde barındırdığı ferdi kendi potasında yoğurup şekillendirdiği kadar, sahip olduğu değerlerle de toplumu şekillendireceği muhakkaktır. Böylesi bir hususiyet, aileyi, fert ve toplumun göstergesi olma gibi bir kıymet kazandırır.

Millet hayatında bu kadar değerli bir mevkiye sahip olan ailenin sanatkârı, üzerinde kafa yormağa davet etmesi kadar tabii bir durum olamaz. Nitekim, başlangıcından günümüze doğru uzanan roman, hikâye ve tiyatro türü tarihinde birçok yazarımız aile konusunu defalarca ele alıp işlemişlerdir. Bu durum, ancak konunun önemiyle izah edilebilir.

M.Ş.Esendal da bu yazarlarımızdan birisidir. Hikâyelerinin büyük bir bölümünü evlilik-aile konusuna tahsis etmiştir. Evlilik arzusunun sebeplerinden evliliğin veya ailenin ne olup ne olmadığına, ideal karı-koca tipinden aileyi sarsan birçok sebeplere ve sevgiye kadar. İleriki bölümlerde görüleceği gibi, romanları da bu konu ekseninde vücut bulacaktır. Böyle bir tavır, yazarın, ideal topluma ancak ideal, mutlu ailelerle ulaşılacağı fikrine sahip olduğunu düşündürür.

Aile ana konusu çevresinde mütalaa edilebilecek hikâyeleri kendi içinde gruplandırarak ele almanın daha faydalı ve lüzumlu olacağına inanıyoruz.

a- Mutlu Evlilik - Aile

aa- Mutlu Aileden Bir Kesit Sunan Hikâyeler

"Gençlik", "İhtiyarlık", "Komiser" ve "Bu Yollar Uzar" isimli dört hikâye, türün imkânları içinde, mutlu aileden bir kesit sunma düşünce ve gayretinin sonucu olarak mütalaa edilmelidir. "Sevgi", metinlerdeki ortak tema-



dir.

"Gençlik", kalabalık bir köşk içindeki Hayriye ile genç kocası arasındaki bir buçuk yıllık mutlu evlilikten küçük bir kesit sunmaktadır. Leşiz, saf bir sevgi üzerine kurulmuş olan bu aile, Hayriye'nin duyguları açısından okuyucunun dikkatine sunulur. Hayriye'nin ütü yaparkenki düşünceleri, kocasını rahatsız bir halde uyurken görmesinden sonraki davranışları, iç konuşmaları, kafasının içini doldura "sevinçli duman", içinde duyduğu "tatlı utangaçlık", yüzünde beliren "ince pembelik", kocasına duyduğu sevginin akislerini teşkil eder. Metnin son paragrafı, genç çiftin sevgilerini dile getirmenin en güzel ifadesi olmalıdır.

"Hayriye kanepenin ucuna oturdu, o da başını koydu. Ancak, hayatın o çağında idiler ki biri ötekinin dizine başını koyduktan sonra uyumak olmazdı." (Gençlik, O., s.36)

Aynı hikâyedeki büyük hanım-beyefendi evliliği, genç çiftin mutluluk ve sevgilerini daha bâriz hale getirir.

"İhtiyarlık" hikâyesi, -adından da anlaşılacağı gibi- sanki "Gençlik" in son perdesi durumundadır. "Evlenmişler, sevişmişler, çoluk çocuk yetiştirmişler; gelinler, damatlar, torunlar sahibi olmuşlar, bu arada da kırk yıl geçmiş." (İhtiyarlık, M.A., s.217) cümleleriyle takdim edilen, neredeyse yetmişine yaklaşmış çift, kırk yıllık mutlu beraberliklerini hâlâ aynı ahenk içinde devam ettirebilmektedirler. Onlar, muhakkak ki, "Allah bir yastıkta kocatsın." (s.218) dileğinin müşahhas bir örneğidirler. Ancak, "Gençlik" in "o çağında" olmadıkları için bütün bir gece yatakta çene yarıştırmış, tatlı serzenişlerde bulunurlar. Bu sebeple, ihtiyarlık temasının varlığından da söz etmek mümkündür.

Sevgiyi tanıma imkânı bulamamış polis memuru Hafız Cemal Efendi'nin genç bir çifti karakola getirmesi olayı çevresinde vücut bulan "Komiser" hikâyesinde de mutlu bir aile tablosu sergilenmektedir. Cemal Efendi'ye göre suç; güngörmüş komisere göre ise imrenilecek bir durum veya davranış; canı isteyen genç kadının kocasını, kocasının da karısını yolda öpmesidir.

"Biraz daha yürüdük, gene bu "ne olursun, dur biraz öpeyim, canım istedi" dedi. Bu yalan söylemez. Sahiden canı istemiş. Ak-



lıma geldi, "Belki de iki canlıdır" dedim. Durdum, "gel öp!" dedim. Bu sarıldı, iki yanağımdan öptü. Sonra benim de içimden geldi, "dur bari ben de seni öpeyim!" dedim. Bu, başındaki atkıyıyanaklarından çekti, "öp" dedi. Ben de öptüm."

(Komiser, V.Ç., s.88)

Komiserin genç çift için söylediği; "Bunlar memleketin temeli."(s.89) hükmü, muhakkak ki yazarın aileye, özellikle mutlu aileye verdiği değeri vurgulamaktadır.

Henüz altı aylık evli olan Postacı Hayri'nin karısına duyduğu kıskançlıkla karışık sevgi ise, "Bu Yollar Uzar"da ifadesini bulur. Karısını gözünden bile kıskanan kahraman, görev başında iken karısının evde olmadığını öğrenince hemen eve koşar ve "sanki kırk yıl görmemiş gibi" sarılıp öper.

Aynı metindeki, evden dönmekte olan Hayri'nin yolda Semerci Halil Usta ile karşılaşması; eşler arası sevginin gençlik çağındaki güçlülüğünü vurgulamak kadar, genç-ihtiyar tezdadını da sezdirmiş olur.

Sevgi temasını merkez edinen bu dört hikâyede, -daha art plânda olmak üzere- kıskançlık, gençlik-ihtiyarlık tezdadı temalarının da ele alındığı müşâhede edilmektedir. Mutlu ailelerden birer kesit sunabilmek, yazarın asıl gayesi olması açısından dikkati çeker. Sanatkâra göre bu aileler "memleketin temelidir. Metinlerdeki dört aileden üçünü gençler, birini ise yaşlılar teşkil etmiştir.

bb- Birtakım Merhale ve Engelleri Aşarak Teşekkül Etmiş Mutlu Evlilik ve Aileleri Konu Alan Hikâyeler

Esensal, bir önceki bölümde üzerinde durduğumuz hikâyelerinde mutlu ailelerden birer kesit sunmakla yetinmiş; bunların hangi şartlarda, hangi merhaleleri geçerek, nasıl teşekkül ettikleri hususlarını belirtmemişti. Halbuki söz konusu ailelerin birtakım merhalelerden geçerek, bazı engelleri aşarak bu noktaya ulaşmış olduklarını düşünmek çok daha tabii ve gerçekçi olacaktır. Ayrıca şâhidi olduğumuz mutlulukların zaman zaman gölgelenebileceği ihtimalini de gözardı etmemek gerekir.

İşte, bu bölümde ele alacağımız hikâyelerde, mutlu bir ailenin teşek-



kül şartlarını, karşılaşılacak güçlükleri, bunları aşabilme veya mutluluğu sürdürebilme mücadelelerini göreceğiz. Tabii ki her hikâyeye, konuya farklı açı ve şartlarda, farklı tema ekseninde yaklaşabilecektir.

Yazar, büyük ölçüde tiyatro türü özelliklerine sahip "Sayı mı, Yazı mı?" adlı hikâyesinde evliliğe ilk adım merhalesi üzerinde durmuştur. Ev kadını olmak isteyen genç kızın, beğendiği doktora açık açık evlilik teklifinde bulunuşu, sonunda da başarıya ulaşışı çevresindeki diyaloglar, metnin esasını teşkil eder. Hukuk fakültesi son sınıf öğrencisi olan kızın dışarda çalışma yerine ev kadını olmak istemesi, belirtilmesi gereken bir husus olmalıdır.

"Oysa ben çalışmak istemiyorum. Ben evde oturmaktan hoşlanırım. Ufak bir bahçe, alçak bir duvar, boş bir sokak! Benim elimde bir dikiş, arasına bu boş sokağa bakmak, küçük evimin sessizliğini dinlemek için ölüyorum."

(Sayı mı, Yazı mı?, V.Ç., s.64)

"Mihrişah" ve "Bir Evlenme" başlıklı metinler bitirilemediği için, evliliğe giden yoldaki ilk adım seviyesinde yarım kalmıştır. Güzel bir kasabanın mekân seçildiği ilk hikâyede, Mihrişah ile Rıza arasındaki kalbi alâkanın doğuşu, gelişmesi anlatılmaktadır. Rıza'nın askerden dönüşü ile bu sevginin mutlu bir evlilikle neticeleneceğini tahmin edebiliriz. Bir sayfalık, giriş bölümünde iken yarım kalan ikinci metide ise, Bıçakçılar köyünden Kösehoca'nın Ali isimindeki kahramanın evlilik hikâyesi anlatılacak olacaktır.

"Ev Kurdular", "Bir Kucak Çiçek", "Bu Sıska Karı", "Muzaffer", "Berrin'in Evliliği" ve "İki Kadın" başlıklı altı hikâyeye, eşlerin tanışması, aralarında sevginin doğup gelişmesi ve mutlu bir ailenin kurulması merhalelerini dikkatlere sunmaktadır.

Birinci metin, Sinamacı Halit Efendi'nin oğlu öğretmen İlhan ile avukat Rüştü Bey'in kızı Cahide arasındaki, bir elmanın verilip alınması ile doğup gelişen sevginin evlilikle neticelenmesi çevresinde vücut bulmuştur. Eşlerin birbirini açıkça seçişi, olayların toplumumuzun gelenekleri çerçevesinde gelişmesi, dikkate değer hususlar olarak zikredilebilir.

"Bir Kucak Çiçek", sadakat temasının en güzel ve en müşahhas örneğini bünyesinde bulabileceğimiz bir hikâyeye olarak karşımıza çıkar. Birbirle-

ni seven teğmen Selim ile Bedriye nişanlıdır. Selim'in savaşta gözlerini kaybetmesi, bu sevginin mutlu bir aile teşekkülü ile neticelenmesini tehlikeye düşürür. Çünkü Selim, güzel Bedriye'sinin kör bir adamın karısı olmasını isteme hakkı olmadığına inanır. Ancak Bedriye, sözünde ve sevgisinde sadakat göstererek Selim'i ikna eder ve evlenirler. Çevreleri, bu genç çifti "örnek insan" olarak kabul eder.

Esendal, sevgi ve merhamet temasının şekillendirdiği bir başka mutlu aileyi "Bu Sıska Karı"da anlatır. Murat Usta-Habibe beraberliği, dört sene önceki bir rastlantıyla başlamıştır. Bir akşamıki arkadaşı berber kalfasının evinde, Habibe'nin sadistçe işkencelere maruz kaldığını gören Murat Usta, bu zavallı kadını evine getirmiş, o gün bu gündür de beraber yaşamışlardır. Somunda nikahlarını da kıydırırlar.

Ezilen, horlanan kadın tipini temsil eden Habibe, acıma temasının kendisine yöneldiği bir kahramandır. Yazar, resmî nikahın önemini de sezdirmiş olur.

Roman kurgusuna sahip ve bir hayli uzun (60 sayfa) metinlerden biri olan "Muzaffer"de, beşerî, bedenî ve sosyal açılardan evliliğin veya ailenin lüzum ve önemi vurgulanmıştır. Geçimlerini büyük sıkıntı ve fedakarlık içinde temin etmeye çalışan dul Advıye Hanım'ın kızı Muzaffer ile kimsesiz, yalnız, ailenin sıcak atmosferine hasret Muslih, yarı görücü usulü ile evlenip mutlu bir yuva kurarlar. "Allah hemen sağlık versin, Allah ağzınızın tadını kaçırmayın!" (Muzaffer, V.Ç., s.210) zihniyetinin hâkim olduğu bu aile, geleneksel bir ortamda vücut bulur.

Hikâyede bu ana vaka vekonunun dışında birçok olay ve konuya da yer vermek suretiyle metnin uzaması sonucuna zemin hazırlanmıştır. Mahalle kadınlarının didikoduculuğu, Kenan Bey'in evlenmesi, Muslih ve Muzaffer'in geçmiş hayatları gibi.

"Berrin'in Evliliği" ve "İki Kadın", bazı yönleriye yukarıdaki dört hikâyeden farklılıklar arzeder. Kırk sayfalık hacmiyle uzun hikaye olarak nitelendirilebilecek "Berrin'in Evliliği", ideal bir ev kadını tipinin arzulanacağı evliliği kurabilme mücadelesinin hikâyesidir. Berrin fiziği, ira-

desi, fikirleri, kültürü ve mücadeleciliği ile kendi ayakları üzerinde durabilen bir ev kadını olması ile dikkati çeker. Yazar, onun evlilik hayatına dair fikirlerini şöyle izah eder:

"O, kacasına: "Yazını bırak, benimle konuş, beni gezmeğe götür!" demeyecekti, onu sıkmayacaktı.(...) Evi herkesin evinden temiz, çocukları herkesin çocuklarından bakımlı olacaktı. El içinde Berrin'e "Karımdır"demekten utanmayacaktı."

(Berrin'in Evliliği, K., s.155)

"Kocaya varmayıp erkek kardeşlerinin yanlarında dadı olmak" korkusu yüzünden bir an önce evlenmek isteyen kahraman, ekonomi doktoru Selim Halil'e doğrudan doğruya evlilik teklifinde bulunur. Dünya görüşü farklılığı sebebiyle teklifi reddedilince yıllarca terzihânelerde çalışarak kendi ayakları üzerinde durmayı öğrenen Berrin, sonunda hukuk doktoru Selim Rifat'la evlenip mutlu bir yuva kurar.Yukarıda belirtildiği gibi temiz, düzenli, bakımlı, sessiz ve huzur dolu bir yuva.

"İki Kadın"ın Behin'i de idealindeki yuva ve koca mücadelesindeki azmi açısından Berrin'e benzer. Birinci kocası mühendis Kadri'den karakter farklılığı sebebiyle ayrılan Behin, çevresi ve ailesinin karşı çıkmasına rağmen montaj dairesi şefi Enver Ali ile evlenerek idealini gerçekleştirir. Annesinin "işçi" diye küçümsemesi, fizik doçenti arkadaşının "Sınıf değişti-riyorsun. Bir inkılâptır. Cemiyet bunu istemez" (İki Kadın, O., s.121) şeklindeki sosyolojik fikirleri, kahramanı doğru bildiği yoldan ayıramaz.Üstelik yemeğini kendi pişireceği, dikişini kendi dikeceği, çocuğunu kendi baka-cağı, "bir koluna sepeti, bir koluna kocasını takıp pazara lahana" almağa gi-deceği, şehirden ve süsten uzak olacağını bildiği halde.

Esendal, uzun bir vaka zamanı dilimi üzerine kurduğu "Hatice", "Arife" ve "Nebiy'e'nin Kasabasında Hayat" isimli hikâyelerinde de aile konusu üzerinde durmaktadır. Kurulu bir ailenin varlığını ve mutluluğunu devam ettirme mücadelesi, bu metinlerin üzerine bina edildiği temel hareket noktasını teşkil eder.

Hatice-Hüseyin ikilisinin biraz idealize edildiği intibasını veren sevgilerinin hikâyesi "Hatice"de anlatılmıştır. Mektep yıllarında filizlenmeye başlayan bu sevgi, geçen zaman içinde dal budak salıp gelişmiş, ailelerin

mânâsız yere inatlaşma engelini aşarak mutlu bir aileye temel olmuştur. Yıllar bu mutluluk içinde akıp giderken bir gün Hüseyin'in hizmetçi Zehra'yı öpmesi, Hatice'nin dünyasını karartıverir.

"Hatice, erkeklerin çapkınlıklarını anlamıyor değildi. Haşarılık, bir güzel kadına takılmak, yüzüne gülmek, bulursa bir öpücüğünü almak eski tanıdığı Hüseyin'in yapacağı iştir. Yalnız bu Zehra değil! Adam Hatice gibi bir kadının koynundan çıkıp Zehra'yı öpemez. Bu demektir ki onda hiç duygu yok!"

(Hatice, B.K.Ç.,s.112)

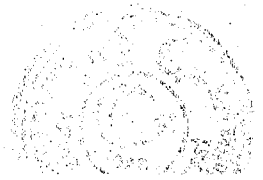
Hüseyin, ihanetinin kefaretinin intihar teşebbüsüyle ödemeye kalkışınca ağır yaralı olarak kurtulur. Hatice, tekrar kocasına döner, mutluluklarını devam ettirirler.

Sevgi temasının en güçlü örneğine sahip bu hikâyedeki bazı unsurların geleneksel Şark kültüründen kaynaklandığı söylemek gerekir. Hatice'nin aşkı yüzünden hastalanması, ancak Hüseyin'in gelmesiyle iyileşmesi, Hüseyin'in ayrılık acısına dayanamayıp intihara kalkışması, ailelerinin engellemeleri, bu çerçevede düşünülmelidir.

Aklı, iradesi ve mücadele azmi ile güçlü kadınlardan sayılması gereken diğer bir kahraman Arife'dir. Hikâyesini kendi adını taşıyan metinde okuduğumuz bu kadın, küçük yaşta kaba bir adamla evlendirilmiş, kocasının "çocuğun olmuyor" horlaması üzerine doğramacı kalfası Halit'le ilişkiye girerek iki çocuk sahibi olmuştur. İlk kocasının ölümü üzerine Halit'le evlenen Arife, mutluluk mücadelesini bundan sonra da devam ettirir. Zamanla durumu öğrenen oğullarının bile evinin huzurunu bozmalarına izin vermez.

Esendal, "Nebiye'nin Kasabasında Hayat" başlıklı uzun hikâyesinde (52 sayfa), dıştan gelen tesirlerin bir aileyi ne derece etkileyebileceğini anlatmaktadır. Metnin kahramanı Nebiye'nin, yukarıda gördüğümüz kadınlardaki irade, akıl ve mücadele gücünden uzak olması, dış etkenlerin tesirini kolaylaştırmıştır. Kahraman, ahlaksız, mal hırslısı, kıskanç bir kadın olan annesi Fitriye'nin çok büyük ölçüde tesirindedir. Bunun için de evliliğini tehlikeye atmış olur.

"Nebiye, bugüne kadar (o) nasıl istemişse öyle görmüş, öyle düşünmüş, anasının dediğini yapmış, sözünden çıkmamıştır./



"Anasına çok bağlanmış! Gönlü anasının elinde, onun kafası ile düşünmeğe, anasının gözü ile görmeğe alışık."

(Nebiy'e'nin Kasabasında Hayat, B.N.,s.86/69)

Nikahsız yaşadığı erkeklerden kışkırdığı için Feyzi ile kızını evlendiren Fitriye, bir türlü Nebiy'e'nin peşini bırakmaz. İster ki, onu her zaman avcunda tutabilsin, gerekirse kendi çirkin emelleri için kullanabilsin. Bunun için de kızını kocasından soğutur, çocuğuna engel olmaya çalışır. Nebiy'e,-halasının uyarılarına kadar - uzun bir zaman annesinin tesirinden kurtulamadığı için evliliğini uçurumun eşiğine getirir. Sonunda akli başına gelen kahraman, evine, evliliğine ve kacasına sahip çıkıp gerçek mutluluğa ulaşır.

Belli bir şahıs kadrosu ve vakaya dayanmamış olmasıyla hikâyeden çok bir deneme karakterine sahip "Falanca Bey" isimli metni de bu grupta mütalaa etmek gerekecektir. Yazar metinde, evlilikte kadına düşen görevleri, mutlulukla mutsuzluk arasındaki küçük çizgiyi vurgulamak ister.

Gerçekten yorucu, sorumluluk isteyen önemli bir işte çalışan koca, geç vakit yorgun argın evine geldiği zaman iki tip kadınla karşılaşır: Kocasının gönlünü alıp yorgunluğunu gidermeye çalışacağı yerde küçük bir meseleyi tartışma konusu yapıp evi erkeğe zehreden kadın; kocası gelinceye kadar bekleyip gönlünü alan, yorgunluğunu unutturan, dertlerine ortak olan kadın. Yazar, "Ne iyidir o hanımlar" dediği ikincilerden yanadır.

Daha önce üzerinde durduğumuz birinci devre hikâyelerinden "İkisinin Arasında", "Seza'nın Kocası", "Kivi" ve "Nazlı Hanım" isimli metinlerin birçok yönüyle bu gruba dahil olduğunu hatırlatmak isteriz. Evlilikte eş seçimi, ideal koca ve kadın tipi, eşler arası yaş farkı gibi konular doğrudan doğruya bu bölümle alakalıdır.

M.Ş.Esendal, üzerinde durduğumuz bu bölümdeki 13 hikâyesinde; mutlu bir evlilik veya ailenin hangi merhalelerden, hangi engellerden geçerek teşekkül ettiğini, mutluluk veya aile müessesesinin varlığını koruyup devamını sağlamada ne gibi mücadelelerin gerektiğini dikkatlere sunmuştur. İki genç arasında kalbi alâkanın doğuşundan ailenin teşekkülüne, ileriki yıllarda karşılaşılabilen güçlüklerle kadar uzanan hikâyeler, tabii olarak

söz konusu müessesé problemi çevresinde vücut bulmuştur.

Kadın ve erkek açısından evlilik veya aileye duyulan ihtiyacın sebepleri, eşlerin birbirlerini seçebilme imkân ve şartları, iki cins arasındaki sevginin doğup gelişmesi, evliliğe kadarki engeller, ailenin teşekkül etmesinden sonraki iç ve dış problemler, ailede kadın ve erkeğe düşen görevler, toplumun bu konudaki gelenek-görenekleri, kadının dışarıda çalışıp çalışmaması, Esendal'ın üzerinde durduğu belli başlı konulardır.

Sevgi, aşk, mutluluk-mutsuzluk, sadakat, merhamet, ihanet, kıskançlık, hikâyelerin temalarını teşkil etmiştir. Bu temalar, evlilik-aile ana konusu ekseninde farklı vaka, şahıs kadrosu, bakış açısı, zaman ve mekân unsurlarıyla tekrar tekrar ele alınıp işlenmiştir.

b- M u t s u z E v l i l i k - A i l e

aa- Dünya Görüşü ve Karakter Farklılığı

Aile, hiç şüphesiz her bakımdan uyumlu iki insanın bir arada yaşamaları sonucu vücut bulan sosyal bir müessesesidir. İki insanın müşterek bir hayat ekserisinde birleşebilmeleri de dünya görüşü, aile anlayışı ve karakterlerindeki ortaklık veya en azından yakınlıkla mümkün olabilecektir. Aksi takdirde eşler arası çatışma, dolayısıyla mutsuz bir aile kaçınılmaz bir son olur.

M.Ş.Esendal, "Murat Ali", "Berrin'in Evliliği", "Şimdilik Dursun", "İki Kadın", "Bir Kadının Mektubu", "Bir Aile Hayatı Üzerine Etüt", "Bir Akşam Üstü" isimli hikâyelerinde bahsi geçen konuyu değişik açı ve farklı örnekleriyle ele alıp türün imkânları içinde dikkatlere sunmaktadır.

Birçok yönüyle ortak veya benzer unsurlara sahip olan ilk üç metinde, eşler arası dünya görüşü ve buna bağlı olarak evlilik anlayışındaki uyumun önemi vurgulanır. Hikâyelerin Almanya'da tahsil görmüş erkek kahramanları iktisat doktoru Murat Ali, ekonomi doktoru Selim Halil ve felsefe doktoru İbrahim Asım aynı evlilik anlayışına sahiptirler. Bunun içindir ki, kendilerine evlilik teklifinde bulunan Nimet, Berrin ve İsmet'e aynı cevapla karşılık verirler. Çevrelerindeki evlilikleri "burjuva evliliği" şeklinde

niteleyen bu üç kahraman, "alışılmış" evlenme tarzını da yıkmak istemektedirler.

"...evlenmek önce herkesin anladığı gibi değilmiş. Evlenmek dinlenmek, rahat etmek demek değilmiş. Ekonomik de değilmiş. "Evlenmek" sözü, burjuvalar içinde erkek için yanlış, kadın için doğru imiş! (...) Bir kere Doktor bize, burjuva diyor. Biz burjuva kadınların kuracağımız evlerde, erkeklere düşen çalışıp kadının başına toplayacağı bir sürü hizmetçileri, dadıları, sütineleri, çocukların matmazellerini, hanımın dostlarını, tanıdıklarını besleyip doyurmuş! Erkeğin payına düşen ise yatacak bir yer, sabahları bir fincan çay, akşama acı, tatlı, daha doğrusu tatsız bir yemek! Hepsi bu kadar!"

(Murat Ali, H.P., s.42-43)

Nimet'in ifadeleriyle metne giren Murat Ali'ye ait bu düşünceler, şehirlerdeki zengin, alafranga ve yozlaşmış kadın tiplerinin hâkim olduğu aile tipine yöneliktir. Söz konusu tenkitlere yazarın da iştirak ettiği inkar edilemez. Ancak, aşağıdaki alıntıda yer alan anlayış için aynı şeyi söyleyemeyiz. Murat Ali, Selim Halil ve İbrahim Asım, evlilik anlayışlarını şu şekilde izah ederler:

"Doktora göre: Karının ve kocanın evleri olmayacak. Bir otelde yanyana iki odada oturacaklar. Herkes kendi odasının hesabını tutacak, parasını verecek. Herkes kendi giyimini, kendi yiyecek ve içeceğini ödeyecek. çocukları olursa, parasını ortak verip bir oda ile çocuğa bakacak bir kadın tutacaklar. Misafirleri gelirse, otelin salonunu alacaklar. Bunları yapabilmek için de karı koca her ikisi de çalışacaklar.

Doktor'a kalırsa evlenmeler kalkmalı, yerine bu birleşmeler konmalı imiş..." (Berrin'in Evliliği, K., s.159)

Kısacası; sevgi, şefkât, feragat ve aile mahramiyeti gibi kıymet hükmülerinden tamamen uzak bu anlayış, "ticarî ortaklık"a benzer bir "eş tutmak"ı savunmaktadır. Kaynağını ise "kutlu sosyalizm"den almaktadır.

Kadın kahramanlardan Nimet ve Berrin, karşısındaki erkeğe evlilik teklif ederken herkes gibi bir yuva kurmak, evde kalıp kardeşlerine yük, onların çocuklarına da dadı olmamak düşüncesindedirler. Tenkit edilen burjuva kadını da olmayacaklardır. İsmet Hanım, onlardan ayrılır. O, evliliğe ekonomik açıdan bakar. Rahat yaşayabilmek için "evvela kazanıp getiren bir

koca" bulmak ister.

Dünya görüşü, evlilik ve aile anlayışındaki böylesi bir farklılık, her uç teklifin de gerçekleşmesine imkân vermez. Berrin ve İsmet terzihânelerde çalışarak hayatlarını kendi emekleriyle kazanabilme, kendi ayakları üstünde durabilmeyi öğrenmişlerdir. Özellikle İsmet, salon kadını olma özlem ve sıfatlarından sıyrılmış, bunu gören İbrahim Asım'ın yeni teklifine "Şimdilik dursun" diyebilmiştir. Berrin ise, birkaç yıl sonra hukuk doktoru Selim Rifat'la evlenerek mutlu bir yuva kurar.

Ailedeki eşler arası karakter farklılığının acı sonucu, "İki Kadın" ve "Bir Kadının Mektubu" hikâyelerinde müşahhas örnekleriyle dikkatlere sunulur. Karakter itibariyle farklı dünyaların insanı olan Behin-Kadri ile Ayşe-Hayri çiftlerinden teşekkül etmiş aileler varlıklarını sürdürmezler.

"İki Kadın"ın Behin'i, "Anasının babasının boynuna asılıp kalmaktan korktuğu, karşısına da başka biri çıkmadığı için" mühendis Kadri Yerdeş'le; "Bir Kadının Mektubu" hikâyesinin mektup sahibi öğretmen Ayşe'si ise, sönmek üzere olan aile ocaklarını "tüttürmek" için Hayri ile evlenmiştir. Ancak, her iki kocanın da karılarını boyayıp, süsleyip, şımartıp salon kadını yapmak istemeleri, ruh derinliğinden mahrum oluşları, rüşvet ve kumarçılıkları; daha açık bir ifadeyle kadınlarından çok farklı bir karakter ve dünya görüşüne sahip olmaları çatışmaya sebep olur. Kadınlar bir süre mücadele edip sabır göstermişlerse de sonucun değişmemesi üzerine kocalarından ayrılmak zorunda kalmışlardır.

Behin, hayat dolu, dürüst, çalışkan, alnının teriyle kazanan ve kendini anlayan bir koca; "kâhya kadın" muamelesi görmeyeceği ve "evimiz" diyebileceği bir yuva arzulamıştır.

"Ben bir mühendisin, canlı bir adamın karısı olmak istedim. Yüzü güneşten yanmış olsun. Eve yorgun argın gelsin, bir iş yapmış olduğuna inansın. Yemek istesin. Yaramaz çocuklar gibi gürültü etsin. Evde, bir iş odası olsun, orada resim çizerken ıslık çalsın. Ayağına iri bir kundura giysin. (...) Bu yurdu, bu yerleri, bu ağaçları, bu sokakları, bu insanları benimsesin. Sokakta giderken genç kadınların, kızların gözleri ona kaydığını göreyim. Bir utanması olsun, yüreği temiz adam olsun. Benden çok da işlerini düşünsün." (İki Kadın, O., s.108-109)

Ayşe; "çok çalışıp, az kazanmak, alın teri ile ekmek yemek, bununla öğrenmek" felsefesini şîâr edinmiş; "sonradan görme, türedi" olmayan, erkeğin ailenin reisi olduğunu "yaradılışın töresi" niteleyen bir aile kurmak ister. Bunun için de kendisine anne-babasının kurduğu ve kendisinin içinde yetiştiği aileyi örnek seçmiştir. Söz konusu ailenin hususiyetlerini kendi ağzından dinleyelim.

"Bu evde başlangıcından bitimine kadar dirlik, düzenlik hiç bozulmamıştır. Bu evde yetişen adamlar şaşkın, yahut haylaz olmadılar. Hepsi yüreklerinde ana, baba, kardeş, yurt, ulus saygısı taşıyan kimseler oldular. Sırası gelince kendi paylarına düşen can borcunu da ödediler. Yiğitçe öldüler. Bu ev, ancak geçinebilecek kadar kazanabilen bir araba yapıcısının evi idi ama, ekmeklerini alınlarının teriyle kazanan; yalan, dolan bilmeyen, yürekleri doğru, gönülleri geniş insanlar yetiştiriyordu."

(Bir Kadının Mektubu, O., s.95-96)

"Bir Aile Hayatı Üzerine Etüt" ve "Bir Akşam Üstü" başlıklı metinlerden birincisinde karakter farklılığından doğan "çatışma", ikincisinde "mutsuzluk" üzerinde durulmaktadır. Hikâyelerdeki üç ailenin de geleceği karanlıktır.

Nizamettin-Perihan çifti arasındaki çatışma, evine misafir oldukları bekar kahraman anlatıcının dikkatleriyle, "Bir Aile Hayatı Üzerine Etüt"te ifadesini bulur. Perihan Hanım, "çok kırılıp dökülen, çok yapmacıklı, görgüsü çok az, terbiyesi de fena", sonradan görme, olduğu gibi değil, özendiği gibi görünmeye çalışan bir kadındır. "Beni âdi bir köylü ailesinden zannedecekler" diye Makbule olan adını değiştirmiş, şimdi de "Yerli Mallarını Koruma Derneği" kurmaya çalışmaktadır. Kocasını Nizamettin ise, kaba, itinasız ve karısını idare edebilme olgunluğundan mahrumdur. İşte böylesi bir farklılık onların sık sık kavga etmelerine sebep olur.

Kahraman anlatıcının söylediği, "İki insanı birbirine benzetmek ve bir arada yaşatmak ne kadar güç!" cümlesi, özellikle farklı karaktere sahip iki insanın aynı çatı altında yaşamalarının zorluğunu vurgulamaya yöneliktir.

"Bir Akşam Üstü"nü mutsuz iki kadını Seza ve İsmet'in içinde buldukları mutsuzluğun asıl sebebi de, kocaları Sermet ve Cemil'le aralarındaki karakter farklılığıdır. Bu farklılık güçlü bir sevginin teşekkülüne imkân

vermemiştir. Kadınların en büyük şikayeti sevgisizlik, kocalarının kayıtsızlıkları noktalarında yoğunlaşır. Seza ve İsmet'in yasak ilişki çemberine girmiş olmaları ve hâlâ da aynı çemberin verebileceği mutluluğu düşünmeleri, kocaları ile kendi aralarındaki karakter farklılığından kaynaklanır.

Yarım kalmış olan "Bayan Nazmiye" ile "Turan Hanım" isimli metinleri de bu grupta değerlendirmek gerekir, kanaatindeyiz. Bayan Nazmiye-Bay Öزاریer ile Turan Hanım-Nizami Bey çiftleri arasında da karakter farklılığı söz konusudur.

Son olarak birinci devre hikâyelerinden "İkisinin Arasında" ve "Seza'nın Kocasının"ın bu bölümde de hatırlanması gerektiğini belirtelim.

Görülüyor ki, ailede ortak veya benzer dünya görüşü, evlilik ve aile anlayışı, karakter yapısı son derece önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta sevgi, ortak değerlerin hazırladığı münbit zeminde vücut bulmaktadır. O halde, aile müessesesinin kurulabilmesi, daha sonra da varlığını sürdürebilmesi eşler arası dünya görüşü, karakter ortaklığına bağlıdır. Aksi takdirde iki cinsi aynı çatı altında ve mutlu bir aile yapısı içinde yaşatmanın imkânı yoktur.

Yazarın konuya değişik açılardan yaklaştığı hikâyelerden üçünde, evlilik girişiminin teklif seviyesinde kalması, ikisinde müessesenin dağılması, diğerlerinde ise çatışma, mutsuzluk ve huzursuzluğa kaynaklık etmesi, bu önemi ortaya koymuş olmalıdır. Şu halde mutsuz bir evlilik ve ailenin gerisindeki temel ve birinci faktör, karakter ve dünya görüşündeki farklılıktır. Hikâyelerde bu farklılığa ilk tepki gösteren tarafın kadın olması dikkate şayan bir husustur. Esenal, konuyu işlerken arzuladığı aile, kadın ve erkek tipini, bunların özelliklerini de sezdirmeye çalışır.

bb- Kadının Yozlaşması

Mutsuz ailenin temelindeki faktörlerden ikincisi kadının yozlaşmasıdır. Çünkü yozlaşmış bir kadın, aile saadet ve bütünlüğü için yapıcı değil, yıkıcı bir fonksiyona sahiptir. Yazar, "Kayışı Çeken", "Kızımız", "Yol Arkadaşları", "Bir Mektuptan" ve "Artist Olacak Kız" adlı hikâyelerinde, yozlaşmış bir kadının ailedeki durumunu, getirdiği sonuçları irdeler. "Yoz-

laşma", bölümdeki metinlerin çevresinde şekillendikleri ana tamayı teşkil edecektir.

Hemen hemen tamamı monolog olan "Kayışı Çeken", Ali Rıza Efendi'nin birkaç yıllık mutsuz evliliğinin -kendi ifadeleriyle - hikâyesidir. Önce kimsesiz bir kızla evlenmek isteyen kahraman, böyle birisini bulamayınca şimdiki karısıyla; "Eve aşçı, işçi tutmam, kaynana, baldız, kayın istemem. Bir kör oğlu bir ayvaz!" (Kayışı Çeken, O., s.37) şartıyla evlenmiştir. Ancak daha ikinci gece, karısının evde yalnız korktuğunu söylemesi üzerine eve küçük bir kız almak mecburiyetinde kalmıştır. Evin bütün işlerini kızın sırtına yükleyen kadın, değişik bahanelerle çamaşırcı kadın, annesi, babası, erkek ve kız kardeşlerini kısa sürede eve doldurmaktan geri kalmaz. Evinde huzur ve yer bulamaz hale gelen Ali Rıza Efendi, artık hesabı kitabı şaşırmış, sabah akşam içmektedir.

Tembellik, dedikoduculuk ve en tabii görevlerini yapmama yönleriyle dikkati çeken kadın, evinin huzur ve mutluluğunu kendi eliyle yok etmiş, yozlaşmış bir ev kadını tipidir.

"Kızımız" hikâyesinde, yozlaşmış bir anne ve kızının durumları ile aileye getirdikleri üzerinde durulur. Asıl kahraman fonksiyonundaki kız, "zengin, türedi, biraz da 'snop" aile çocuklarının toplandığı özel bir okulda okumuş, arkadaşlarının tesiriyle de "boyalı, yapma suratlı, moda konuşur, sinema konuşur, dans bilir bir salon kadını" olmak istemiş ve olmuştur. "Yeni yaşayışımızı sindirememiş" bir tip olan anne de, davranış ve sözleriyle kızının yozlaşmasına zemin hazırlamıştır. Günün birinde genç bir gazeteci ile evlenen kız, kocasını sinema, çay ve dans partilerine sürüklemekten, arkadaşlarına peşkeş çekmekten geri kalmaz. Sonunda da bir kız arkadaşıyla kaçmasına sebep olur. Bu olay, dejenere kız için bir uyanış, kendine dönüş vesilesi teşkil edecektir.

"Erkekler yapar olur da, kadınlar niçin yapmazlar?" (s.136) gibi, yanlış bir düşünce sahibi anne, sonradan yozlaşmış bir kadındır. Bu davranış ve sözleriyle de, daha önceki dönemlerin intikamını erkeklerden almış olduğuna inanmaktadır. Kahraman anlatıcı, annenin durumunu şöyle izah eder:

"Ablam gençliğinde, yılların töresince, evinin çok işlerini görür, dikişini dikerdi. Yemeğin en iyisini de pişirir. Tavla, kağıt oyunları bilmezdi. Tütün içilen odadan da kaçardı. Şimdi iş görmüyor, kızına da gördürmüyor. Cıgarayı da hiç söndürmüyor. Kumar için de can veriyor." (Kızımız, M.A., s.128)

Hikâyede yozlaşma ile çevre arasında yakın bir ilişkinin mevcudiyeti gözlenmektedir. Okul, aile ve İstanbul gibi bir çevrede yozlaşan kız, Ankara'ya geldikten sonra müsbet yönde değişmeye başlar. Bu hikâyenin çok daha kısa bir yazımı, "Garip Bilgisizler Alayı" adlı metnin ikinci bölümünde yer almaktadır.

Esendal, "Yol Arkadaşları"nda da bir başka yozlaşmış kadın tipiyle okuyucu karşısına çıkar. Son derece süslü, boyalı olmasıyla dikkati çeken bu kadın, "melon şapkalı" kocasına topluluk içinde bile çocuk gibi davranır. Bu tahakküm evde çok daha ileri safhalara ulaşmış olmalıdır.

Adı üstünde "Bir Mektuptan" bir parça şeklinde kaleme alınmış metinde ise, yarı saf, kendini beğenmiş bir gencin, düşmüş, yozlaşmış bir kadınla olan sahte evliliği anlatılmaktadır. Çevredekilerin daha rahat faydalanabilmeleri için tezgahladıkları bu evlilik, kocanın karısına sahip çıkmak istemesi üzerine bozulur. "Süt Damlası" ismiyle anılan genç kadın ahlaki değerlerden bütünüyle yoksun bir tiptir. Tabii ki ev kadını olmaya da niyeti yoktur.

"Güzel kızların çoğu gibi bu kız da birine varıp, bir ev kurup, kanını emip güzelliğini soracak sülükler doğurup çoluğa çocuğa karışmak istememiş. Gezmek, eğlenmek, herkesçe sevilme, yaşlıca da olsa, zengin bir adama varıp atlar, itler, usaklar, bildikler, tanıdıklar, seviştikler arasında yaşamak istemiş."

(Bir Mektuptan, H.P., s.129)

Aynı konu ve benzer kişiler, "Garip Bilgisizler Alayı" adlı hikâyenin sekizinci bölümünde tetraer ele alınmıştır. Kızın babasına ait aşağıdaki sözler, bahis konusu sahte evliliğin mahiyetini çok daha açık bir şekilde ortaya koyar:

"Bu, demiş, evlenmek değil, bu, beyaz kadın alışverişi. Bu gençler çürümüş şeyler." (Garip Bilgisizler Alayı, B.N., s.151)

"Artist Olacak Kız"ın ev terbiyesi görmemiş, "güzelsin" diye şımar-

tılmış, romantik, artist olma heveslisi Mükerrerem'i de dejenere bir tiptir. Hürrem'le olan evliliğini artist olma hayalleri sebebiyle yürütemez. Ömrünü sinamaya, gezip eğlenmeye adanmış bu kadın, hayatını da filimlerdeki gibi yaşamak istemektedir. Yarım kalan metnin sonunda kahramanı, kendisi gibi bir tip olan Ferruh'la Amerika'ya gidip artist olma hayalleri içinde buluruz.

Bir önceki bölümde Murat Ali, Selim Halil ve İbrahim Asımın "burjuva evliliği" diye tenkit ettikleri ailelerin kadınları da bu grupta değerlendirilebilecektir. 1920 öncesinde kaleme alınmış olan "Bir Cinayet" in kadın kahramanı da yozlaşması sonucu bir ailenin yıkımı ve cinayete sebep olmuştur.

Bölümdeki hikâyeler; mutsuz aile olgusu temelindeki belli başlı sebeplerden birinin kadının yozlaşması olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Dejenere bir kadın, aile saadet, huzur ve birliğinin düşmanıdır. Kadın olma şuur ve sorumluluğundan mahrum söz konusu tip, üzerine düşen en tabii görevlerini bile yerine getirmez. Dedikodu, dans, çay ve poker partileri, gezip eğlenme, süslenme ve yer yer gayr-i meşru ilişkilerle gönül eğlendirme onun asıl gayesi olmuştur. Tamamiyle tüketici olmanın yanında, hizmetçi, dadı, uşak gibi yardımcı tutmakla evinin masraflarını bir kat daha artırır. Fikirleri temelsiz ve çarpık, kılık-kıyafet, davranış ve tavırları ise yapmacık ve taklitten ibarettir.

Esensal'ın yozlaşmış kadın tipine ve bu kadının kuracağı aileye karşı olduğu muhakkaktır.

cc- İhanet

"İhanet", aile saadet ve birliğini sarsan, hatta yıkıma kadar götüren, dolayısıyla mutsuz aileye zemin hazırlayan bir başka faktördür. "Mumuşcuğum", "Saide", "İntikam", "Yusuf Koçoğlu", "Kedi" isimli hikâyeler bu tema ekseninde kaleme alınmıştır. Metinlerde, eşlerden biri veya her ikisinin ihanet içinde olduklarını göreceğiz.

M.Ş.Esensal, on bir yıldır evli Abdülmuhsin-Vecihe çiftinin sadece "bıkma" sebebine dayanan karşılıklı ihanetlerinin hikâyesini "Mumuşcuğum"-

da mizahî bir tavırla kaleme almaktadır. Karı-koca, aynı gün birbirlerine not bırakarak ve birbirlerinden habersiz bir şekilde sevdiklerine kaçarlar. Ancak, sevdiklerine gittiklerinde onların da bir başkasıyla kaçmış olması, onları şaşirtir. Mecburen tekrar aynı çatı altına dönmüşlerse de, ailenin saadet ve bütünlüğü büyük ölçüde sarsılmıştır.

Abdülmuhsin; "... ortalıkta ırz, namus kaldı mı? Kadını kocasının yanından kaldırsan, ses çıkmıyor... Kimsenin kadın, kız baktığı yok." (Mumuşcuğum, H.P., s.145) diye düşünürken kendisinin de içinde bulunduğu, toplumdaki ahlâkî çöküşü dile getirmiş olur.

Uzun metinlerden biri olan "Saide"de, kendini kurnaz, akıllı, becerikli zanneden kocanın, ideal bir ev kadını olan karısı Saide'yi aldatışı, yakalanıp pişman oluşu anlatılır.

Mutlu bir aile hayatına sahip Şinasi Halil, başlangıçta "Ölünceye kadar" karısına sâdik kalacağını söylerken, aradan geçen beş-altı yılın verdiği monoton hayatın bıkkınlığı ile fikir değiştirir. Çevre değişikliği ile güçlenen bu fikir; bir erkeğin ömrünü bir kadınla geçiremeyeceği, geçirmediği, bunun bir yaratılış meselesi olduğu şeklinde özetlenebilir. Küçük kaçamaklarla işe başlayan kahraman, daha sonra Güzide adındaki düşmüş bir kadınla yaşamaya başlar. Karısına da yalanlar söyler. Bir gün karısının her şeyi bildiği gerçeği ortaya çıkınca şaşırarak Şinasi Halil, Saide'nin yüzüne bakamayacağı için Ankara'ya gider. Bir süre sonra karısı ve çocuklarını da çağırarak barışırlar. Ancak, Şinasi Halil hep mahçup ve pişmandır.

Aklı, iradesi, soğuk kanlılığı ve ev kadınlığı ile ideal bir kadın tipi portresi çizen Saide, "Bir sürçen atın başı kesilmez." atasözünden hareket edip kocasını affetmesini, daha da önemlisi yola getirmesini bilir.

Mânâsız bir kıskançlığın kamçılacağı mânâsız bir intikam hırsı, "İntikam"daki ihanetin temel faktörü olmuştur. Nüzhet Hanım, gittikleri bir düğünde kendisini kıskanıp gününü zehreden kocasından intikam almaya karar verir. Kocasına "Ölünceye kadar elin piçini çocuğum diye" besletip sevdirmekle de intikamını almış olur.

Nüzhet Hanım'ın yıllar önceki ihanetinin hikâyesini dinlemekte olan

kadının şu sözleri, -"Mumuşcuğum"da olduğu gibi- devrin ahlâkî sukutunu sezdirmeye yöneliktir: "- İlâhi Nüzhet Hanım, dedi. O bir zamanlarmış, erkekler böyle şeylerden korkarmış..." (İntikam, V.Ç., s.153)

İhanet, çoğu zaman aile müessesesine dramatik bir son getirir. "Yusuf Koçoğlu" ve "Kedi" hikâyelerinde bunu görme imkânı buluruz.

İlk metinde, kadının bir başkasıyla kaçması üzerine geride kalan koca Yusuf'un altı yaşındaki oğluya yapayalnız kalışı anlatılır. Babanın iş gitmesiyle evde yalnız kalan çocuğun gözyaşları, ihanetin dramatik yönünü teşkil eder. Hikâyede acıma teması, kendini kuvvetle hissettirmektedir.

Batıl inanç temasının daha ön plâna çıktığı "Kedi"de, ihanet ve bunun çevresinde vücut bulan bir kadının dramını buluruz. Kedi, uğursuzluğun sembolü olmasıyla dikkati çeker.

Eczacı kalfası Remzi Durmuş-Basire çifti, tek çocuklarıyla kendi halinde yaşayıp giden insanlardır. Karı-koca arasında bugüne kadar "coşkun bir sevgi" olmamış, ikisi de "tutkunluk" nedir bilmemişlerdir. Basire, doğuştan günah korkusu ile birlikte cin, peri ve gizli ruhlardan korkan, batıl inanç ve vehim sahibi bir kadındır. Yağmurlu bir günde evlerine sığınan kedinin tekin olmadığına inanır, çevresine de inandırır.

Bir gün kocasının yeğeni genç Sabri'nin tedavi için eve gelişi, bir arada yaşama mecburiyeti, Basire'yi istemiyerek memnû bir ilişkiye sürükler. İşlediği günahattan büyük bir pişmanlık duyan kahraman, günahını bilen kedinin getireceği uğursuzlukları beklemeye başlar. Nitekim kısa bir sürede çocuğunu, kocasını kaybetmiş, daha sonra da kendisi ölmüştür.

Birinci devreye ait "Bir Genç Efendinin Defterinden" ,"Nazlı Hanım"ve "Bir Cinayet" hikâyelerinde de ihanet vardı. "Bir Akşam Üstü"nü mutsuz kadınları ihanetin yasak meyvesinde mutluluk ararlarken "Arife"nin kahramanı da, kocasının horlaması üzerine başka bir erkekle ilişki kurmuştu. "Gizli Acı" veya "İç Acısı"nın kahramanı İsmail İzzet, daha önceden tanışmış olduğu düşmüş kadını sevmekle -duygu halinde de olsa- karısına ihanet etmiş olur.

İhanet, kıskançlık, batıl inanç, acıma duygusu, yasak sevgi temaları ekseninde vücut bulan bu bölümün hikâyeleri, aile müessesesindeki ihanet

konusunu, bunun sebep ve sonuçlarını türün imkânları içinde dikkatlere sunarlar. Ailenin saadet, sadakât, sevgi, güven ve bütünlük gibi, onun varlık sebep ve kaynakları olan değerleri ihanetle sarsılır, zayıflar, hatta kaybolur. Sonuç, çoğu zaman yıkımdır.

Bıkma, intikam alma, cinsel tatminsizlik, sevgisizlik ve eşler arası uyumsuzluk gibi hususlar ihanetin sebepleri olmasıyla dikkati çekmektedir. Çevre şartları, ihanetin zeminini hazırlamakta önemli bir faktördür. Bunun içindir ki, bazen istemiyerek ihanet çemberi içine düşülebilmektedir.

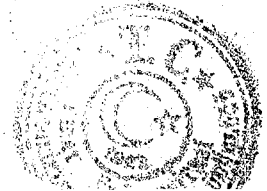
dd- Diğer Sebepler

Dünya görüşü, karakter farklılığı, kadının yozlaşması, ihanet gibi temel sebeplerin dışında aile müessesesinin mutluluk ve birliğine engel teşkil eden veya teşükkülüne mani olan bazı faktörle de mevcuttur. Esendal, bu bölümde üzerinde duracağımız "Hanife", "Acı Geçer Sızı Kalır", "Ayşe'nin Kocası", "Kismet Kuşu", "Dedikodu", "Kerim Bey", "Şefika'nın Hanımları" isimli hikâyelerinde bu faktörleri ele almaktadır.

Kahraman anlatıcının art zamanlı hâtıralarının ifadesi çevresinde vücut bulan "Hanife"de, sosyal hayatımızda nâdir de olsa görülebilen bir çarpıklık, bunun sebep olduğu trajik son anlatılmıştır. Bu çarpıklık; kocası ölen genç bir kadının, mal-mülk ele gitmesin düşüncesiyle çocuk yaştaki kaynına nikahlanmasıdır.

Bir zamanlar kahramanın kalbi alâka duyduğu Hanife, kocası genç yaşta ölünce 8 yaşındaki kaynına nikahlanır. Bunun üzerine bir başkasıyla kaçan Hanife ve âşığı, Etem Ağa tarafından vahşice öldürülür. Zorba ve mal hırslısı Etem Ağa, birkaç yıl sonra hapisten çıkınca Hanife'nin annesi tarafından öldürülerek cazasını bulur.

Yine art zamanlı ve hâtıra karakteriyle kaleme alınmış olan "Acı Geçer Sızı Kalır" hikâyesi, Naime-Salih çiftinin buruk mutluluklarını anlatır. Naime, Salih'le evlenmeden önce kendini istemiş ama, isteğini elde edememiş bir jandarma eri tarafından boğularak kuyuya atılmıştır. Aradan yıllar geçmiş, yeniden evlenmiş olmasına rağmen Salih, "ilk göz ağrısı" Naime'yi unutturmuştur.



Hikâyede hayatın sürekliliği, dolaylı olarak yaşama sevinci de sezdirilmek istenmiştir. Salih şunları söyler:

"Bir gün bencileyin, bir uçuruma yuvarlanırsanız, artık her şey burada bitti, sanmayınız. Acılar, umutsuzluklar bir ömür sürmez. Bir bıçak yarası nasıl savar, yerinde bir iziyle biraz sızısından başka bir şey kalmazsa, gönül yarası da böyledir. Acısı geçer de, sızı kalır." (Acı Geçer Sızı Kalır, İ.Ç., s.118-119)

Yazarımız, "Kerim Bey"de erkekler için "kılıbıklık-kazaklık" meselesini mizahî bir tarzda kaleme almıştır. Belediye azasından İşbilibiroğlu Kerim Bey, arkadaşları tarafından kılıbıklıkla suçlanır. "Bir kötünün yedi mahalleye ziyarı var." (s.122) düşüncesiyle Belediye Reisi onu sert, haşin erkek pozuna sokmak için akıl verir, kışkırtır, bir hayli de sarhoş eder.

- " - Sen merdiveni çıktın...
 - Çıktım.
 - Kapıyı çaldın...
 - Çaldım.
 - Kapıyı açtılar...
 - Evet
 - Ne yapacaksın?
 - Tokat.
 - Tamam, hiç bakma, fazla bir şey yapma, kilitle kapıyı yat.
- (Kerim Bey, H.P., s.124)

İki kahramanın bu plânı, evin kapısına kadar konuşmaları, balkonda bulunan Kerim Bey'in karısının bunu duyması üzerine altüst olur. Hatta tokatı yiyen Kerim Bey olmuştur.

"Ayşe'nin Kocasını" ve "Kısmet Kuşu" hikâyelerinde dedikodu, başkalarının sözüyle hareket etme ve derdini yeterince anlatamama gibi sebepler yüzünden kurulabilecek iki mutlu ailenin, daha ilk teşebbüs seviyesinde kalması anlatılmıştır.

Dul Azize, kızı Ayşe'yi Sefer Usta'nın oğlu İrfan'la nişanlar. Ancak, dedikoducu komşu kadınların kızına yazık ettiği, daha zengin, daha iyi kimselerin Ayşe'yi almak istedikleri sözüne kanarak nişanı bozar. Ayşe'yi isteyeceği söylenenler başka kızlara gidince kızı ortada kalır. Hikâyede evlenecek kızın erkeği hiç tanımaması, bu konuda fikrinin sorulmaması dikkati çeken bir husustur.



"Kismet Kuşu"nun Seza ve Hayri'si, birbirlerine olan sevgilerini yete-
rince ve açık açık anlatamamaları yüzünden ayaklarına gelen kismet kuşunu,
mutlu bir aile imkânını kaçırmışlardır. Hayri'nin alınganlığı, Seza'nın ilk
hatasından sonraki pasifliği, ikinci bir hatayı teşkil eder. Olaydan bir
yıl sonra Hayri'nin ani ölümü, Seza için çok daha yıkıcı olur. Kahraman,
altı yıl sonra tekrar kapısı çalan "yorgun kismet kuşu"nu, bu defa kendi e-
liyle kovalar.

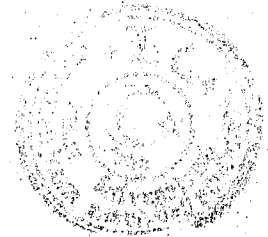
"Ayşe'nin Kocasını"nda başarıya ulaşan dedikodu, "Dedikodu" isimli hikâ-
yede istediğini elde edemez. Dedikodu; "Evrak müdürü İzzet Efendi'nin San-
dıklı'da bir sevdiği, ondan da bir çocuğu var!" (Dedikodu, V.Ç., s.146);
dedikoducu ise Cavide Hanım'dır. Söz konusuhaberi duyan Cavide Hanım, "yü-
reğinin ateşini" söndürmek için İzzet Efendi'nin karısı Fitnat Hanım'a koş-
muş, kışkırtmaya çalışmışsa da başarılı olamamıştır.

Soğukkanlılığı, başkalarının kışkırtmaları ve dedikodularına kulak as-
ması yönleri itibariyle Fitnat Hanım, müsbet bir tip özelliği kazanır.

Esendal, "Şefika'nın Hanımları" isimli uzun hikâyesinde, bir paşanın
evde kalmış iki kızını; bunların bunalım ve trajik sonlarını ele almaktadır.
Kahraman anlatıcı doktorun müşâhede ve duyduklarını nakletmesi biçiminde
kaleme alınan metinde, kadın için evlenmenin lüzum ve önemi de vurgulanmak-
tadır.

Biri kırk, diğeri elli yaşında olan kızlar, evde kalma psikolojisinin
baskı ve bunalımı içinde hasta, sinirli, kıskanç ve erkek düşmanı olmuşlar-
dır. Sonunda büyüğü sarhoş bir avukatla mutsuz bir evlilik yaparken küçüğü,
13-14 yaşlarındaki bir gençle kurduğu ilişki sonucu hamile kalınca kendini
kuyuya atarak intihar eder. Evin hizmetçisi Şefika, ayrı bir dramın insanı-
dır. "Bahtsız kadınlar; her biri birer aile kurup bir ocağı şenlendirebilir-
lerdi." (Şefika'nın Hanımları, S.K., s.168) cümlesi, kadın için evliliğin
önemini vurgulamanın yanında, yazarın bu tip kadınlara duyduğu acıma hissi-
ni de sezdirir.

"Bir Çocuğun Hikâyesi" ve "Dursunhacı" hikâyelerinde birden çok kadın-
la evlilik konusu dikkati çekmektedir.



Evlilik ve aile ana başlığı altında ele aldığımız hikâyelerin toplu bir değerlendirmesini yapmak istideğimizde, bölümü şöyle bir hülâsa ile tamamlamak mümkün olacaktır.

Toplumun çekirdeği olma fonksiyonuna sahip aile müessesesi, M.Ş.Esendal'ın en fazla üzerinde durduğu birkaç konudan birisidir. Daha birinci devre eserlerinde ele alınmaya başlanan bu konu, ikinci devre hikâyelerinde çok daha geniş bir yer tutar. Roman türünde kaleme aldığı üç eserinin de aynı konu ekseninde vücut bulduğu hatırlanacak olursa, yazar için aile müessesesinin önemi çok daha iyi anlaşılır. Burada Kemal Satır'ın Esendal'la alâkalı hâtıralarından bir anektoda yer verelim.

Kemal Satır, İkinci Dünya Şavaşı sonlarının sıkıntılı günlerinde CHP Genel Sekreteri olan M.Ş.Esendal'ı ziyaret eder. Gayesi, memleketin içinde bulunduğu kötü durumu, bunun çözüm yollarını anlatmak, fikir alışverişinde bulunmaktır. Konuşmacıyı sanki hiç dinlemeyen Genel Sekreter durmadan şu cümleyi mırıldanmaktadır:

" - Patetesli güzel bir et... Sağlıklı çocuklar...Güzel bir kadın, aile böyle olmalı... (...) Bahçe içinde güzel evler olmalı... Çiçekler ekilmeli... İnsanlar mutlu..."³⁷

Bu cümleler, yazarın düşünce dünyasının önemli bir yönünü sezdirmektedir. Özellikle aile hakkındaki. Mutlu ve güçlü bir Türkiye'nin sağlıklı beslenebilen, iyi ve güzel bir mesken imkânına sahip mutlu, sağlam aile temeli üzerine bina edilebileceğine inandığı açıktır. Aynı inancın hikâyelerde de ifadesini bulduğu inkar edilemez. Nitekim geleneksel şartlar içinde vücut bulmuş mutlu ve huzurlu aileler için söylediği "Bu memleketin temeli" hükmü, fikrimizi bir kat daha perçinler.

Bu inançla kalemine sarılan Esendal, aile müessesesinin birçok meselelerini türün hazırladığı imkânlar içinde okuyucunun dikkatine sunar. Eş seçimi, eşler arası sevginin doğup gelişmesi ve bunun şartları, ailenin teşekkürüne kadar ve bundan sonraki dönemlerde karşılaşılan problemler, eşler arası dünya görüşü, karakter ortaklığı veya farklılığı, kadın veya erkeğin

yozlaşmasının aileye getirdikleri, ihanet, ideal kadın ve erkek tipleri, farklı aile tipleri, kızların evde kalma korkuları hikâyelerde ele alınan belli başlı konulardır.

Bölüme tema açısından baktığımızda; sevgi, ihanet, yozlaşma, mutluluk-mutsuzluk, sadakât, kıskançlık, şefkât, batıl inanç, pişmanlık gibi temalar etrafında yoğunlaşmış olduğu müşahede edilir.

Hikâyelerde genç kız ve delikanlıların çoğunlukla samimi arzu içinde evliliğe yöneldikleri görülür. Bunun için de çoğu zaman düşüncelerini açıkça karşı cinse açarlar. Toplum, belli ölçüler içinde kalmak şartıyla, kadın erkek ilişkisine izin verir. Zaman zaman çarpık düşüncelerle evlilik müessesine yaklaşan tiplere de rastlanır. Ancak bunlar tasvip görmez.

Sevgi, ailede esastır. Platonik olmayan bu sevgi tabii şartlarda vücut bulur, zaman içinde gelişip dal budak salar. Çoğunlukla akıl ve mantığın emrindedir. Romantikliğe izin verilmez. Bu arada cinsellik, hiçbir zaman ön plâna çıkarılmaz. Mutlu, sağlam bir aile sevgi temeli üzerine kurulmakla birlikte bunun dışındaki bazı değerlere de ihtiyaç duyar. Dünya görüşü, karakter yapısındaki ortaklık, eşlerin sorumluluklarının idraki içinde olmaları, sadakat bunların başında gelmektedir. Kadın veya erkeğin yozlaşması, ihanet, dünya görüşü ve karakter farklılığı, bunların dışında kalan bazı iç ve dış tesirler ailenin mutluluğunu yok eder. Hatta yıkıma götürür.

Esendal, aile müessesesine daha çok kadın açısından yaklaşmaktadır. Özellikle kıymet hükümlerine bağlı, görevlerinin şuurunda, iradeli, güçlü, çalışkan ev kadınları ideal ölçülerde takdim edilir. Yozlaşmış, tembel, tü-katici salon kadınları sürekli tenkide uğrar.

İdeal koca tipi erkeklerde aranan vasıflar şu şekilde sıralanabilir: Bedenen güçlü, karakter itibariyle sağlam, değerlerine bağlı, çalışkan, hayatı seven, karısını idare edebilme beceri ve ruh derinliğine sahip. Yozlaşmış, cılız, dalkavuk, tembel, değerlerinden uzak, kumarbaz, rüşvetçi ve karısı tarafından idare edilmeyi bekleyen erkekler makbul değildir.

Kısacası: Esendal, inandığı "ufki medeniyet" in merkezine aileyi yerleştirir. Bahçe içindeki bir katlı evlerde yaşayacak olan bu aile, yukarıda vasıfları belirtilen eşlerden ve Türk toplumunun yüzyılların ötesinden bugüne getirdiği kıymet hükümleri sınırları içinde teşekkül edecektir.

2- KADIN-ERKEK İLİŞKİSİ İLE ALAKALI TEMALAR

Hikâyelerin tahliline geçmeden önce, bir önceki bölümle bu bölümün birbirine çok yakın, hatta içiçe olduğunu belirtmek isteriz. Çünkü kadın-erkek ilişkisi, her iki bölümdeki hikâyelerde de esastır. Bu benzerlikle birlikte çok büyük farklılığın varlığı da inkâr edilemeyecektir. "Evlilik-Aile" başlığı altında ele aldığımız hikâyelerde, kadın-erkek ilişkisinin belli bir hedefi veya hareket noktası mevcuttu. Bu da evlilik ve ailedir. Halbuki bu bölümdeki metinlerde böyle bir durum söz konusu değildir. Yani iki cins arasındaki ilişkiler ağı, evlilik amacı taşımadığı gibi, aile mütessesinden de uzaktır. Söz konusu farklılık, bizi böyle bir gruplandırmanın lüzumlu olacağı kanaatine götürdü.

"Bir Genç", "Bir Kadın", "Ankara'da Kiralık Ev", "Gezide", "Gece Kuşu", "Hayım'ın Evine", "Behiye", "Gizli Acı", "İç Acısı", "Tutkunluk", "Bay Özarlar", "İnsafsız" isimli hikâyeler, Esendal'ın kadın-erkek ilişkisi konusuna tahsis ettiği metinlerdir.

Kahraman anlatıcı fonksiyonundaki gencin, hayatının muhasebesini yaptığı hâtıra karakterli "Bir Genç"te, erkek için kadının ne olup ne olmadığı sorusu üzerinde durulur. Metnin yarım kalması, konunun bütün yönleri ile ortaya konmasına imkân vermemiştir.

Hayatından pek memnun olmayan kahraman, küçük yaşta kimsesiz kalınca hala ve eniştesinin ev ve terbiyesi altında büyümüştür. Canip Enişte ona pek çok konuda yardımcı olmuşsa da kadını tanıtmamıştır. Bunun için kadınlara karşı çekingen olan kahraman, karşı cins hakkındaki fikirlerini şu cümleleriyle özetler:

"Ben şuna inanırım ki yaratılış kadın hususunda insana çok yüklenir bir kuvvet değildir. Yalnız muhit insana kadın telkini yapar. Muhitin kandaşına göre kadın, yemek içmek gibi bir ihtiyaçtır. Halbuki yaratılış bunu, yemek içmek derecelerine çıkarmış değildir. Bizim memleketimizde bu böyle bilinmez ve böyle telkin olunmaz."

(Bir Genç, V.Ç., s.132)

Esendal, "Celile"de, metnin adını taşıyan kahramanın "sevgisizlik

hikâyesi"ni; "Bir Kadın"da, erkeklerin istismarına alet olmuş bir kadının dramatik hayatını anlatmaya çalışmıştır. Her iki kahraman da kimsesiz olmaları, sıkıntılı hayatları, sağlık teşkilatında hemşire veya hasta bakıcı olarak çalışmaları açılarından birbirine benzer.

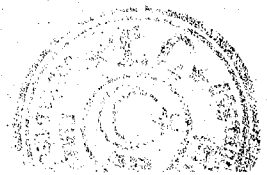
Celile, evinde büyüdüğü ailenin doktor oğluya evlenmek, onun karısı olmak inanç ve ümidiyle yaşamıştır. Ancak doktorun bir gün başka biriyle evlenmeye kalkışması, kahramanımızın dünyasını karartır. Evi terkeden Celile, pek çok farklı işlerde çalışarak hayatını kazanmışsa da yaşama mutluluğu ve insanlara sevgi ve güvenini yitirmiştir. Üstelik o gün bugündür hiç kimse "Sen iyisin, ben seni beğeniyorum! dememiş. Sevilmemiş, beğenilmemiş, istenmemiş, gönlü kırılmış"tır. Bu yüzden herkese karşı hırçın, sinirli ve kavgacıdır.

Yarım kalan "Bir Kadın"ın kahramanı Cemile, besleme olarak bulunduğu Nizamettin Bey'in evinde, karısından yıllarca işkence görmüş, on beş yaşına geldiğinde de evin beyi, şoförü ve aşçısı tarafından iffal edilerek hamiye bırakılmıştır. O haliyle evine sığındığı ebe tarafından da bir ağaya satılan Cemile, ağanın birkaç yıl sonraki ölümü üzerine tekrar sokağa düşer. Hizmetçilik, aşçılık ve hastabakıcılık yaparak günlere gelmiştir.

Kısacası; Celile sevgisizlik çemberini kıramazken Cemile, bedenî zevklerin kurbanı olmuştur. Her iki kadın da sevgilerinin karşılığını bulamamış, bu konuda aldanmış veya aldatılmışlardır.

"Ankara'da Kiralık Ev", "Gezide", "Gece Kuşu", "Hayım'ın Evine" ve "Behiye" hikâyelerindeki kadın-erkek ilişkisinin temelini cinsellik oluşturur. Konuya daha çok erkek açısından yaklaşılmaktadır.

"Ankara'da bir Vekaletin bir odada oturduğu günler"de yaşanan ilk hikâyede, o günlerin kiralık ev sıkıntısı yanında, iki gencin kadına duydukları arzular da vurgulanır. Arkadaşı Remzi ile bir oda kiralayıp rahat etmeyi düşünen kahraman anlatıcı, sonunda ahıra benzer bir oda bulabilmiştir. On beş lira kira istenen bu oda, tamir edilmeden oturulamayacaktır. Ancak, aynı avludaki odalardan birinde oturmakta olan Müşküle adındaki kız, onların odayı kiralama tereddütlerini giderir. Kısa sürede odayı ta-



mir edip yerleşirler. Fakat Müşküle'nin bir başka yere gidişi ümitlerini suya düşürür.

Evli beş erkeğin hayat kadınlarıyla yaşadıkları bir gecenin hikâyesi "Gezide"; daha hayatın gerçeklerini tanımamış çocuksu bir genç kızın, kadın avcısı bir erkek tarafından aldatılışı "Gece Kuşu"nda anlatılmaktadır.

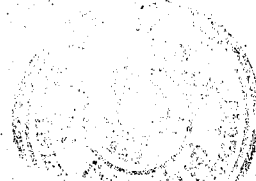
"Hayım'ın Evine" başlıklı hikâye, birinci devre hikâyelerinden "Hanende Hayım"ın bir başka açıdan kaleme alınmış şeklidir. Burada, Hüseyin Ağazâde Ahmet Bey'in Hayım'ın karısı Rehela ile olan bir macerasına yer verilmiştir. Bütün kasaba erkekleri gibi Rehela'ya tutkun olan kahraman, bir gün kadının kendisinden un, yumurta istemesini fırsat bilerek ona yaklaşabileceği ümidine kapılır. Hemen istediklerini gönderir ve akşamın olmasını haretle beklemeye başlar. Ancak hizmetkârının malları dayısının evine götürmüş olması her şeyi altüst eder.

Kahraman anlatıcının Behiye ile olan on bir aylık beraberliklerinin uzun hikâyesi ise "Behiye"de ifadesini bulmuştur. İki kahraman arasında çikarsız, samimi bir sevginin varlığı dikkati çekmektedir.

İşçi olan yirmi dört yaşındaki kahraman, bugüne kadar sevmemiş ve sevilmemiştir. Bir gün arkadaşının evinde gördüğü Behiye ile tanışır, zaman içinde dost olur ve uzun süre birlikte yaşarlar. Fakat, bugüne kadar birkaç erkekle yaşamış olan Behiye, bir gün başka birine kaçar. Behiye, hem zavalı hem de erkekten erkeğe koşan düşmüş bir kadındır.

Aynı konunun birbirine çok yakın iki ayrı kalem denemesi durumundaki "İç Acısı" ve "Gizili Acı" hikâyeleri, düşmüş bir kadını sevdiğini, ancak ölümünden sonra farkedilen İsmail İzzet'in duygularını anlatmaktadır. Evli bir erkek olan kahraman, bir gün, bekarken tanıdığı kadınla karşılaşınca karısıyla kavga ederler. Memleketine gönderdiği düşmüş kadının öldürülmesi, İsmail İzzet'i üzer. Olaydan kendisini sorumlu tutmakta, üstelik sevmektedir. Metinde düşmüş kadına acıma teması dikkati çeker.

Yazar, kolacılık yapan kahraman anlatıcı ile dul Ülker arasındaki çikarsız, artniyetsiz dostluğu "Tutkunluk"ta işler. Karşı cinsle olan ilişkilerindeki niyet ve tutumları itibariyle Ülker ve kolacı, diğer metinlerdeki kahramanlardan tamamiyle ayrılırlar.



"Bay Özarier", metne adını veren yaşlı Tefvik Özarier'in genç bir kızı duyduğu ümitsiz ve tek taraflı alâka ile bunun çevresinde gelişen olayın hikâyesidir. "Bayan Nazmiye" ile bu metin birbirine benzer.

Eski gümrükçülerden Tefvik, yaşlanınca karısı ve kızları tarafından horlanır. Böyle bir horlama, kahramanı yanlış bir yola sürükler. Komşu kız Mesrure'ye ilgi duymaya başlayan Özarier, sabah akşam kızın peşinden ayrılmaz. Ondan kurtulmak için Mesrure'nin Osman adındaki gençle çıkmaya başlaması, kahramanı tehdit mektupları yazmağa kadar götürürse de hiçbir netice elde edemez. Hikâyede Mesrure-Osman ilişkisi de bir hayli yer tutmaktadır.

"Kocaman bir kafa, küçücük, cılız bir vücut, incecik bacaklar, buruşuk, esmer ve daima pudralı bir yüz tasavvur ediniz. Nasıl olur? Sonra şık ığını, zarafet iptilasını da ilave ediniz... İnsan değil, karikatür!" (İnsafsız, S.K., s.38)

Yukarıda fizikî tasvirini gördüğümüz kendini beğenmiş, züppe bir tip olan Besim'in kuruntu ve saflıkları "İnsafsız"ın konusu olur. Besim, çevresindeki pek çok kadın veya kızın kendisine âşık olduğu, bu yüzden sokağa mesireye, balkona çıktığına inanır. Bu kadın veya kızlar, kendisini inatçılığı, yüz vermemesi sebebiyle gidip bir başkasıyla evlenmekte, hatta intihar etmektedirler.

"Murat Ali" hikâyesindeki metnin adını taşıyan kahramanın Freda, Pigmalyon, Nina ve Behice ile olan ilişkilerini de bu bölümde mütalaa etmek gerekecektir. Söz konusu ilişkilerde cinsellik esastır. Bölümde ele aldığımız hikâyelerin dışındaki diğer bazı metinlerde de kadın-erkek ilişkisi söz konusu edilebilecektir. Ancak, metnin bütünlüğü içinde fazla bir önem teşkil etmediği için buruya almıyoruz.

Görülüyor ki, Esendal, hikâyelerinin bir bölümünü kadın-erkek ilişkisi konusuna ayırmıştır. Söz konusu hikâyeler, evlilik-aile konusu çevresinde vücut bulmuş metinlerden tamamiyle farklıdırlar. Konuya değişik açılardan yaklaşılacak bahis konusu hikâyelerde en çok dikkati çeken husus, cinselliklidir. Bunun yanında sevgisizlik, erkeğin kadının duygularını istismarı, çıkarsız sevgi, zavallılara acıma ve kendini beğenmişlik önemli yer tutar.



Kadın-erkek ilişkisi karşısında büyük ölçüde tarafsız, daha doğrusu sessiz kalan yazar, meseleye daha çok erkek açısından yaklaşmaktadır. Bununla birlikte zavallı, kimsesiz, aldatılan kadınlara karşı duyulan acıma hissi dikkati çeker.

3- YÖNETEN-YÖNETİLEN İLİŞKİSİ İLE ALAKALI TEMALAR

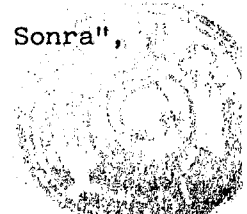
Memduh Şevket Esendal'ın 1920 sonrası kaleme aldığı hikâyelerinde üzerinde durduğu ana konulardan ikincisi, "Yöneten-Yönetilen İlişkisi" söz grubunda ifadesini bulur. İlk örneklerini birinci devre hikâyelerinde gördüğümüz bu konu, ikinci devre hikâyeleri içinde çok daha geniş bir yere sahiptir. Aşağıda 40 civarındaki hikâye üzerinde durmağa çalışacağız. Ancak, bunların dışında kalan metinlerden bazılarında da yöneten-yönetilen ilişkisi konusuyla karşılaşılabilir.

Kaynağını sanatkârın düşünce dünyası ile içinde yaşanılan sosyal hayatın müşahedesinden alan söz konusu hikâyelerin tamamında aslolan, yöneten-yönetilen ilişkisini bütün yönleriyle okuyucunun dikkatine sunabilmektir. Yazarın bu temel gayeye ulaşma gayretini üç nokta üzerinde yoğunlaştırdığı gözlenir. Bunlar: Yönetici-aydının memleket ve millet meselelerine bakışı ile bu bakışı şekillendiren zihniyeti; bu zihniyetin hâkim olduğu yönetim basamaklarındaki bürokratik çarpıklıklar; yöneten-yönetilen, âmir-memur ilişkisidir. Aslında bu üç noktanın birbirinin devamı veya birbiriyle içiçe olduğu açıktır. Bununla birlikte, hikâyelerin üzerinde yoğunlaştıkları konu eksenine göre gruplandırmanın daha isabetli olacağı kanaatindeyiz.

a- Yönetici-Aydının Meselelere ve Halka Bakışını Konu Alan Hikâyeler

Esendal, yöneten-yönetilen ilişkisi ana konusu çevresinde kaleme aldığı hikâyelerinin bir bölümünü, yönetici-aydın fonksiyonundaki kişilerin meselelere ve halka bakışını dikkatlere sunmaya ayırır. Türün imkânları dahilinde, bu insanların kafa yapıları ve zihniyetleri ya doğrudan doğruya, ya da karakter, davranış ve icraatları sergilenmek suretiyle ortaya konmaya çalışılır.

"Kuvvetli Hükümet", "İşin Dibi Bozulmuş", "Akşam Yemeğinden Sonra",



"Bir Nutuk", "İki Müsteşar", "Söylüyor", "Köye Düşmüş" "Hâmid İçin Bir Yazı", "Feminist", "Türbe", "Avrupa", "Tövbeler Olsun", "Hacı İzzet Paşa", "Centilmen Asilzâdeler Pansiyonu", "İstanbul'da Bir Bayram Gününün Hikâyesi", "Demokratik Seçimler", "Asılsız Bir Sözün Esası", "Garip Bilgisizler Alayı" isimli hikâyeler, bu bölümde üzerinde durulacak metinleri teşkil edecektir.

Bölümün en dikkate değer hikâyelerinden biri olan "Kuvvetli Hükümet", İttihat ve Terakki devri hükümetlerinden biri hakkında çıkan dedikoduların esasını araştırıp çareler getirmek üzere toplanan bir encümendeki tartışmalar çevresinde vücut bulmaktadır. Nâzırlar, mebuslar, âyân ve fırka merkez azalarından müteşekkil 30-40 kişilik encümen toplantısındaki konuşmalar, düşünceler, tavırlar, yönetici-aydının meselelere ve halka bakışını dikkatlere sunmaya yöneliktir.

Toplantı, kendini beğenmiş, gösteriş meraklısı genç bir mebusun 93 sayfalık nutkunu encüme takdimiyle başlar. Problemin kaynağını ta Fenikelilere kadar götüren genç mebus, dinleyicilerin tahammülsüzlüğü üzerine konuşmasını yarıda kesmek mecburiyetinde kalır. Zaten üyelerden birçoğu; vapuru kaçırma endişesi, dedikodu etme imkânının ortadan kalkmış olmasının sıkıntısı, kaybedilen para kesesi veya yeni alınan altın topuzlu baston düşüncesinden dolayı, konuşmacıyı dinlememektedir. "Gayr-i mütecanis" encümende bundan sonra herkes fikirlerini ortaya dökmeye başlar. Taşra yönetimlerinin kendi başına buyruk icraatlarının durdurulması, kâunlara riayetsizliğin önlenmesi, kâunların değiştirilip değiştirilemeyeceği, dedikoduların asıl kaynağı görülen kahvehânelerin kapatılması gerektiği, devlet geleneğinde sabit bir politikanın yokluğu, bunun için de her yeni gelenin kendinden öncekini karalaması, başlanmış bir işin yarım bırakılmasının önlenmesi, kabinenin "kânunî" mi, "kuvvetli" mi olacağı, toplantıda tartışılan konulardan birkaçıdır.

Kısacası; gerek ilk toplantıdan, gerekse bir ay içindeki toplantılardan hükümet hakkında çıkarılan dedikoduların kaynağı, bunun sebebi ve çözümlü konusunda hiçbir netice çıkmamıştır. Zaten encümenin teşekkül gayesi de işi gürültüye getirip, sürüncemede bırakıp meseleyi unutturmaktır.



Ayân azalarından biri, halk arasındaki dedikoduyu önleme konusundaki düşüncelerini şu cümlelerle ortaya koyar. Aynı cümleler, yönetici-aydının meselelere ve halka bakışını da dikkatlere sunmaktadır.

"Halk arasında dedikodu varmış! diye kanunlarımızla oynamak, hikmet-i hükümete de muvafık düşmez. Bu halkın, sözüne, sazına, işine akıl ermez. Dünyada padişahların arkasından bile kılıç sallamışlar. Alemde, efkâr mütehâliftir. Halk şikayet edegelmiş, edegider. (...) Halk şikayet ederse ol babdaki ahkam-ı mahsusayı gözüne sokarsın görür. Eğer mütenebbih olmazsa, "tekdir ile uslanmayanın hakkı kötüdür." fehvasınca Bekirağa Bölüğüne gönderince akli başına gelir. Hükümet aleyhinde dil uzatmak ne demektir anlar." (Kuvvetli Hükümet, M.A., s.165-166)

İmparatorluk döneminde Trakya'da vuku bulan eşkiya hareketleri karşısındaki yönetim veya yöneticilerin umursamazlığı, idare-i maslahatçılığı ve aczi, "İşin Dibi Bozulmuş" hikâyesinde anlatılmıştır. Eşkiya ortalıkta cirit attığı halde, ilgililer önce "haberi yokmuş gibi" davranır. Daha sonra, "Ne boynumuzun borcu, bizim ilçemizde olmuş iş değil ya!", diyerek kendini kenara çeker. İş biraz daha büyüyünce yerli halk arasında yataklık yapanlar aranır, suçsuz insanlar dövülür. Üst makamlara karşı da "asayiş raporları" yazılarak idare-i maslahatçılık yolu tercih edilir.

Esental, bir kaza haberi çevresindeki konuşma ve tavırların ifadesiyle vücut verdiği "Akşam Yemeğinden Sonra" adlı hikâyesinde; banka idare meclisi azası, sultan kâhyası, mabeyn gözdesi ve mızıkâ-i humayundan olan beş-altı kişilik yönetici-aydının zihniyeti ile halka bakışlarını dikkatlere sunar.

Akşam yemeğinden sonra "kaymaklı taze baklava" ile başlayıp "köfte" ile devam edip giden beyefendilerin sohbeti, bir kaza haberi üzerine yarıda kalır. Ev sahibinin otomobili iki kadını ezmiştir. Ev sahibi, ezilen kadınların ve şoförünün durumundan önce arabasını sorarken; Lutfullah Bey'in aşağıdaki sözleri, bu zihniyetin insana ve halka bakışını bütün açıklığıyla ortaya koyar:

" - Vallahi, bendeniz şoförlere kabahat bulmuyorum. Herkes kendini korumalı değil mi? Haşa huzurunuzdan hayvan bile tehlikeye karşısında kendini koruyor. Hem o sakınmasa da kabahati yoktur, zira hayvandır. Hoş, bizim halkımızın çoğu da, af buyrunuz, hayvandan kalır yeri yoktur ya! Efendim, otomobil giderken ağız-



larını bir karış açıp bakıyorlar, bendeniz böyle şeye pek ziyade sinirlenirim."

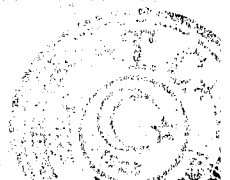
(Akşam Yemeğinden Sonra, K., s.95)

İki ayrı konuşmadan ibaret küçük bir metin olan "Bir Nutuk", okuyucuya iki farklı tipi sunar. Yüksek bir heyet önünde yapılan konuşmalardan ilki, yönetici-aydının beylik laflar, yuvarlak ve içi boş cümlelerle nasıl önemli şeyler söyleme havası verebildiğinin tipik bir örneğidir. İkinci konuşma, birincinin tam tersine, yönetimdeki yolsuzlukları, buna karşı alınması gereken tedbirleri bütün açıklığıyla ortaya koyar. Böylece birbirinden çok farklı iki yönetici-aydın tipi çizilmiş olur. Dalkavuk, gösteriş budalası, nutukçu, etliye sütlüye karışmayan tiple yolsuzluklara açıkça cephe alıp korkusuzca söyleyebilen tip. Ancak, ikinci tipin örneklerini her yerde görmek son derece zordur.

"İki Müsteşar" hikâyesi de -adı üstünde- menfi iki bürokrat tipini sergiler. Ziyaret sebebiyle buluşan müsteşarlar, hal hatır sorma faslından sonra, işlerin çokluğu, ne derece yoruldukları, memur azlığından bahse ve şikayete başlarlar. Bütün bunlar yetmiyormuş gibi, halktan bazılarının bir takım lüzumsuz (!) işlerle kendilerini rahatsız etmeleri ayrı bir derttir. Meselâ, geçende birisi gelmiş "umur-ı havaiye" işinin önem, fayda ve lüzumundan bahsetmiştir. Adanı başından savan müsteşar şunları söyler:

"Bakınız, şu halktaki kafaya, yerdeki işlerimizi bitirdik de şimdi bir de hava kaldı. Nezaretin işi gücü kalmadı da şimdi bir de tayyare düşünceğiz. Bendeniz, bakınız üç senedir şu rada müsteşarlık ediyorum, daha dairenin bir memurün meselesinin intizama konulduğunu görmedim./ Haydi tutalım tayyare postaları oldu? Ne olacak? Buna bizim halkımızın kaçta kaçını biner? Ve haydi binse, buradan bilmem nereye iki günde gidiliyor imiş de bu posta iki saatte gidecekmiş. Efendim o Avrupa'da olur, aklim erer. Çünkü orada vakit nakit, bizim memlekette daha ne kadar uzak!..." (İki Müsteşar, G.M., s.125/126)

"Asılsız Bir Sözün Esası"nı ortaya koyma düşüncesi eksenini etrafında vücut bulan metindeki vali, belediye başkanı ve yüzbaşı da Durmuş'un problemi karşısında ilgisiz ve baştan savmacı bir tutum içindedirler. Suçluyu cezalandırmakla görevini yaptığını zanneden yönetim, geride kalanların dramı karşısında duygusuz kalır. "Çamaşırcı Kadın" hikâyesindeki tenkit edilen



adâlet anlayışı da aynı idi.

Esendal, yarı aydın tipinin Anadolu ve insanına bakışındaki çarpıklığın en güzel örneklerini "Söylüyor" ve "Köye Düşmüş" hikâyelerinde dikkatlere sunar. Hemen hemen tamamı monolog tarzında kaleme alınmış olan hikâyelerin iki kahramanı da, Anadolu'yu ilk defa görmekte oluşları, menfaatçılıkları, dalkavuklukları ve halka tepeden bakmaları itibariyle ortak bir çizgide birleşirler.

Anadolu ve insanı karşısında "derin bir inkisar-ı hayal"e düşen birinci metnin "Maharrirîn-i Osmaniyeden" olan kahramanı, gördüğü manzara hakkındaki genel değerlendirmesini "Adeta fağfur bir kavanoz kırılır gibi" teşbihiyle ifade eder. Anadolu'yayapılmışbirkaç küçük yatırım için harcanan paralara hayıflanan kahramanın insanımız hakkındaki fikirlerini kendi cümlelerinden görelim:

"Anadolu, Anadolu dediler, ben de bir şey zannettim. (...) İstanbul'un ne kadar leblebicileri, turşucuları, helvacıları, kalemisyağı, karanfil yağı satan hafız bozuntularına kadar ne kadar esnafı, ayak takımı varsa, toplamışlar, al sana Anadolu olmuş... Buruya Anadolu dememeli, esnaf dolu demeli! Memurün takımından başka bir tane de adama benzer adam görmedim ki.... Heriflerin yüzüne baktım, hepsinde bir dilenci surati var.(...) Hiç böyle millet olur mu? Tutturduk, bir zamandır, millet millet diye... Hepimizde de kabahat var ya! Bir kere gel de şu millet dediğin adamları gör a mubarek, ..."

(Söylüyor, O., s.147-148)

Harp yıllarının karışıklığı, sıkıntısı ve yokluğu içinde Anadolu'nun yağı, yumurtası, balı ve arpasını İstanbul'da pazarlamak hırsıyla Anadolu'ya gelmiş olan "Köye Düşmüş"ün kahramanı da sukût-ı hayale uğramıştır. Doğma büyüme İstanbul'lu kahraman, o güne kadar Anadolu'yu; ağaçlık, çimenlik, bir yanda kuzuların melediği, öte yanda yaşlıların gençlere gazalarını anlattığı, genç kızların omuzlarında testi ile çeşmeden su taşıdığı manzaralarla dolu köyler; yağ, bal, yumurta, arpa, buğday içinde yüzen mutlu insanlar diyarı zannetmiştir. Ancak gerçek hiç de öyle değildir.

"Burada böyle şeyler ne gezer, efendim. (...) Numune için bir tek ağacı bile yoktur. Biz köylülerin yağ, bal, yumurta yediklerini biliriz, burada, yağdan, yumurtadan geçtik, ekmeğe yüzüne hasret kaldık. Bunlar ekmeğe nedir, onu da bilmiyorlar,



efendim. Yufka yiyorlar. (...) Bizim bildiğimiz, köylü kısmı, mütedeyyin olur. Aman efendim, ne gezer. Rakıyı okka ile içeren." (Köye Düşmüş, O., s.92)

Esental, "Hâmid İçin Bir Yazı", "Feminist", ve "Türbe" hikâyelerinde yarı aydının cehaletini sergileme gayreti içindedir. Gazete yazı işleri müdürü ile arkadaşı arasındaki tartışma ekseninde vücut bulan ilk metindeki, "Bizde okumuşlarla okumamışların farkı azdır." (Hâmid İçin Bir Yazı, V.Ç., s.75) hükmü, konuyu bütün açıklığıyla ortaya koyar. Okumuşların okumamışlardan tek farkı, çok iyi bir demagog, beylik ve içi boş cümlelerle çok iyi bir nutukçu olmasıdır.

Nitekim Nihat Sait, hiçbir eserini okumadığı, bir beytini bile bilmediği Abdülhak Hâmid hakkında -leh veya aleyhte olabilir- yazılar yazabilir, konferanslar verebilir. "Feminist" in orta mektep hocası Aytaş Bey, fransızca hocası Cemil Bey, sahil sıhhiye memuru Kerim Bey, genç ediplerden Raif Bey, Raci Bey, Hikmet Efendi gibi yarı aydınları da "feminist" kelimesinin mânâsını bilmedikleri halde, "bilmiyorum" deme haysiyetini göstereceklerine konuyu saptırır, demagoji yaparlar. İşin diğer bir yönü, adı "Feminist" e çıkan İstatistik Müdürü Salim Bey' in konferanslara, gazetelerin kadın sayfasına yazı yazmaya çağırılması olayıdır.

"Türbe" nin Avrupa görmüş resmî yetkili kahramanı ise, hâlâ türbelerden medet umar. Üstelik sahte bir türbeden ve sadece kendi çıkarı için. Adı geçen türbenin bir çingeneye mürit olmuş kaymakam tarafından yaptırılmış olması, meselenin bir başka boyutunu yansıtır.

"Garip Bilgisizler Alayı" isimli, her bölümünde ayrı bir konunun ele alındığı dokuz bölümden müteşekkil metnin 1., 3., 4. ve 6. bölümlerinde de yarı aydının cehaleti ile hayatı ve işindeki çarpıklıklar sergilenmektedir. Bunlar: Aşağı yukarı aynı saatlerde yayınlanmasına rağmen gazetelerden bazılarının "sabah", bazılarının da "akşam" gazetesi adı altında okuyucuya takdimi; memleketin en ciddi tenkidinin bir magazin gazetesinde yayınlanması; ülkenin ne derece ilerleyip ilerlemediğini öğrenmek için ruh çağırma yoluna başvurulması; vanilyalı süt içmenin kibarlık ölçüsü kabul edilmesidir.

"Hacı İzzet Paşa" hikâyesindeki İrfan Saçak ve arkadaşları arasındaki

fıkra vakası da, okumuş-yazmış, devlet yönetiminde de belli bir mevkiye gelmiş yarı aydının nelerle uğraştığını sergilemesi açısından önemlidir. İrfan Saçak, "kırk yıllık bayat fıkra"nın doğrusunu arkadaşlarına anlatabilmek için saatlerce tartışır, kızar, öfkelenir. Tartışma konusu fıkroda, dalkavuk belediye kâtibinin aksi malmüdürü ile olan münasebeti söz konusu edilmektedir.

M.Ş.Esendal, "Avrupa" ile "Centilmen Asilzâdeler Pansiyonu" başlıklı metinlerinde, kendi millî değerlerinden uzak, Batı hayranı ve züppe yarı aydın tipini karşımıza çıkarır. Kendi kıymet hükümlerinden habersizlik, memleket ve milletini hor görme, Batı hayranlığı, taklitçilik ve şekilcilik, yarı Türkçe, yarı Fransızca konuşma, bahis konusu tipin bariz özelliklerini teşkil eder.

Avrupa'da tahsil görmüş, pek çok başkentini görmüş, Paris'in havasını teneffüs etmiş Münir Bey, İstanbul'a döndüğü bir yıldan beri her konuşmasında Batının güzelliklerinden, ileri medeniyetinden övgüyle bahsetmektedir. Ona göre bütünüyle Batılaşmaktan başka bir çıkış yolu olamaz. Ortada Şarklı, Garplı diye iki ayrı dünya, kültür değil, "yalnız terakki etmiş ve etmemiş insanlar" vardır. Paris'in tiyatrolarındaki vestiyer kızlar bile "İstanbul halkının yüzde doksandan daha temiz" giyinirler.

Münir Bey'in arkadaşlarından birisine ait olan aşağıdaki cümlelerdeki istek, Batılaşma hakkında yazarın da iştirak ettiği bir tavır olmalıdır:

"Avrupa yalnız dışımıza geliyor. Azıcık da içimize gelse ve bize ilim ve fenni sirayet etse, ne olur?"

(Avrupa, S.K., s.47)

Ömer Seyfettin'in "Asilzâdeler" hikâyesini hatırlatan "Centilmen Asilzâdeler Pansiyonu" isimli küçük metnin yozlaşmış, alafranga gençleri; kendi millî değerlerinden habersiz ve uzak oluşları, memleketlerinden nefret edişleri, kendilerini asilzâde sanışları ve Fransızca konuşma hevesleri ile dikkati çekerler.

"İstanbul'da Bir Bayram Gününün Hikâyesi" ve "Demokratik Seçimler"de Esendal, okuyucunun dikkatini, yönetici-aydının eseri olan çok partili parlamenter rejim üzerine çeker. Gaye, söz konusu sistemin 1946'lardaki

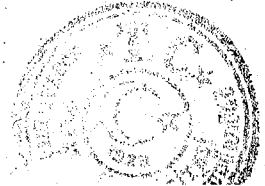
işleyiş, halk veya yarı aydın tarafından yorumlanışını dikkatlere sunmaktadır. Buradan da parti esasına dayanan parlamenter sistemin çarpıklığını vurgulamak ister.

Her iki metinde de 'demokrasi' veya 'hürriyet'in ne mânâya geldiğinin hem halk, hem de yarı aydın tarafından anlaşılmadığı gözlenir. Herkes konuya kendi menfaatlari açısından bakmaktadır. İlk hikâyedeki kahramanlardan A-tiye Hanım için, istemediği kiracısını kapının önüne kayabilmek; Hasan Bey için, kendisinin mebus seçilebilmesi; Musa Bey içinse, rakiplerinin kafasını ezebilmektir. İkinci hikâyenin kahramanı olan Kişgillerin İhsan da hangi parti ve hangi yolla olursa olsun mebus seçilmek ister. Nitekim bunun için önce Halkçılara, daha sonra da Demokratlara adını yazdırır. İki tarafın da itirazları üzerine bağımsız olarak adaylığını koymayı düşünür. Bu arada mebus seçilebilmek pek kolay bir hâdise de değildir. İlk önce bulunduğu beldenin parti başkanının gönlünü edip adını listeye yazdırtmak, daha sonra da Ankara'ya gönderilen listeden yöneticilerin seni seçmesi gerekecektir. Bunun için de Ankara'ya gidip "suyun başını" tutmak, "kesenin ağzını" açmak gerekir.

Esendal, "Yönetici-Aydının Meselelere ve Halka Bakışı" başlığı altında ele aldığımız hikâyelerinde, yönetici-aydının konuşma, davranış, tavır ve icraatlarından hareketle, zihniyet yapısını sergilemeye çalışmaktadır. Böylece onun meselelere ve halka bakışını da dikkatlere sunmuş olur.

Hikâyelerde dikkati çeken ilk husus, -ister İmparatorluk, ister Cumhuriyet döneminde olsun- yönetici-aydının zihniyet yapısı, halka ve meselelere bakış tarzında önemli bir değişikliğin olmadığıdır. Bundan sonraki bölümlerde üzerinde durulacak olan hikâyeler, bu hükmü daha da pekiştirecektir.

Yönetici-aydının metinlerde ortaya çıkan belli başlı özelliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür: Öncelikle câhildir. "Bilmiyorum" diyebilme haysiyetini gözteremez. Üstelik beylik laflar, demagoji, parlak nutuklarla büyük adam rolünü oynamasını çok iyi becerir. Gösteriş budalası, dalkavuk, ve eyyamcıdır. Menfaatlerini her zaman ön plânda tutar. Yer yer yozlaşmış,



alafranga, millî değerlerinden uzak olan örnekleri de mevcuttur. İş başında tembel, idare-i maslahatçıdır. Yönetici-aydının belki de en büyük zaafı memleket ve milletini tanımamış, ondan çok uzak ve ona yabancı olmasıdır. Anadolu ve insanına bakış açısını, kitap ve nutuklardan öğrenilmiş bir romantizm veya satıhtan tanınmış Batının değerleri belirler. Bunun içindir ki, kendi insanını câhil, geri kafalı, çingene suratlı, gayr-i medenî olarak görür. Ona, jandarma, dayak, kânun ve Bekirağa Bölüğü'nün lâîyk olduğuna inanır. Anadolu'ya yapılmış küçük yatırımlar için harcanan paraların boşa gittiğine hayıflanır. Böylesi bir tipin Türk toplumunun meselelerine güzel, doğru ve faydalı çözümler getirmesi elbette ki beklenemez.

Bu arada aynı zihniyetin eseri olan yönetim tarzı da sakattır. Parti ve vilayetlerin temsili esasına dayanan parlamenter rejim, söz konusu zihniyetin halktan uzak ve sadece kendi hâkimiyet ve çıkarlarını koruyan bir yönetim tarzı kurmasına hizmet etmektedir.

Bölümdeki hikâyeler tema olarak, yönetici-aydının vasıfları olan yozlaşma, dalkavukluk, kendini beğenmişlik, çıkarıcılık, idare-i maslahatçılık, câhillik etrafında yoğunlaşmaktadır.

b- Yönetim ve Bürokrasideki Çarpıklıkları Konu Alana Hikâyeler

Memduh Şevket Esendal, bir önceki bölümde fikir, karakter, halka ve meselelere bakışı yönleriyle portresini çizmeye çalıştığı yönetici-aydının iş başındaki icraatlarını bu bölümde yer alacak hikâyelerinde dikkatlere sunmaya çalışır. Böylece nâzırından odacısına kadar uzanan devlet yönetimi piramidindeki yönetici-aydın veya memurun yönetim çarkını nasıl çalıştırdığı, bu esnadaki tutum ve davranışlarının ne olduğu, halkla olan münasebetlerini nasıl düzenlediği sorularına cevap vermiş olur. Tabî ki türün imkânları içinde. Bu arada yönetici-aydının zihniyet yapısını tanımaya devam edeceğiz.

Bölüm şu 16 hikâyeden müteşekkildir: "Geçmiş Yıllar", "Mûlahazat Hânesi", "İşin Bitti", "Otomobilin Hızı", "Aptal, Sen de", "Sorumlu", "Avarakasnak", "Monte Nuvare Belediye Başkanı", "Monte Reale Belediye Başkanı", "Santa Castello", "Hastanenin Yemek Tablası", "Küp Kırığı Pabuç Eskisi", "İlaç İçirmek İçin", "Müdürün Züğürdü", "Kurt Masalı", "Halkevine Bir Adam".

Sadrızam Paşa'nın konağındaki akşam yemeği sonrası ayak üstü konuşmalar çevresinde vücut bulan "Geçmiş Günler", Osmanlı bürokrasinin "dağlar gibi dosyaları"ndan birkaçını sergilemektedir. Nâzır, mebus, âyân ve fırka merkez azaları gibi en yetkili ağızlarda ifadesini bulan olaylar, bürokrasideki çarpıklıkları vurgular. Bunlar: Dışarıdan getirilen bir hevenk mızdan gümrükte önce beyannâme, daha sonra da "menşe şahadetnâmesi" istenmesi; İstanbul'dan Tekirdağ'a götürölmek istenen bir çift takunyadan iskelde "ormanıye vergisi" istenmesi, verilmeyince mahkemede iki yıl dava konusu olması, sonunda da hem vergi hem de ceza alınması; Heybeli'de benzini biten bir motorun benzin alabilmesi için önce Büyükkada'ya gidip bir dilekçe vermesi, daha sonra da dilekçesiyle birlikte Heybeli'ye gitmesi gerektiği hususu; gemilerin Samsun limanından yük alabilmesi için gümrük memurunun o saatte iş başında bulunup beyannâme doldurması gerektiği, bu mümkün olmadığından beş lira verilip önceden beyannâme alındığıdır.

Yetkililer, bürokrasinin kırtasiyeciliği, mantıksızlığı, rüşvetçiliğini ortaya koyan bu örnekler karşısında vurdumduymazlık içindedirler. "Yeni Nâzır olmuşsun, yerini ısıtmaya bakacaksın, yüzyıllardır düzelmemiş işleri düzeltecek değilsin ya!" (s.36) cümlesi, nâzırlardan birine aittir. Aynı nâzır, meselenin bir başka yönünü şöyle izah eder:

"Ne yapacaksın? "Teftiş edin!" dersin. Müsteşarın adamıdır, ayak sürürler. Sen teftiş oluyor sanırsın, öğrenirsin ki hiçbir şey yapılmamış. "Efendim nenize lazım, sonra size başağrısı olur!" diye müfettiş bana akıl öğretir. "Atın şu kokmuş herifleri, getirin gençlerden kimse yok mu?" desen, ilkin Meclis'te sizler başlarsınız, "iyi adamdı, işten çıkarılmış. O dairenin direğiydi, şimdi orası da yıkılacak..." dersiniz." (Geçmiş Günler, B.K.Ç., s.36)

Basit bir telgrafa verilmesi gereken cevap karşısındaki yönetici-aydının korkaklığı, idare-i maslahatçılığı ve dalkavukluğu "Mülâhazat Hânesi"nde anlatılır. İşçi ücretlerinin haftalık yerine günlük olarak ödenip ödenmeyeceğini sormakta olan telgrafa verilecek cevap karşısında muavin, mümeyiz ve müdür ne yapacaklarını, nasıl cevap vereceklerini şaşırıp kalırlar. İsterler ki, kendilerine herhangi bir sorumluluk gelmesin. Telgraf, sonunda ihtilâlin genç nâzırına götürölmüş, o da ağızlığını temizleyivermiştir.



Şimdi mümeyyiz "mülâhazat hânesi"ne ne yazacaktır?

Dalkavuk, gösteriş budalası müdür, aynı zamanda halka tepeden bakan bir bürokrattır.

"Avam malumuâlinizdir. Bunları şımartmağa gelmez. Bendenize kalırsa, vermemeli, derim. Çünkü, emr-i hükümeti mantık-ı avama göre keyfemayaşa tebdil etmiş oluruz."

(Mülâhazat Hânesi, O., s.81)

"İşin Bitti" hikâyesi, aynı zihniyetin sorumsuzluğu, mantıksızlığı ve bu yüzden halka eziyet edişini vurgulamaktadır. Yeniköy muhtarı Selci Halil Oğlu Halil, jandarmaların çağırması üzerine işini bırakarak dört saatlik nahiye karakoluna, oradan da altı saatlik ilçe bölük komutanlığına gider. Buradan da nüfus dairesine gönderilir. Sebep; redif dairesinin köydeki kör bir adamın durumunu öğrenmek istemesidir. Muhtar adamın durumun anlatır. Aslında nüfus kütüğünde 'kör' olduğu yazılıdır ama, memur bu ibareyi görmemiştir. O ana kadar iki gününü bu iş için harcayan muhtara, "Peki dayı, sen git! (...) işin bitti." (İşin Bitti, O., s.208), deyiverirler.

Aynı hikâyede görülen bir diğer bürokrasi çarpıklığı; "kazalar sınırını kesen çayın beri yakasında" gerekçesiyle Yeniköy'ün yarım saatlik nahiye, bir buçuk saatlik ilçe yerine, dört saatlik nahiye ve on saatlik ilçeye bağlanmış olmasıdır.

Bir otomobilin 7-8 km mi, 13,5 km mi hız yaptığı tartışması, "Otomobilin Hızı" hikâyesine vücut verir. Azamî süratin 12 km olarak belirlendiği şehirde, bir otomobilin 13,5 km hızla gittiğini "tahmini" olarak tesbit eden müfettiş, nokta memurunu, görevini suistimal etmek, rüşvet almakla suçlar. Nokta memuru da itiraz eder. Konu, tâ şehremanetine kadar ulaşmışsa da kesin bir çözüm bulunamamıştır. Sonuçta müfettiş azarlanırken nokta memuruna para cezası verilir.

Doğru dürüst bir iş becerememesine rağmen kendini akıllı zanneden "zabıta-i belediye" memuru Ekrem Bey'in şahsında, belediye zabıtasının nasıl çalıştığını "Aptal, Sen de" hikâyesinde okuruz. Belediye zabıtası, gördüğünde işportacıların satışlarına engel olur ama, daha sonra satışlara yine devam ederler; lokanta ve gazinolardaki kırık, çatlak fincan, kadeh ve tabakları kaldırtır ama, daha sonra yine kullanılır; esnafın kaldırılma sade-



ce bir küfe koymasına izin verir ama, zaten o bir küfe ile kaldırım işgal edilmiştir. Suç işleyen esnafa sadece belediyeden tenbih edildiği gün ceza kesilirken diğer günler görmemezlikten gelinir, tembih edilir. Yani idare-i maslahat. Balıkçı kokmuş balık satıyorsa, 'vatandaş almayı versin', denir.

Esendal, bürokraside, bir kaza veya benzer bir hâdise karşısında sorumluların nasıl bulunduğunu, nasıl cezalandırıldığını "Sorumlu" isimli hikâyesinde anlatır.

Bir kaza sonucu birkaç kişi ölmüş, büyük bir maddî hasar meydana gelmiştir. Başmüdür, konuyla ilgili bilgi isteyen bakanlık telgrafını ilgili daireye havele etmekle yetinir. Ancak, Ankara'da olaya karşı büyük bir tepki olduğunu, basının hücumunu öğrenince etekleri tutuşur. Bir sorumlu bulup kendi koltuğunu kurtarması gerekmektedir. Hemen komisyonları, idare meclisini toplar, sorumluları bulur, işten el çektirir. Sorumlular: İki aydır yurt dışında bulunan daire müdürü, biri evinde hasta yatmakta, diğeri bir ay önce işten ayrılmış olan müdür yardımcısıdır.

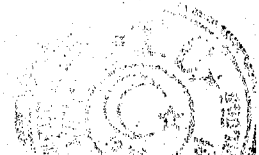
" - Bugünün hükmü böyle birader. Atlatacaksın. İşin doğrusunu söylemeye kalksan kimse anlamaz. Sorumlu mu istiyorlar, al sana sorumlu. Sorumlu mudur, ne oluyor, kimse farkında değildir. Öte yandan herifin hırsızlığını el ile tutarsın, verirsin mahkemeye, yahut Danıştay'a; kâğıdın yarısını gösterirler, yarısını saklarlar! Alır beraatini çıkar dışarı"

(Sorumlu, İ.Ç., s.150)

Sorumlu tutulan daire müdürü, üç ay sonra tekrar görevine dönmüştür.

"Avarakasnak" hikâyesindeki müdür, asıl görevi yerine günlerce lüzumsuz ve basit işlerle uğraşarak vatandaşı sıkıntıya sokarken kendinin ne kadar çok çalıştığını, yorulduğunu, buna rağmen takdir edilmediğini düşünür.

M.Ş.Esendal, "sembolik hikâye" olarak değerlendirilebilecek metinler de yazmıştır. Üç örneği bulunan söz konusu hikâyelerin yönetici-aydın ve memuru tenkit etme veya bürokrasideki çarpıklıkları vurgulamada kullanmış olması dikkate şayan bir husustur. Sanırız, tenkitlerini daha rahat ifade edebilme düşüncesi, sanatkarı böyle bir yola yöneltir. Bahis konusu metinler; "Monte Nuvare Belediye Başkanı", "Monte Reale Belediye Başkanı"



ve "Santa Kastello" başlıklarını taşır. İlk iki metin, aynı konunun iki ayrı yazımıdır ve ikinci metin daha kısa bir vaka zamanına sahiptir.

Vakası, XIX. yüzyıl sonunda Monte Nuvare isimli bir başkentte yaşanan "Monte Nuvare Belediye Başkanı" adlı uzun hikâyede, tipik bir adamın belediye başkanlığı anlatılmaktadır. O güne kadarki hayatında, girdiği işlerde doğru dürüst bir başarı gösterememiş olan Don Diyego Ferenza, tesadüfen ve başkalarının yardımıyla ülke başkentine belediye başkanı olur. İlk iş olarak, eski başkandan kalma koltuk ve masayı değiştirme mücadelesine girer, başarılı da olur. Kanalizasyon için para istendiğinde; "Ben göze görünmeyen yere para vermem. Bu şehrin yer altına gömecek tek Çentez'i yoktur!" (s.80) diye kızan başkan, kafasındaki icraat plânını şöyle açıklar:

"Sokaklar, caddeler, bulvarlar açacağım; bahçeler, parklar, ağaçlıklar, ormanlar yapacağım; ortalarına köşkler, saraylar konduracağım. Ne kadar eski ev varsa yıkacağım. (...) Burada eski hiçbir şey bırakmamak isterim. Her yerde siz büyüğümün (içişleri nâzırı), başka Nâzırlarımızın heykelleri dikilecek!"
(Monte Nuvare Belediye Başkanı, İ.Ç., s.81)

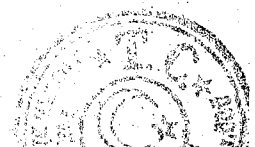
Bütün arzuları kursağında kalan Ferenza, "yardakçıları"nın yardımıyla sonunda yapabileceği bir iş bulunca çocuklar gibi sevinir. Bu; parkın eski duvarlarını yıkıp daha alçak bir duvar, üstüne de zarif bir parmaklık yapma işidir. Çok geçmeden istimlâk etmek istediği mahallede yangın çıkması, Don Diyego Ferenza'nın sonu olur.

Hikâyede Don Marko di Salvo'ya atfedilen aşağıdaki sözler, belediye başkanının "yıkamak" hevesine karşı söylenmiştir. Söz konusu cümlelere, E-sendal'in kanaati gözüyle bakmak yanlış olmayacaktır.

"Bu adamlar, bir milletin tarih ile gelenekler arasında yettiğini, bir ailenin de tarihin yaptığı bir evde ancak yetebileceğini bilmezler." (s.89)

Yine uzun bir metin olan "Santa Kastello", bürokrasinin işlerinde ne derece gösteriş budalası, yapmacık ve ciddiyetsiz olduğunu vurgulama gayretinin hikâyesidir. Baştan sona mânâsız ve boş olan işlerin büyük bir ciddiyet görüntüsü altında halka sunulması, apayrı bir mizah konusudur.

Hikâye, ülke donanmasının her sene taktırdığı "Büyük yaz manevraları" vakası etrafında vücut bulmuştur. Fakir ülkenin dokuz ay limanda ya-



tan donanması, uzun yazışmalardan sonra manevra hazırlıklarına başlar. Gemiler temizlenip boyanırken nişan tahtası, sicil, kılık-kıyafet, emeklilik işlerine bakan komisyonlar da çalışmaya başlar. Aylar sonra ülke başkenti Valda önlerinde kuru sıkı atışlarla manevra icra edilir. Bunca faaliyet arasında ciddi, faydalı ve lüzumlu hiçbir iş söz konusu değildir.

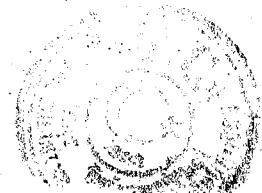
Mesela, kılık-kıyafet komisyonunda -her sene olduğu gibi- sonu gelmez, birlik olunmaz tartışmalar yapılır. Mesele; ileri memleketlerden birine "benzeyememek"tir. Onun için hemen her sene farklı bir kılık-kıyafete karar verilir.

"Donanmanın en büyük tasalarından biri de giyimlerince, su-baylarla erlerin ileri milletlerden birine benzememeleridir. Bu üzüntü her yıl bir yandan orduda, bir yandan da donanmada düşünülürdü. Her yıl komisyonlar kurulur, resimler getirilir, büyük terzilerin düşünceleri sorulur, sonra da az yahut çok bir değişiklik yapılır." (Santa Castello, B.K.Ç., s.162)

Esental, "Hastanenin Yemek Tablası", "Küp Kırığı Pabuç Eşkisi", ve "İlaç İçirmek İçin" isimli üç hikâyesinde objektifini bürokrasinin bir başka kurumuna çevirir. Hastahâneler ve buradaki yönetici-aydın ve memurunu durumu.

Koridor kapısına sığmayan yeni yemek tablasının düşürülmeden nasıl geçirilebileceği problemi ekseninde vücut bulan ilk hikâyede, beceriksizlik vurgulanmaktadır. Yemek tablası, koridor kapısından geçirilirken her defasında düşürüldüğü için hastaların şikayetlerine sebep olur. Başhekiminden hademesine kadar bütün personel kafa yormuşsa da bir çözüm bulunamamıştır. Sonunda cildiye doktoru, tablayı koğuş penceresinden bahçeye çıkarma teklifini getirerek probleme mantıklı (!) bir çözüm bulmuş olur.

Hastahâne binasının yetersizliği, başhekiminden hademeye kadar bütün personelin kabalığı, umursamazlığı ikinci metinde dikkatlere sunulur. "İlaç İçirmek İçin" hikâyesindeki "gülünç" olduğu kadar "acıklı" olan olay; hademe, hastabakıcı ve hemşirelerin hastalara karşı son derece kaba bir muamele içinde olmalarıdır. Üç metinde de hastaya karşı sevgi, saygı ve şefkate dayalı bir muamele yerine umursamaz, kaba ve acımasız bir muamelelerin esas olduğu müşahede edilir. Birinci hikâyedeki idare müdürünün söz-



leri bu tavrı bütün açıklığıyla ortaya koyar:

" - Şikayet her zaman olur, Beyefendi. Bana her gün şikayet ediyorlar da ben aldırmiyorum. Şikayete bakmakla başa çıkar mı? Hastaların şikayetine baksan hastaneyi kapamalı. Hazır yemeği bulmuşlar, yemek ayaklarına geliyor, gene şikayet ederler. O kadar rahatlarını istiyorlarsa, evlerinde otursunlar. Buraya ne geliyorlar!" (Hastanenin Yemek Tablası, O., s.197)

Vurdumduymazlık, boşvermişlik, sorumsuzluk ve beceriksizlik sağlık personelinin ortak vasıflarını teşkil etmektedir. Başhekime aksaklıkları anlatmak isteyen nöbetçi doktor; " - Öyledir efendim, (...) bunlar olağandır, alışmalı!..." (s.33) cevabını alırken idare müdürü, başhemsireye şu karşılığı verir:

" - Hastaneye hasta gelmiş de, merdivenler darmış da saksı kırılmış... Küp kırığı, pabuç eskisi! Ben Başhekim olsaydım seni odadan kovardım." (Küp Kırığı Pabuç Eskisi, B.K.Ç., s.33)

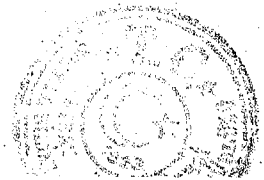
Daha önceki bölümlerde ele aldığımız "Celile"de de aynı problemle karşılaşırız. Hikâyenin kahraman anlatıcısı, bunca sıkıntı ve aksaklıkların temelindeki hastalığın "sevgisizlik" olduğu kanaatindedir.

Bürokrasinin hastalıklarından biri de rüşvettir. Yazar, "Müdürün Züğürdü" ve "Kurt Masalı"nda bu olguyu gündeme getirir.

İlk metindeki Soğanlı nahiyesinin yeni müdürü Şükrü Efendi, borçlarını ödeyebilmek, ailesini geçindirebilmek için köylülerden zorla ve "on kuruş"a kadar inebilen rüşvet alır. Üstelik bunu tabii bir hak sayar. Kendisini şikayet edenleri "çingene"lik ve vatan hainliği ile itham eder.

Kurt ile tilkinin arkadaşlıklarını anlatan bir masal ekseninde kaleme alınmış olan "Kurt Masalı", malmüdürü ile âşâr emanet memuru Salih Efendi'nin yolsuzluklarını sezdirir. Sonunda tuzaga düşen Salih Efendi cezasını bulmuştur.

Bu bölümün son hikâyesi "Halkevine Bir Adam", Halkevlerinin nasıl ve hangi ellerde yozlaşıp fonksiyonunu yerine getiremez hale getirildiğini anlatmaktadır. Fizik öğretmeni İzzet Serimserli'nin kısa başkanlığı döneminde faydalı pek çok hizmet veren, önemli bir fonksiyona sahip Halkevi, Bakkal Zihni'nin eline geçince kısa sürede fonksiyonlarını yitirir. "Ülkü dergisinde yayınlanmış olan metin, bir temenni ile noktalanır.



"... o günden beri boşalmış Halkevlerimiz, yeniden dirilmek için bir adamı bekleyip duruyor."

(Halkevine Bir Adam, İ.Ç.,s.143)

Hemen hemen tamamı müşahhas bir vaka çevresinde şekillenmiş olan üzerinde durduğumuz bölüm hikâyeleri, yönetici-aydın veya bürokrat-memurun iş başındaki icraatlarını okuyucunun dikkatine sunabilme gayesi ile kaleme alınmıştır. Devlet yönetiminin farklı basamak veya kurumlarına; buralardaki yönetici-aydın veya bürokrat-memura yönelik olma, hem sistemi hem de sistemi çalıştıran insanın zihniyetini, icraatlarını bütün açıklığıyla gözler önüne serebilme imkânı kazandırmıştır. Böylece nâzırından mümeyyizine, hademesinden belediye başkanına, hastabakıcısından mebusuna veya sağlık teşkilatından belediye zabıtasına, emniyet teşkilatından bakanlık teşkilatına kadar uzanan pek çok bürokrat-memur veya kurumu daha yakından tanımış oluruz.

Hikâyelerin tahlilinden anlıyoruz ki, bir önceki bölümde tanımaya çalıştığımız yönetici-aydın veya bürokrat-memur zihniyeti hiç değişmemiş, hatta kırılması bir hayli güç bir kalıplaşma niteliği kazanmıştır. İmparatorluk veya Cumhuriyet devri olması, sonucu değiştirmez. Çünkü sistemin düzenleyicisi aynı zihniyettir. Böyle olunca, yönetimin işleyişini, zihniyetin iş başındaki tavır, tutum ve hareketlerini, yaptığı veya yapacağı işin niteliğini tahmin etmek hiç de zor olmaz. Kırtasiyecilik, idare-i maslahatçılık, beceriksizlik, sorumsuzluk, korkaklık, dalkavukluk, rüşvetçilik bahis konusu zihniyetin yönetimdeki şaşmaz değer ölçüleridir. Sonuçtan zararlı çıkan, elbette ki memleket ve millet olur.

c- Amir-Memur ilişkisini Konu Alan Hikâyeler

"Yöneten-Yönetilen İlişkisi" ana başlığının üçüncü alt bölümünü teşkil eden "Amir-Memur İlişkisi"; yönetici-aydın kesimin veya bürokrasinin kendi içindeki ilişkiler ağını dikkatlere sunmaya yönelik bir bölüm olacaktır. Konu, aşağıda ele alınacak olan "Nâzırın Odacısı", "Ahmet Paşa'nın Katli", "Haydar Bey'in Sakalı", "Dedikler", "Yeni Vali", "Doktor Savdur" ve "Büyük Yanlış" isimli yedi hikâye ili sınırlı değildir. Bundan önceki bölümlerdeki bazı

metinler de âmir-memur ilişkisini vurgulamaktaydı. "Geçmiş Yıllar", "Mûlahazat Hânesi", "Otomobilin Hızı", "Monte Nuvare Belediye Başkanı", bu grupta mütâlaâ edilebilecek hikâyelerdir. Aynı şekilde, aşağıdaki yedi hikâyenin de daha önceki bölümlere yönelik yanlarının olduğunu belirlemek gerekir.

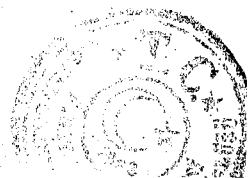
Nâzırla odacısı arasındaki ilişki üzerinde yoğunlaşan "Nâzırın Odacısı", bürokratin koltuk hırsını vurgulamış olmasıyla da dikkati çeken bir metindir. II. Meşrutiyet sonrası kabine değişikliklerinden birinde yeniden koltuğuna kavuşmuş olan Nâzırın ilk işi, odacısının görevine son vermek olur. Bunda da haklıdır. Çünkü; "Yeşil gözlü, tilki suratlı, biraz yüz verilseteklifsizleşir bir adam." (s.169) olan odacı, bugüne kadar çok nâzırlar eskitmiş, arkalarından gülmüştür. "Giden ağam, gelen paşam!" (s.169), felsefesindeki bu adam, el, ayak öperek nezârette köylü, hısım ve akrabalarından "koloni" kurmuş, tefecilik yapmak suretiyle kalem efendilerinin kanını emmiş, fırsatını buldukça da boyundan büyük işlere karışmıştır. İşte bu yüzden Nâzır kendisini eteklemeye gelen odacının işine son verir. Ancak, alttaki bürokratlar odacıyı korumuş, Nâzırın görmeyeceği bir göreve kaydırmış, yerine de kardeşinin oğlunu getirmişlerdir.

"Nâzırlık iyi şeydir, düşmesi olmasa! Günün birinde hiçbir şeyden haberin yok, duyarsın ki Sadrazam Paşa çekilmiş. Kabine düşer. Büyümek kolaydır da, küçülmek kolay değildir. Üstünden aylar, yıllar geçer de, düşmeyi sindirip kendini ayarlayamazsın. Yayan gidemezsin. Küçük Kulüp'ten ayağını çekemezsin. Yüksekten bakmağa alıştığın arkadaşlara aşağıdan alamazsın. Sen alçalsan, evdekiler, mektepteki çocuk tutumunu değiştiremez. Nasıl duracağını, sesini ne tonda kullanacağını kararlaştıramazsın."

(Nâzırın Odacısı", B.K.Ç., s.168)

Nâzırın uzayıp giden yukarıdaki iç konuşması, yönetici-aydının koltuk hırsını, bunun için bekleyişlerini, ümitlerini, kırılışlarını bütün açıklığıyla dikkatlere sunar.

Osmanlı dönemi bürokrasisindeki âmir-memur ilişkisinin bir başka örneği, "Ahmet Paşa'nın Katli"nde anlatılmaktadır. Eyâlet valisi Ahmet Paşa ile kâhyası arasındaki nüfuz çatışması üzerine kurulan metinde, söz konusu çatışmanın başından sonuna kadarki gelişmelere yer verilmiştir. Kıskançlıktan kaynaklanan nüfuz çatışması, her iki kahramanın ölümüyle noktalanır. Aracıların, kışkırtıcıların çatışmada önemli payı olduğu gözlenir.



M.Ş.Esendal, âmir-memur ilişkisinin tipik örneklerinden birini "Haydar Bey'in Sakalı"nda mizahî bir tavır içinde kaleme alır. Konu; vilayet mühendisi Haydar Bey'in suratının, valinin sinirine dokunmasıdır. Vali, her gördüğü yerde Haydar Bey'e kızar, bağırır, kalbini kırar. Kumandanın evindeki yemekte de aynı hâdise yaşanınca, vali, çözümü Haydar Bey'e sakal bıraktırmakta bulur ve bıraktırır. Üstelik herkesin bıyığını bile kestiği bir devirde.

"İnsan âmirine hoş görünmeğe mecburdur."(H.B.Sakalı, O., s.144) cümlesi, valinin keyfiliği ve zorbalığını vurguladığı kadar, âmir-memur ilişkisinin de önemli bir yönünü sezdirir. Bundan sonra dalkavukluğun gelmesi son derece tabiidir. Nitekim ilk hikâyedeki gibi, "Dedikler", "Yeni Vali", "Büyük Yanlış", "Doktor Savdur"un bütün memurları âmirlerine karşı dalkavuk-turlar.

İş yapacağına her gün "Kur'ansı" -"Dedikler" diye isimlendirilen- sözler uyduran valiye, çevresindeki memurlar birkaç "Dedikler" ezberleyerek dalkavukluk ederler. Ziraat Mektebi müdürünün yeni gelen valiye olan dalkavukluk gösterisi ise "Yeni Vali"de ifadesini bulmuştur.

II. Meşrutiyet ilânından sonra yeni atanan vali, bütün mektepleri gezdiği halde hastalandığı için Ziraat Mektebini gezememiştir. Bu durum mektep müdürünü telaşlandırır. Çünkü, bilgiçliğini, dalkavukluğunu göstermesi, valinin gözüne girmesi gerekir. Aksi takdirde onu valiye fişleyebilirler. Üstelik koca mektebi her gün teftiş hazır bulundurmak hiç de kolay değildir.

Sonunda teftiş gerçekleşir. Müdür, büyük bir vukuf (!) okulu ve yapılan işleri takdim etme imkânı bulur. Valinin görebildiği tek eksiklik, boğalardan birinin isim kâğıdının olmamasıdır. Ancak, teftiş sonu verilen yemek bütün pürüzleri ortadan kaldırır. Çünkü;

"İyi bir sofraya, bitirilemeyen birçok çetin, karışık işleri bitirir. İyi bir yemek, en kötümser adamların bile yüzlerini güldürür. En katı tartışmaları, belki kavgalardan sonra bile, iyi bir yemek yemekle mideleri okşamak, yüzleri okşamaktan daha iyidir." (Yeni Vali, V.Ç., s.110)

"Doktor Savdur" hikâyesindeki Nizamettin'in yaptıkları mektep müdürününkünden farklı değildir. Başhekim olarak yeni atanan Doktor Savdur, ilk

önce valinin gözüne girmeğe çalışır. Fırsatını bulur bulmaz ne derece bilgili, vatansöver, vazifeshinas, âmirlerine itaatli olduğunu sayıp döker.

"Bu gibi sözleri söyler dururken, birdenbire aklına geldi: "Ulan, dedi, biz namus diye, şeref diye, dört köşe kestik; ama ya herif o kadar sıkı namuslu değilse, ya beni kendi adamı gibi kullanmak istiyorsa... (...) diye düşündü, söze başladı:

- Ben, dedi, en büyük namus olarak bir başa itaat etmeği bilirim. Kayıtsız, şartsız. Öl dese, ölmeli. Söylediği doğrudurmuş, yanlışmış, beni ilgilendirmez. "

(doktor Savdur, B.K.Ç., s.51)

Karısının yaptığı küçük bir hata, Doktor Savdur'un bütün dalkavukluklarını boşa giderir. Zaten kısa bir süre içinde ipliği pazara çıkmıştır.

Memurun dalkavukluğundan ziyade âmirin buna zimin hazırlayışı, hatta zorlayışı, "Büyük Yanlış" hikâyesinde anlatılır. "Müdürlüğün, büyüklüğün hiç olmazsa yarısı da duruş, konuşuş, yüksekten bakış, kendini satıştır." (Büyük Yanlış, İ.Ç., s.153), zanneden dairenin eski müdürü, bir yere gideceği veya döneceği zaman bütün memurları istasyondaki uğurlama veya karşılama törenine bekler. Gelmeyen olursa kızar. Bu duruma alışan memurlar, yeni gelen müdür için de aynı şeyi yapmaya kalkışınca gülünç duruma düşerler. Böyle bir törenden hoşlanmayan yeni müdür, onlar istasyonda beklerken bir sonraki istasyondan trene binip gitmiştir.

Görülüyor ki, "dalkavukluk", âmir-memur ilişkisinin temel davranış biçimidir. Hemen hemen bütün memurlar, üstleri ile olan ilişkilerini bu çerçeve içinde şekillendirirler. Bunun için de şahsiyetsiz, silik ve iki yüzlüdür. Doğruya doğru, eğriye eğri diyebilme cesaretini gösteremez. Dalkavukluğu yüzünden çoğu zaman gülünç duruma düşer. Memurun böyle bir tavır içine girmiş olmasının en büyük sebebi, koltuk veya makamını kaybetme korkusudur.

Dalkavuk memur tipinin teşekkülünde rolü olan en büyük faktör, hiç şüphesiz âmir fonksiyonundaki yönetici-aydının zihniyet ve kaprisleridir. O, karşısında her zaman kendine şirin görünen, her yaptığına "güzel" veya "evet" diyen bir memur ister. Zaman zaman da keyfi davranışlarıyla memuru- na zulmeder. Âmirin memura karşı olan ilişkilerini düzenleyen en önemli unsur, büyüklük ve tahakküm etme duygularının tatmini olmalıdır.



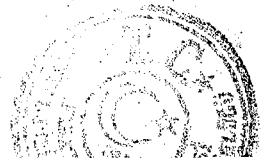
Üç alt bölüm halinde ele aldığımız "Yöneten-Yönetilen İlişkisi" konusundaki hikâyelerden çıkan genel sonucu şu şekilde özetlemek mümkündür:

Yöneten-yönetilen ilişkisi, M.Ş.Esendal'ın üzerinde en çok durduğu, eserler kaleme aldığı birkaç konudan birisidir. Bu yönüyle Türk hikâyesinde nev'î şahsına münhasır bir mevkiye sahip olduğunu söylemek, mübalâğa olmayacaktır. Devlet yönetimi veya bürokrasinin hemen her basamağı, her meselesi üzerine eğilen yazar, yumuşak ve yer yer mizahî üslûbuyla aksaklıkları, yanlışlıkları, çarpıklıkları okuyucunun dikkatine sunmaya çalışır. Tabii ki, hikâye türünün imkân ve sınırları içinde.

Yönetim piramidinin en tepe noktasından en alt basamaklarına kadar uzanabilmiş olan yazarın müşahede projektörü, bütünüyle menfî manzaralar sergilemiş olmasıyla dikkati çekmektedir. Söz konusu menfliğin kaynağında iki unsur vardır. Bunlar; insan ve sistemdir. Yani, yönetici-aydın veya bürokrat-memur ve onun kurduğu yönetim biçimi. İkinci unsurun birincinin eseri, sonucu olduğu tartışılmaz. O halde bütün objektifler yönetici-aydın ve ya bürokrat-memur üzerine çevrilecektir. Esendal'ın hikâyelerinde yaptığı da budur.

Sultan II. Mahmut devrinden itibaren teşekkül etmeye başlayan bürokrat-memur sınıfı, zaman içinde yönetimin bütün basamaklarına hâkim olmuş, kırılması, aşılması son derece zor bir güç haline gelmiştir. Bu arada sistemi bütünüyle kendi zihniyetine göre düzenlemeyi ihmal etmez. Artık memleket ve milletin kaderi çok büyük ölçüde onun elindedir. Esendal hikâyelerinde, böyle bir sınıfı teşrih masasına yatırmak arzusundadır. Bu arzusunda başarılı olduğu da muhakkaktır.

Yönetici-aydın veya bürokrat-memur, zihniyet, sıfat ve değerleri itibariyle ele alındığında şöyle bir tip ile karşılaşırız: Çoğunlukla kendi milletin kıymet hükümlerinden habersiz ve uzaktır. Yer yer alafranga, yozlaşmış örnekleri de mevcuttur. Bu durumu, onun memleket ve milletini gerçek mânâda tanımamasına imkân vermez. Anadolu ve insanına, çoğu zaman kitaplardan öğrenilmiş bir romantizm veya sathî olarak tanınmış Batı'nın değer ölçüleri perspektifinden bakar. Bunun ötesinde câhil, kendini beğenmiş, gösteriş bu-



dalası, dalkavuk, demagog, korkak, sorumsuz, beceriksiz ve çıkarıcıdır. Üretici değil, hep tüketici olmuştur. Kısacası; kılık-kıyafeti, zevkleri, değerleri ve hayatı ile içinde yaşadığı toplumundan farklı ve başkadır.

Böyle bir tipin iş başındaki icraatlarıyla memleket ve millet meselelerine akılcı bir çözüm getirmesi, elbette ki beklenemez ve beklenmemelidir. Hatta milletin refah ve mutluluğu önündeki tek ayak bağı odur. Hikâyelerdeki vakalar, bu hususu bütün açıklığıyla ortaya koyar.

M.Ş.Esendal'ın söz konusu yönetici-aydın veya bürokrat-memur tipine, zihniyetine ve onun vücut verdiği yönetim tarzına karşı olduğu muhakkaktır. Hikâyeler, bu tavrı, tereddüte yer bırakmayacak şekilde dikkatlere sunmaktadır. İçinde yaşanan hayatın müşahedesi ve kaynağını bu hayattan alan düşünce dünyası, sanatkârın bu tavrını belirleyen asıl faktörlerdir. Hayatının büyük bir bölümünü bürokrasinin değişik basamaklarında geçiren Esendal, "Meslekî Temsilcilik" düşüncesine inanır. Büyük ölçüde, hâkimiyet ve varlığını sürdüren yönetim biçimine tepki veya alternatif olarak doğan "Meslekî Temsilcilik", "memur devleti" zihniyeti ve bu zihniyete göre şekillendirilmiş yönetim tarzına şiddetle karşı çıkar. Yönetimin doğrudan doğruya halka devrini savunur. Bu noktada Esendal'ın tavrını anlamak daha kolay olur. Kalemini inandığı düşünce istikâmetinde kullandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak, sanatında ideolojik olduğu, ısmarlama ve gayr-i tabif eserler yazdığı hiçbir zaman iddia edilemeyecektir. Hikâyelerinde ele aldığı vaka, konu, şahıs kadrosu, mekân gibi unsurlar, içinde yaşanan hayatın müşahadesine dayanan gerçeğin, sanat eserine yansıtılmış halidir.

4- "KÜÇÜK İNSAN" İLE ALAKALI TEMALAR

Memduh Şevket Esendal denince akla gelecek ilk husus, "küçük insan"ların hikâyecisi olacaktır. Nitekim onun sanatından bahsedeneler, mutlaka bu noktayı işaret etme ihtiyacı duymuşlardır. Küçük insan veya onunla ilgili konu ve temalar, yazarımızın sanatının özünü teşkil etmektedir. İlk bakışta birbirinden çok farklı konular çevresinde kümelendiği zannedilebilecek olan hikâyeleri, aslında hep aynı eksenin çevresinde vücut bulmuşlardır. Tema bahsinin sonunda bu hususu daha geniş bir şekilde izah etme-



meye çalışacağız.

Şahıs kadrosu bölümü ile aşağıda hikâyelerin incelenmesi sırasında çok daha açık bir şekilde vurgulanacağı gibi, "küçük insan" kavramında ifade edilmek istenen mânâ şudur: Küçük insan; toplumun çok büyük bir kesimini teşkil ettiği halde yönetimde söz hakkı tanınmamış sessiz milyonların adıdır. Ülkeyi sırtında o taşıdığı halde, yönetici-aydın veya bürokrat-memur tarafından yüzyıllardır itilip kakılmış, horlanmış, hakları elinden alınmıştır. Kendi küçük ve mütevazî dünyalarında, hayatın tabii akışı içinde yaşayıp giden bu insanlar, sürekli olarak üretici olmuşlardır. Onların dünyasında büyük ihtiraslar, aşklar, kıskançlıklar, ruh bunalımları, metafizik endişeler söz konusu olmaz. Büyük heyecan, entrika ve olaylar görülmez. Müsbet vasıfları çok daha ağır basan küçük insan; çalışkan, dürüst, kanaatkâr, nikbin, hayat ve cemiyetle uyum halinde, küçük mutluluklarla yetinmesini bilen bir karaktere sahiptir. Hayatını yüzyılların imbiğinden süzülüp gelen Türk milletinin kıymet hükümleri sınırları içinde düzenler ve yaşar.

Aşağıda üzerinde duracağımız elliye yakın metin, küçük insanın hikâyesi olacaktır. Diğer bölümlerdeki pek çok hikâyeyi de bu grupta mütalaa etmek her zaman için mümkündür. Konu ve temalar farklı farklı olsa da, küçük insanın merkez seçilmesi, asıl ortaklığı teşkil eder.

Bölüme, küçük insanın "yaşama sevinci" temasını işleyen "Hayat Ne Tatlı" ile "Haşmet Gulkokan" isimli hikâyelerle başlayalım.

Birinci metin, Hafız Nuri Efendi'nin bir öğle sonrası gayesiz bir şekilde sokağa çıkıp dolaşması, akşam üzeri dönüp evine gelmesi gibi, basit bir vaka çevresinde vücut bulur. "Her şey yerli yerinde, hayat her vakit olduğu gibi" akıp gitmektedir. Böylesine sakin, hatta tekdüze hayat, karşılaştığı insanların can sıkıcı birtakım davranışları kahramanın yaşama mutluluğunu bozamaz. Bilakis, Hafız Nuri Efendi hayatın güzelliği, yaşamının mutluluğunu bu şartlar ve bu zeminde duyar, tadar.

"Köşeden geçerken bakkaldan ekmeğini aldı, eve gitti. Annesi kapının ipini çekti. Mangalda pişen yemeğin kokusu bütün evi bürümüştü. Odasına çıktı, gecelik entarisini, şamhırkasını giydi, pencerenin önüne oturdu. (...) Bir kız çocuk, elinde bir demet maydanoz, takunyalarını tıkırdatarak geçiyor. Komşu Gaf-

far'ın oğlu, iki boş küfeyi bostan kapısından sokmağa uğraşiyor. (...) Mutfakta annesinin takunyalarla dolacağı duyuluyor... "Hayat, ne tatlı şey" diye düşündü. İnsanın ömrü olmalı da yaşamalı..." (Hayat Ne Tatlı, M.A., s.224)

Hafız Nuri Efendi'ye göre çok daha canlı, neşeli, rindmeşrep ve hayatı seven, çevresine de bu mutluluğu taşıyan ve tattıran Haşmet Gülkokan'ın hikâyesi, kendi adını taşıyan metinde anlatılır. Hesap işleri memuru olan kahramanın hayatından "rastgele bir yaprağı"nı okuduğumuz hikâyede, onun daireden evine gelinceye kadarki zaman içinde vuku bulan olaylara yer verilmiştir. Paranın kıt, geçimin zor olması, hatta İkinci Dünya Harbi tehlikesi Haşmet Gülkokan'ın yaşamaktan duyduğu mutluluğu zerre kadar etkilemez. Uğradığı fırıncı, sakatatçı, balıkçı, manav, ayakkabı tamircisi ile yolda rastladığı herkese karşı tatlı dilli, güler yüzlü, yardımsever ve rindmeşrepliği, onun her zamanki tabii halidir. Davranış, tavır ve konuşmalarında hiç bir yapmacıklık, çıkarıcılık ve dalkavukluk söz konusu değildir. Karşısındaki insandan sadece "güler bir yüz, tatlı iki söz" bekler.

Küçük insanın hayatındaki vazgeçilmez unsurlardan biri, hiç şüphesiz kahvehâneler; bu mekânda yaşanan tartışma, iddia, dedikodu ve sohbetlerdir. Yazar, "Pazarlık", "Mebus Olursa", "Otlakçı", "Bildim" hikâyelerinde onun bu yönünü dikkatlere sunar. Birinci devre hikâyeleri içinde ele aldığımız "El Malının Tasası" da bu mahiyette idi.

Son İstanbul depremi esnasında Galata Köprüsü üstüne kaç kişinin toplandığı iddiası "Pazarlık"a; maliye veznesi kalemi kâtiplerinden Sabri Bey'in şayet mebus olursa neler yapacağı tartışması "Mebus Olursa"ya; bir kaymakamla bir mülazımın, Niyazi Bey'in karısını aldatma olayının dedikodusunu edişleri "Bildim"e; Mahmut Efendi'nin kahraman anlatıcısı bezdiren otlakçılığı ise "Otlakçı"ya vücut vermiştir. "El Malının Tasası"nda, Hidiv şirketi vapurları ile Romanya vapurlarının üstünlüğü tartışılmaktaydı. Küçük insanın hayat ve karakterinin bir yönünü bütün canlılığı ve tabifliği ile okuyucunun dikkatine sunmakta olan söz konusu hikâyeler, hoşgörü, merak, ümit ve konuşma arzusu temalarına sahiptir.

"Mendil Altında", "Hasta", "Eşek", "Rüstem Ağa'nın Oğlu" ve "Kelepir" isimli beş hikâyede, bahsi geçen tipin küçük arzu ve hayalleri ile küçük

şeylerle mutlu oluşu sergilenir.

Sicil Müdürü Cavit Bey, öğle yemeğinden sonra, "duvar diplerine uzanıp, yüzlerine birer mendil örterek mışıl mışıl uyuyan" köylüler gibi uyumak ister. Ancak, bir anda kafasına hücum eden çocukların mektep taksidi, karısının para yetiştiremiyorum şikayetleri, maaşların azlığı gibi ekonomik sıkıntılar; haksız yere işine son verilmiş bir memurun onun sözüyle tekrar görevine dönmesi, müsteşarıyla olan münasebetleri ve bu zeminde vücut bulan mebus olma hayalleri uyumasına imkân bırakmaz.

"Sicil Müdürü, terden, heyecandan boğulacaktı. Mendili yüzünden çekip fırladı. Yüzü kızarmış, gözleri dönmüş, saçları dikilmiş, köşeye oturdu. "Bu mendil altında da nasıl uyurlar" diye düşündü, ..."

(Mendil Altında, M.A., s.105)

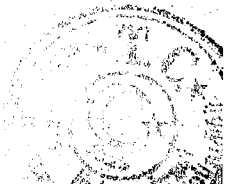
Maliye veznedarı Tevfik Efendi'nin küçük bir rahatsızlığı sebebiyle ailesi, arkadaşları ve komşularından gördüğü ilgi ve yakınlığın hazzı "Hasta" hikâyesinde ifadesini bulur.

"Komşuları hatır sormaya geliyorlar. İki gündür evde yaşayış değişmiş, herkesten sıcak bir sevgi görüyor. Karısı, sanki o eski karısı değil, tanıdıkları eski tanıdıkları değil. Hepsi de değişmişler, hepsinde, yalan da olsa, tatlı bir sokulganlık, yaltaklık var. İki gündür; tavuk suyuna çorba pişiyor, ihlamur kaynatılıyor, ayağını sedef yağı ile ovup üstüne sıcak tülbent koyuyorlar. (...) Herkes, her şey tatlı, ılık, yumuşak!"

(Hasta, M.A., s.93)

Tevfik Efendi'nin bu mutluluğu uzun sürmez. Üç-beş gün sonra ilginin azalması, ona tekrar işine dönmesi gerektiğini hatırlatır.

"Tanrı, köylüyü sevindirmek isterse, eşeğini kaybettirir, sonra gene buludurur." (Eşek, O., s.191), atasözünden hareketle kaleme alınmış olan "Eşek"te, Topal Durmuş oğlu Mustafa'nın küçük mutluluğu anlatılır. Tuz almağa gitmekte olan kahraman, istasyondaki ağacın gölgesinde karnını doyururken trenlerin seyrine dalıp gider ve oraya bıraktığı eşeğini unuttur. Kendine geldiğinde eşeğini ortalıkta göremeyince telaşla aramaya başlar ama, bir türlü bulamaz. Eşek, onun için çok kıymetlidir. Üzüntülü bir halde köyüne dönerken eşeğini buluvermesi, büyük bir sevinç vesilesi olur ve türküyü söyleyerek yoluna devam eder.



Emekli binbaşı Rüstem Ağa'nın sevinç gözyaşları, oğlunu sahte başarısından kaynaklanır. Tembel bir öğrenci olmasına rağmen sanatkârlığa heveslenen Hasan Basri, donanma gününde "Zât-ı Şâhâne"ye bir tarih yazıp Tarik gazetesine gönderir. Tamamiyle çalma-çırpma olan manzume ve oğlunun adını gazetede gören baba, büyük bir sevinç duyar ve Hasan Basri'ye her şeyi serbest bırakır.

"Kelepir" hikâyesinin yoksullar avukatı Rıza Uruk, ucuza satın aldığı küçük arabasının sevinç ve mutluluğu ile doludur. Çocuklar gibi, herkese arabasının faziletlerini anlatıp göstermek isteyen kahraman, sonunda mahcup olmuştur.

Konuşma, sohbet etme, küçük insanın bâriz özelliklerinden birisidir. Yukarıdaki hikâyelerde olduğu gibi, bundan sonrakilerde de söz konusu özelliği en açık bir şekilde görmek mümkündür. Dışa dönük bir karakter için bu vasıf, tabii bir değer vesilesidir. "Hamamcı Feyzi Bey" ve "Şâir Tavaff", bütünüyle tipin bu yönünü vurgulayabilme gayretin hikâyeleridir.

Samsun'dan dönmekte olan Hamamcı Feyzi Bey, kaybettiği davanın sıkıntısı içinde, birileriyle konuşup dertleşmek ister. Bunun için geminin her bölümünü dolaşıp konuşabileceği bir adam arar. Böyle birini bulamayınca yatmak zorunda kalır. Ancak, kamaradaki dört yataktan hangisine yatacağı, ışığın niye sönmediği gibi basit sebeplerle görevlileri çağırır, onlarla tartışır. Tartışma, onun için -nisbi de olsa- bir değerdir.

Kendini şâir zannedip hemen her konuda manzumeler karalamış olan bir adamın dinlenilme ve beğenilme arzuları ise "Şair Tavaff"ye vücut vermiştir. Osmancık'a gitmekte olan kahraman anlatıcı, kasaba hanında erkenden yatmaya hazırlanırken kasaba eşrafından birkaç kişi tarafından -sanki zorla- bir eve misafir edilir. Gece yarısına kadar süren sohbetten sonra ev sahibi Hacı (Şâir Tavaff) ile başbaşa kalan kahraman, bu defa sabaha kadar onu dinlemek mecburiyetinde kalmıştır.

"Rüyasında büyük bir kuşa binmiş, cennetlerde uçup gezdiğini gören bir adamı "yanlış şeyler görüyorsun" diye uyandırmak ister misiniz? Ben kıyamadım. Belli ki bu şiirler, Hacı'nın belki bütün varlığıdır, bunları beğenmediği, bunların hiçbir değeri olmadığını anladığı gün Hacı, pörsüyüp sönecektir."

(Şâir Tavaff, M.A., s.71-72)

Yarım kalmış bulunan "Bir Konuşma"yı da bu grupta mütalaa edebiliriz. Metin, iki arkadaşın hâtıralarına ait bir diyalogtan ibarettir.

"Bir Eğlenti", "Avni Hurufi Efendi", "Düğün Dönüşü", "İki Arkadaş" ve "Sinema" adlı metinler, küçük insanın eğlence hayatına yöneliktir. Bu hayat, bahis konusu tipin bir başka yönünü tanımamıza imkân hazırlar.

Kasaba eşrafının içki meclisindeki olgunluğu "Bir Eğlenti"de ifadesini bulur. Sıcak bir bahar günü bağlara gezmeğe giden kahraman anlatıcı ile arkadaşı, Hacı Ali tarafından eğlenceye çağrılır. Gecenin geç saatlerine kadar büyük bir olgunluk içinde geçen içki meclisi, Karamanlı Zarife ve Çalmalı adındaki kadınların iştirakinden sonra da olgunluğunu korur. Dışarıdan müdahale edilmesi sonucu bir kişi öldürülür. Ancak sabah, kasabadaki hayatın yine eski sükûneti içinde devam ettiği gözlenir.

Geniş ölçüde mizahî bir atmosfere sahip "Avni Hurufi Efendi", Tahrirat Müdürü kahramanın bir kına gecesi başına gelenler çevresinde vücut bulmuştur. "Yaşlı adam, hatırlı adam, derviş adam. Şimdiye kadar kimseyi incitmemiş. Bütün memleketli ile hoş geçinmiş, yerli değil ama, yerli gibi olmuş." (Avni Hurufi Efendi, M.A., s.21), cümleleriyle tanıtılan Avni Hurufi Efendi, "kesret içinde vahdet"i sevdiğinden yalnız başına içmektedir. Fakat, önce yapışkan, sürekli aynı şeyleri tekrarlayan ve bir hayli sarhoş Sabık Liman Çavuşu Şevki, ardından da Saraç İbrahim Efendi onu rahatsız edip sınırlendirir, felç gelmesine sebep olurlar. Kurtarılamayan kahraman bir hafta sonra ölmüştür.

"Düğün Dönüşü" hikâyesinin kahramanı Saatçi Rifat Efendi, gece yarısı düğün evinden kendi evine dönerken içkinin verdiği sarhoşlukla kendi kendine veya rastladığı köpekle konuşarak rahatlama imkânı bulur. "İki Arkadaş"ın matbaada çalışmakta olan iki kahramanı da dertlerini unutmak için içerler.

Esendal, "Sinema" adlı hikâyesinde bir veya birkaç kişinin değil, pek çok küçük insanın eğlence hayatından bir kesit sunmak arzusundadır. Metin, aynı insanların hayat mücadelesini de sezdirebilecek şekilde düzenlenmiştir.

Memurlar, zabıtlar, matbaa işçileri, ameleler, şoförler, garsonlar,

kalfalar, askerler ve köylüler Kulüp Sineması'nın seyircilerini teşkil ederler. Sinema çıkışında müşteri kapmaya çalışan şoförler, herkesin uyuduğu saatlerde işleri başındaki matbaa işçileri, küçük insanın hayat mücadelesini hatırlatır. Yazar, hesap memuru Cemil Efendi'nin evindeki manzarayı dikkatlere sunarken çok daha müşahhas bir örnekle okuyucu karşısına çıkar.

"Bunların arasında, bilmem hangi dairenin hesap memurlarından Cemal Efendi de, dar, karanlık bir yokuşu tırmandı, evine girdi. Daracık bir aralık, ufak iki oda. Daha kapıdan girerken çocuğun ağladığı duyuluyordu. Kadının dişi ağrıyor. Çenesi bağlı. Ufacık bir idare kandili yanıyor. (...) Hüzün, odanın duvarlarından sanki sıvışık katran gibi yayılıp akıyordu. Kadın sabırlı, ne yapmalı? Çocuktur ağlar, diştir ağrır! Hayat böyle!"
(Sinema, M.A., s.149)

Son iki cümle, küçük insanın hayatı ve olayları olduğu gibi, sabırla ve isyan etmeden kabul edişini ortaya koymaktadır.

Batıl inanç, küçük insanın oldukça yaygın vasıflarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada belirtilmesi gereken bir husus, batıl inancın bir savunma veya olayları izah etme fonksiyonuna sahip olmasıdır. Yazar, "Uğursuzluk", "Bana Kaçık Derler", "Rüya Nasıl Çıktı?" hikâyelerini bu tema üzerine inşa etmiştir.

Beşinci Şube kâtiplerinden Hayri, evrak imzalatmak için müsteşarın odasına girdiğinde, " - Kitapçının parası gönderilmedi mi?" sorusuna muhatap olur. Kahraman, "Hayır efendim, gönderildi." demeyi niyetlenmişken sadece " - Hayır efendim..." diyebilmiş, son kelime odanın görüldüğü içinde duyulmamıştır. Bunun üzerine müsteşar ve müdürden bir hayli azar işiten, suçlu ve ahmak durumuna düşen kahraman, bütün gayretlerine rağmen haklılığını anlatamaz. Çaresiz kalan Hayri, bütün bu aksiliklerin bir uğursuzluktan kaynaklandığı inancıyla geçen bir hafta içindeki hayatında uğursuz bir şey yapıp yapmadığını araştırmaya başlar. Yatağının yerini değiştirmiştir. Tekrar eski yerine koyup rahatlar.

Bir önceki metinle büyük bir benzerliğe sahip "Bana Kaçık Derler"de Terzi Halil'in batıl inançları söz konusudur. Halil, dün akşam hiç yoktan yemişi ile kavga etmiş, eve dönerken araba altında kalayazmış, elindeki çatalı düşürerek tabağı kırmış, bu sabah da dairede Hayri'nin başına gelen



durumun aynısıyla karşılaşmıştır. Hayri gibi, o da yatağının yerini değiştirmiş olmasının uğursuzluk getirdiğine inanır.

Postacı Tevfik Efendi'nin rüyaların uğursuzluğuna olan batıl inancı ve vehmi, çok daha ileri safhadadır. "Rüya Nasıl Çıktı"nın kahramanı, İzzet Efendi'nin yalancılıktan onu rüyasında gördüğünü söylemesi üzerine uğursuzluk beklentisi içine girer. Hem de rüyanın ne olduğunu dinlemeden. Sıkıntılı bir geceden sonra, bahçede pekmez kaynatmakta olan karısı ve kaynanasına yardım ederken tava devrilir ve Tevfik Efendi'nin ayağı yanar.

"Tevfik Efendi bir taşın üstüne oturmuş hem can acısı çekiyor hem de içinden gizli gizli seviniyordu. İzzet Efendi'nin rüyası bununla geçmiş oldu. Demek başına gelecek felaket bu imiş./ Ertesi günü dostlardan, ahbablardan gelip yoklayanlar oldu. Komşu değil mi, bir aralık İzzet Bey de uğradı. Tevfik ona rüyadan söz açınca:

- Canım Tevfik, dedi. İyi çocuksun, hoş çocuksun ama, bu rüyalarla bozmuşsun. Ben onu sana mahsus söyledim. Oturasın diye!

Tevfik Efendi kendi bildiğinden şaşmadı:

- Mahsus söyledin ama, bak nasıl çıktı, dedi."

(Rüya Nasıl Çıktı, M.A., s.61/62)

Hikâyelerdeki her üç kahraman da belli şeylerin uğursuzluk getireceğine inanırlar. Bunlar: Uğursuzluk sayılan bir iş yapmak, uğursuz sayılan gün veya gece tırnak kesmek, sol tarafından yatıp kalkmak, yatağının yerini değiştirmek, kötü bir yere basmak, sabah ezanını işitmek, uğursuz saydığı bir türküyü söylemek ve başkalarının rüyasına girmek.

"İhanet" bölümünde gördüğümüz "Kedi" hikâyesi de bu grupta değerlendirilebilecektir. İstemeyerek de olsa kacasına ihanet eden Basire, kedinin uğursuzluğuna inanır.

Küçük insanın saflığı, yer yer batıl inanç sahibi oluşu, zaman zaman diğer insanlar tarafından istismar edilmesine zemin hazırlar. "Bizim Nesibe" hikâyesinde bu konuya yer verilmektedir. Kahraman anlatıcının evinde hizmetçi olarak çalışırken bir adamla evlenen Nesibe, kocası Himmet Hoca'ya büyü yaptırır, muska yazdırır, okuyup üfletir. Böylece batıl inanç sahibi olan insanların istismarını para kazanma yolu haline getir.

Söz konusu istismar zaman zaman çok daha farklı boyutlar kazanabilmektedir. "Aptal Memiş" ve "Postacı Halit"te, câhil din adamı veya din adamı

pozuna bürünmüş insanların küçük insanın safiyetini ne derece kötüye kullandığına şahit oluruz.

Safılığı aptallık derecesine varan Memiş, câhil din adamının vaazından geniş ölçüde etkilenir. İmam; insanlar gibi hayvanların da günah işleyebileceklerini, hatta bazılarının şeytan olduklarını, bunun için bu tür hayvanlara acımamak, eve almamak gerektiğini, aksi takdirde cehennemde "cayır cayır" yanılacağını söyler. İmamın sözleri "bir burgu gibi" kafasına işleyen Memiş, daha önceki birtakım kötü olayların günahkâr hayvanlardan kaynaklandığını düşünmeye başlar. Gece sürüye saldıran kurtlara mani olmayarak yirmi koyunu öldürmelerine göz yumar. Koyunların sahibi ağa, olayı duyunca koyunlarının acısı Memiş'ten çıkarır.

"Postacı Halit", Yomralı Hafız adındaki bir adamın telkinlerinin kurbanı olur. Sakal bırakmanın, makas vurmamanın sünnet; bırakmanın veya kesmenin kafirlik olduğuna inandırılan Postacı Halit, sakal bırakır. Hayatında başka hiçbir değişiklik olmayan kahraman, herkese sakalını göstermeye, sakalsızlara veya sakal aleyhindekilere sataşmaya başlar. İşi iyice azıtınca dövülür, zorla sakalı kesilir. Bu olaydan sonra bunalıma giren Halit, bir gece kasabanın büyük bir bölümünü atase verince akıl hastahânesine kapatılır.

Dengesiz bir müezzinin işlediği cinayet ve çevresine saçtığı korkuyu anlatan "Deli" isimli hikâyeyi de bu grupta mütâlaa etmek gerekir. Kılık-kıyafet inkılâbı karşısında bocalayan, tereddüte düşen küçük insanı konu alan "Hafız" başlıklı metnin bir ölçüde yukarıdaki hikâyelere yaklaştığı söylenebilir.

Hafızlığın sarıkla kâim olduğu inancından kurtulamayan belediye katibi Baha, sarıktan şapkaya geçerken uzun süre bocalar. Giydiği şapkanın kulaklarını örtecek kadar büyük olması, onu gülünç duruma düşürür. Daha sonra İstanbul'a giden Hafız Baha, birkaç yıl içinde tanınmayacak kadar değişmiştir. Kadın ve çevre, söz konusu değişimin temel faktörü şeklinde takdim edilir.

Küçük insanın hayat mücadelesi, M.Ş.Esendal'ın üzerinde durma ihtiyacı hissettiği önemli konulardan bir başkası olarak zikredilebilecektir. "Aracı Ali", "Çölde", "Çolak", "Sabuncu Osman Ağa", "Bekir Usta", "Gurbut Ellerde", "Yirmi Kuruş", "Otelci Hacı", "Tuzcuoğlu'nun Otçuluğu", "Dursunhacı",

"Keleş", "Ev Ona Yakıştı", "Hava Parası" isimli hikâyeler, küçük insanın bu yönünü dikkatlere sunmaktadır. Birinci ve ikinci devreye ait diğer bazı hikâyeleri de bu gruba dahil etmek mümkündür.

Bir Anadolu gencinin üç farklı devir ve şartlardaki hayat mücadelesi ile trajik sonu, aynı zamanda kahramanın adı olan "Arabacı Ali"de anlatılmaktadır. Metin, kahraman anlatıcısının gözlemleri çerçevesinde şekillenmiştir.

Mütareke yıllarının zor şartlarında Anadolu'da arabacılık yaparak hayatını kazanan Ali, Millî Mücadelede cesur bir askerdir. Savaş sonrasında şoförlük yapmaktadır. Ancak, vurduğu tokatla bir adamın ölümüne sebep olması, dostu kadının sözüne inanarak dağa çıkması hayatını altüst eder. Bir handa karşılaştığı kahraman anlatıcıdan affedilmesi konusunda yardım ister. Asılmayacağına söz verilirse teslim olacaktır. Fakat o gece çıkan çatışmada ölür.

Bu hikâyenin ilk denemesi olan "Çölde" adlı metin, sadece Orta Anadolu'daki yolculuğu anlatmaktadır.

Millî Mücadele ile Atatürk'ün ölümü arasındaki tarihî olayların özeti ni, Çolak İbrahim'in bakış ve değerlendirmeleri ile veren "Çolak" hikâyesi, aynı zamanda kahramanının hayat mücadelesini de sergiler. Arabacı Ali ile Çolak İbrahim arasında birtakım benzerliklerin varlığı dikkati çeker.

Fakir bir ailenin oğlu olan Çolak İbrahim, bugüne kadar arabacılık, hancılık, kasaplık yaparak hayatını kazanmış; Balkan, Birinci Dünya Harbi ve Millî Mücadeleye katılmıştır. Olayları son derece soğukkanlı bir tavırla karşılar.

Bakû'da kaleme alınmış "Sabuncu Osman Ağa", metne adını veren sakin tabiatlı, yumuşak huylu, dindar, hayatı boyunca ailesinin geçimini alnının teriyle kazanmış bir esnafın hikâyesidir. Aslen Tırnova muhacirlerinden olan Sabuncu Osman Ağa, çalışma gücünü yitirinceye kadar kanaatkâr bir anlayış içinde sabunculuk yapmış, yaşlılığında işini oğluna devretmiş ve hayatı gibi, sessiz, kimseyi rahatsız etmeden ölmüştür.

"Bir gün işsiz kaldın mı, bu sokaklar sana dar gelir. Sabah evden çıktın mı, gidecek bir yerin olmalı! Herkes koşar işine gider, sen arkalarından bakakalırsın." (Bekir Usta, İ.Ç., s.160)

Yaşlı, tecrübeli Bekir Usta'nın bir gence söylediği yukarıdaki cümleler; herhangi bir işte çalışıp evine ekmek götürebilmenin mutluluk ve önemini vurgulamakta olan "Bekir Usta"dan alınmıştır. Kahraman, gence, başkalarının sözüne bakıp işinden soğumamasını, sabretmesini tavsiye etmektedir. Kendisi bunun acısını yaşamış bir insandır.

Ağa-ırgat çatışması üzerine kurulan "Yirmi Kuruş", ağanın zulüm ve zorbalığı kadar, Halil İbrahim'in hayat mücadelesini de dikkatlere sunar. Aşağıtaşlı Köyünden Halil İbrahim, bir buçuk yıldır çobanlığını ettiği Tefik ve Salim Ağa'dan hakkı olan ücretini alamaz. Ağalar, kahramanın hesaplarında bir sürü hile yapmanın yanında, 20 kuruş bozuk para bulamadığı için de 80 kuruşunu vermezler.

"Enseleri yağlı, kulaklarının içi kıllanmış, karınları irileşmiş, gözleri içmekten fener gibi yanan, burunları kızarmış yahut morarmış, kafaları dazlaklaşmış, emekliye çıktıktan sonra adam kıtlığında gene işe alınmış" (Gurbet Ellerde, V.Ç., s.55) adamların "bucak"taki bir hayli sefil, ayyaş, pis hayatlarının toplu hikâyesi, "Gurbet Ellerde" adlı metne vücut vermiştir. Metin, diğer hikâyelerden oldukça farklı bir yapı arz etmektedir.

"Otelci Hacı", metnin adını taşıyan kahramanın otel kâtipliğinden otel sahipliğine kadar uzanan hayat mücadelesinin hikâyesidir. Az masrafla çok kazanma hırsı, kıskançlık ve değişen şartların otelcilik zihniyetine ayak uyduramamak, Otelci Hacı'nın karakteristik özellikleri olarak dikkati çeker. O, daha ziyade geleneksel yapı içindeki bir "hancı"dır.

Daha çok kazanma hırsının hüsrânı, "Tuzcuoğlu'nun Otçuluğu"nda ifadesini bulurken sanki, Bekir Usta'nın sözlerini dinlememenin yaşamış sonucu dikkatlere sunulmuş olur. Aziz Tuzcuoğlu çerçilik, celeplikten kazandığı parayı az bularak daha çok kazanma hırsıyla gücünün üstündeki işlere, iş adamlığına soyununca iflas eder. Borçları ve rüşvetçiliği yüzünden de hapse düşmüştür.

"Ne ben yapayım, ne o yapsın!" (Dursunhacı, M.A., s.204), diyen Dursunhacı, kıskançlığının kurbanı olur. Kendisi bir hayli zengin olmasına rağmen, Dulkarioğlu Halit'in bağ dikmesini kıskanan Dursunhacı, her yola başvurarak engel olmaya çalışır ama, başaramaz. Bir gün bağın yanındaki

mısır tarlası içininde ölü bulunur. Mısırlara dadanan porsuk, domuz diye yanlışlıkla öldürülmüştür.

İki insanın yolculukları ve bu esnadaki konuşmalarından ibaret olan "Keleş"te de kötü bir tipin cezalandırılması söz konusu edilmektedir. Hacı Hüseyin, pek çok kişinin mal, namus ve canına musallat olmuş kiskanç, ahlâksız, sahtekâr bir adamdır. Bu yüzden arabacı Keleş'le tartışırlar. Çok geçmeden Hacı öldürülür.

Son birkaç hikâyedeki kötü tipleri (Tevfik ve Salim Ağa, Dursunhacı, Hacı), küçük insan olarak nitелеmek mümkün değildir. Yazar, söz konusu tiplerin karşısında yer alır. Nitekim vaka sonunda onları cezalandırma yoluna gider.

Küçük insanın hayatındaki problemlerden bir diğeri "kiracılık" şeklinde karşımıza çıkmaktadır. "Ev Ona Yakıştı", "Hava Parası" ve daha önceki bölümlerde gördüğümüz "Ankarada Kiralık Ev", "Yusuf Koçoğlu", "Murat Ali" hikâyelerinde bu konu ile karşılaşırız.

Kiracı-ev sahibi ilişkisi üzerine bina edilen "Ev Ona Yakıştı" adlı metinde, kiracı Ali Köse'nin ev sahibi oluşu, ev sahibi Silginoğlu Halil'in de çevresindekilerin kışkırtmalarına kanarak iki de bir kiracılarını değiştirişi anlatılmaktadır.

Silginoğlu'nun yeni satın aldığı ev, kiracılar tarafından harap bir halde terkedilir. Emekli binbaşı Ali Köse, becerikliliği, çalışkanlığı sayesinde evi baştan sona elden geçirip onarır. Fakat çevredeki ev sahibini kışkırtmaları üzerine evden çıkmak zorunda kalır. Üçüncü kiracılar da evi tekrar harap eder ve kirasını da vermeden çıkıp giderler. Artık bu işten bıkan Silginoğlu, evini binbaşuya satıp kurtulur.

Bir sayfalık küçük bir hikâyeye olan "Hava Parası", verilen 4500 liralık hava parasının sebep olduğu dedikoduyu anlatmakla birlikte, kiracılığın bir başka yönünü de sezdirmektedir. "Ankara'da Kiralık Ev", Cumhuriyetin ilk yılları Ankara'sında kiralık ev yokluğu ve pahalılığı; "Yusuf Koçoğlu", bekar ev verilmemesi konularını gündeme getirir.

Bu bölümün son hikâyeleri olan "Kaçtırdık mı?", "Adım", "Terbiyesi En Güç Hayvan", "Randıman", "Patron" ve "Casusluk"; yine küçük insan eksenin-

de ama, farklı farklı konular çevresinde kaleme alınmışlardır. Son üç metnin bitirilememiştir.

Kasabalı-köylü insan arasındaki bedeni farklılığı mizahî bir atmosfer içinde vurgulayan "Kaçırdık mı?"; saatleri olmayan iki kahramanın trenin kalkmak üzere olduğu zannıyla istasyona kadar koşmaları vakası çevresinde vücut bulmuştur. Sabah-akşam deretepe dolaşıp celeplik yapan Kör Bilalların Emin, bedeni dayanıklılık ve hareketlilik açısından Uncu Süleyman Efendi'den çok daha farklıdır. İkinci kahraman sürekli olarak dükkânında oturmaktadır.

Şehir veya kasaba insanlarından bazılarının çevre temizliği açısından görgüsüzlüğü, itinasızlığı, Hüseyin Efendi'nin parktaki gözlemlerine dayanılarak ve bir köpeğin davranışları ile mukayese edilerek "Terbiyesi En Güç Hayvan"da tenkit edilir.

"Adım", Ateş Gençler Birliği solaçık oyuncusu Sacit'in bayram geçit töreni için yapılan çalışmalarda bir türlü ayak uyduramayışını; "Casusluk", Hayri Efendi'nin, Mütareke yıllarında casusluk yaptığı gerekçesiyle çevresi tarafından dışlanışını; "Randıman", taşoranlık yapmakta olan Hasan'ın hemşerilerine karşı övünüşünü; "Patron" ise, adı belirtilmeyen bir patronun davranışlarını anlatmaktadır.

Memduh Şevket Esenal, büyük ölçüde "küçük insan"ların hikâyecisidir. Sadece bu bölümde üzerinde üzerinde durulmuş olanlar değil, hikâyelerinin tamamı göz önünde bulundurulduğunda, bu hükmün doğruluğu çok daha açık bir şekilde görülecektir. Böyle bir tavrın yazar hakkında birtakım sonuçlara gitme imkânı verdiği muhakkaktır. Öncelikle, hikâyelerinde küçük insanı esas alan sanatkarın, onun cemiyet içinde taşıdığı değer in şuurunda olduğu, tereddüte yer bırakmayacak kadar kesindir. Siyasî ve fikrî hayatı, böylesi kesin bir kanaat için yeterlidir. Bu sebeptendir ki, toplumun çok büyük bir kesimini temsil eden söz konusu insanları bütün yönleriyle dikkatlere sunabilme gayreti içine girmiştir. Onun hayatını, dünya görüşü ve değerlerini türün hazırladığı imkânlar içerisinde okuyucusuna sergilemeye çalışır. Çünkü o, hem toplumun belkemiğini teşkil eder hem de bugüne kadarki unutulmuşluğun, yok farzedilmişliğin ihmaliyle ilgiye lâyıktır.

Esendal, yukarıdaki hikâyelerini daha ziyade küçük insanın hayatından kesitler sunma biçiminde kaleme almış. Tabii ki her kesit, yani her hikâye bahis konusu tipin hayatı veya karakteri ile ilgili bir yönü gün ışığına çıkarmakla vazifeli kılınmış. Konu ve temanın farklı farklı oluşunu bu açıdan düşünmek gerekir. Ancak esas konu ve temanın her zaman "küçük insan" ekseninde karar kıldığını belirtmek isteriz.

Bölümdeki hikâyeler, küçük insanın günlük, kahvehâne, eğlence ve çalışma hayatı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Onun yaşama sevinç ve mutluluğu, ümitleri, hayalleri, batıl inançları, saflığı, küçük şeylerle mutlu olabilme kanaatkârlığı, sabrı, çalışkanlığı, becerikliliği, eğlencedeki olgunluğu, hoşgörüsü, sohbetseverliği, kiracılık derdi, hikâyelerde ele alınan belli başlı konulardır. Bazı hikâyelerde küçük insanın dışında değerlendirilmesi gereken kötü tiplere yer verilmiştir. Kıskançlık, para hırsı, başkalarının haklarını gasbetme sıfatlarıyla dikkati çeken bu tip, yazar tarafından tenkit edilir.

Yaşama sevinci, mutluluk, küçük ümit ve hayaller, batıl inanç, kıskançlık, ihtiras, dinlenilme veya beğenilme arzusu, hikâyelerde dikkati çeken temalardır.

5- ÇOCUK VE ÇOCUKLUK İLE ALÂKALI TEMALAR

M.Ş.Esendal, hikâyelerinden yirmi tanesini doğrudan doğruya "Çocuk ve Çocukluk" ile alâkâli temalar çevresinde kaleme almıştır. Birinci devredeki birkaç hikâye ile ikinci devredeki -konunun daha geri plânda kaldığı - hikâyeler de göz önünde bulundurulursa, bu sayı daha da yükselecektir. "Çocuk ve Çocukluk" ana konusunda ortak olan, bahis konusu edeceğimiz metinler, tek tek ele alındığında farklı farklı konu ve temalar ekseninde kümelenildiği müşahede edilir.

Yazar, 1913'te kaleme aldığı "Bayram Günleri"nde "Bunların hepsi benim çocuklarım" dediği kahramanları için şunları söylemekteydi:

"Çocuklar neşedir, sevinçtir. Hayatın manasıdır. Bahtiyarlığın ölçüsüdür. Yaşayacak memleketlerin sokakları çocuk doludur. Mahallelerimizin, sokaklarımızın onlarla dolduğunu görmek beni ne kadar sevindirecek..." (Bayram Günleri, G.M., s.17)



Aynı hikâyede, çocuklarımızın korkak, cılız, sünepe olmalarından büyük üzüntü duyduğunu belirten yazar; yaramaz, cesur, atak, güçlü çocukları sevdiğini; gönlü ve kolu güçlü milletlerin ancak bu niteliklere sahip nesillerden teşekkül edebileceğini söyler. Sosyete kadınlarının çocuk doğurmaktan kaçınmalarını da tenkit eder.

Çocuklara duyulan bu sevgi ile çocuğa verilen önemin daha sonraki dönemlerde de devam ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Nitekim ömrünün son yıllarındaki en büyük zevki torunlarıyla ilgilenmek olur. Aşağıda ele almağa çalışacağımız değişik yıllarda kaleme alınmış hikâyeler de söz konusu sevginin en güzel ispatıdır.

"Gül Hanımın Annesi" adlı metin bütünüyle çocuğa duyulan sevginin ifadesidir. Beş-altı yaşlarındaki "ince, pek sevimli, tatlı, yaramaz", kumral saçlı ve emsalsiz parlak gözlü bir kız çocuğunun, çevresinde kısa sürede oluşturduğu sevgi hâlesini anlatan hikâye, çocuğun otelden ayrılışı ile noktanır.

"Gözler, epeyce zaman kırmızı beresi, beyaz örme hırkası, kumral saçları, emsalsiz parlak gözleri olan bu ince, küçücük hanımı aradılar." (Gül Hanımın Annesi, M.A., s.142)

Daha çok "çocuk hikâyesi" özelliklerine sahip olan "Bir Haydut Kuş", "Çocuklara Hikâye", "O yıllarda", "Soysuz Kedi" başlıklı metinler, çocuklara bazı meseleleri anlatma, öğretme gayesi taşır. İlk üç hikâye tamamiyle art zamanlıdır. Kahraman anlatıcı, çocukluk yıllarına ait bir vakayı bugünkü bilgi ve tecrübesinin ışığında yeniden yaşar.

Esendal, "Bir Haydut Kuş" hikâyesini, daha sonra "Çocuklara Hikâye" başlığı altında yeniden kaleme almıştır. İkinci metinde -adından da anlaşılacağı gibi- çocuk hikâyesi yazabilme gayreti çok daha bâriz bir şekilde kendini hissettirir. Nitekim, ana vaka birtakım bilgilerle genişletilir.

Kırda, köyden dönecek kardeşini beklemekte olan kahraman anlatıcı çocuk, gökyüzünde uçan kuşu seyre dalar. Bir süre sonra hızlı bir şekilde yere inen kuşun yılanla kavga edişini, onu öldürüşünü büyük bir hayretle seyreder. Olayı, akşam baba ve dayısına anlattığında, bunun tabii olduğunu, insanların da karnını doyurmak için aynı şeyi yaptıklarını öğrenmesi, kahra-



manı daha çok şaşırtır. O, yaşamak için bir başka canlıyı öldürmeyi "çok âdi" bir davranış olarak değerlendirir.

Çocuklara hayvan sevgisi aşılama düşüncesi ile birlikte her hayvanın kendi tabii vasıflarını koruduğu müddetçe değerli olabileceğini de vurgulayan "O Yıllarda" isimli hikâyede, yozlaşma teması üzerinde durulmuştur.

Kahraman anlatıcı 7-8 yaşlarında iken, bir gün ablası sokaktan bir kedi yavrusu getirmiş, hep beraber onu besleyip büyütmüşlerdir. Kedinin piliç ve güvercinleri yakalayıp yemeğe başlaması üzerine herkes öldürmeğe kalkışır. Hayvana acıyan kahraman, çözümü onu iyice beslemekte bulur. Kısa sürede semiren kedi, artık burnunun dibindeki piliç ve güvercinlere bile ses çıkarmayacak kadar tembelleşmiş ve yozlaşmıştır.

"Kediye acıdım. Babamın dediği (gibi) o kedi değil. Keşke o piliçleri yese, ağabeyim de öldürse yahut da komşular vursa idiler."
(O Yıllarda, K., s.73)

Çocuk kahraman bulunmamakla birlikte, daha çok çocuk hikâyesi özelliklerine sahip "SoysuzKedi" adlı metni de bu grupta mütâlaa edebiliriz. Konu; kedinin kendi yavrularını yiyebilecek kadar "Soysuzlaşmış" olmasıdır. Ana kedi, gayet iyi beslenmesine rağmen her seferinde on beş günlük yavrularını yer.

Esental, "Çocukluk", "Kardeş Çocukları", "Bir Çocuğun Hikâyesi" isimli üç eserinde, çocukluk yıllarına ait kıymet ve güzelliklerin kaybolsundan duyulan hasret ve hüznü kaleme alır.

Yedi-sekiz yaşlarındaki çocukluk yıllarına ait bir günün hâtırası ek-seni üzerine kurulmuş olan "Çocukluk", bir konak dolusu aile fertlerini, sevilen insanları kısa bir süre içinde kaybetmiş olmanın hüznünü ifade etmektedir. "Kardeş Çocukları" da aynı konu ve atmosfere sahiptir. Kimse-siz olan amcasının oğlu Turgut ve küçük kardeşiyle nice güzel günlerin ortak hâtıralarına sahip kahraman anlatıcı, çok sevdiği bu iki insanı genç yaşta kaybetmenin hüznünü yaşamaktadır. Yarım kalmış intibai uyandıran "Bir Çocuğun Hikâyesi", Ali'nin çocukluk yıllarındaki bir kaçış vakası çevresinde vücut bulur. Metinde, aile problemlerinden biri olan çok kadın-la evlilik meselesi dikkati çekmektedir.

Ali, Mahmut Ağa ismindeki Tutak kaymakamı bir babanın 21. çocuğudur. Baba, büyükananın ölümünden sonra tekrar evlenmeğe kalkınca bir gece annesiyle evi terkederek kaçarlar. Hikâyede çocuk-hayvan ilişkisi bir hayli yer tutar.

Yazar, bu bölümdeki hikâyelerinin bir kısmında çocuk-ana, baba ilişkisi üzerinde durur. "Anasız Çocuk", "Ana Baba", "Ayhan", "İki Ana İki Kız" isimli metinler, bu özellikleriyle ortaktırlar.

"Bana sorarlarsa, anası ölüp de bir çocuk babasının eline kalacağına, babası ölüp anasının eline kalması daha iyidir." (Anasız Çocuk, B.N., s. 127), cümlesi ile başlayan birinci hikâyeye, bu cümledeki hükmün ispatı olan iki öksüz çocuğu anlatır. Çocuk-üvey anne çatışması, metnin konusunu teşkil etmektedir.

Binbaşı İbrahim Bey'in karısı genç yaşta ölünce 8-9 yaşlarındaki oğlunu öksüz bırakır. Bir süre sonra baba yeniden evlenir. Öksüz çocuk çok geçmeden "sokağa atılmış köpek yavruları"na döner. Çünkü üvey anne çocuğu istemez. Üstelik kocasına da hâkim olur. Bu durumu gözleyen kahraman anlatıcı da aynı hayatı yaşamış birisidir.

Çocuğun aile içindeki varlığının, bir değer olduğunun bilinmesini isteme arzusu, "Ana Baba"da, söz konusu duyguyu yaşayan çocuğun ifadeleriyle anlatılmaktadır. Ekonomik sıkıntılar içindeki bir ailenin çocuğu olan kahraman anlatıcı, bir gece saat tamir eden babasını seyrederken elindeki zincirle lambanın çamını kırar. Babanın hiçbir tepki göstermemesi, hatta hiçbir şey olmamış gibi davranması çocuğu üzmüştür.

"Ben suçluyum, babam da hiç sesini çıkarmıyor. "Ben sana söyledim, benim sözümü dinlemedin" dese, ben de "Evet, suç ben dedir!" desem, yahut yalnızca "Suç benimdir, senin sözünü dinlemedim." diyebilsem, gidip rahat uyuyacağım."

(Ana Baba, M.A., s.64)

Sabahleyin durumu farkedenden annenin bağıırıp çağırması, kahramanımızı rahatlatır.³⁸

38- Bu hikâyedeki baba, Memduh Şevket; çocuk, oğlu Ahmet Esendal'dır. (Ahmet Esendal, "Bir Açıklama", Türk Dili Der., C.26, S.251, Ağustos 1972, s.426-427)

"Ayhan" ve "İki Ana İki Kız"da, çocuk-ana, baba ilişkisine, çocuğun içinde büyüdüğü ailenin sahip olduğu değerlere göre şekillenmesi açısından yaklaşmaktadır.

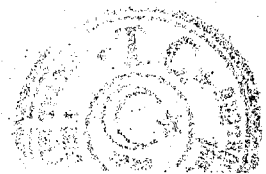
ilkokul öğrencisi iki kızın diyalogu üzerine kurulmuş olan "Ayhan"da iki farklı aile söz konusudur. Birincisi yozlaşmış olmasıyla bârizleşirken ikincisi geleneksel değerler içinde sevgi ve saygıyı esas almıştır. Tabii ki, çocuklar şimdiden mensubu olduğu ailenin değerlerine göre şekillenmeğe başlamışlardır. Yazarın, kızı "Emine Hanım'a" ithaf ettiği ikinci hikâyede de aynı durumla karşılaşırız. İlaç içirme vakası karşısındaki anne ve çocukların tavırları, iki farklı aile ile karşı karşıya olduğumuzu hissettirir. Mekânın tasvirine ayrılmış satırlar, bu farklılığı daha iyi sezdirmeğe hizmet eder.

Yarım kalan "Sefer Kalfaların Hüseyin", çocuk-çevre ilişkisi ekseninde vücut bulurken çevrenin çocuk ruhu üzerindeki tesirini vurgular. Hüseyin daha 13-14 yaşlarında olmasına rağmen tütün içer, tabaka, kav, çakmak taşır, ayakkabıların ökçelerine basar, mektebe gitmez, çocuklarla oynamaz, yürüyüşünü, fes giyişini değiştirir. Çocukluktan gençliğe geçiş devresinin arayışlarını yaşamakta olan kahramanın sıralanan menfi tavırlarının gerisinde çevre faktörü yatmaktadır. Hüseyin, kopuklardan Ömer'i kendine örnek seçmiştir.

"Bu kopuklar içinde İbrahim Pehlivanların Ömer'i beğeniyor; onun gibi yürümek, onun gibi potur giyip, kuşak sarmak, onun gibi uzunca, siyahça fes giyip tepesini kırmak, onun gibi sarhoşluk etmek istiyor." (Sefer Kalfaların Hüseyin, V.Ç., s.137)

Bir çocuğun kendine güven duygusu kazanışının mutluluğu "Döğüş" hikâyesinde ifadesini bulur. On yaşındaki Akif, parasını, zorba geçinen on dört yaşındaki Aziz'e kaptırınca hocaya şikayet etmek zorunda kalır. Aziz parayı vermiş, dayağı da yemiştir. Okul çıkışında bunun acısını kendinden çikarmak isteyeceğini düşünen Akif, kaçmayı veya dayak yemeği içine sindiremeyecektir. Döğüşmeye karar verir ve bir hayli de başarılı olur. Bu başarı ona, kendine güven duygusunu kazanmanın mutluluğunu yaşatır.

"Seni Kahve Paklar", "Karga Yavrusu", "Hırsız Polis", "Çaya Giderken",



"Çamur Ahmet'in Çıkışları" ve "Rüstiye" başlıklı altı metin "çocuk eğitimi" konusu çevresinde kümelenmiştir. Yazar, konuyu değişik yönleriyle dikkatlere sunma arzusundadır. Söz konusu metinler, Esendal'ın eğitim hakkındaki düşüncelerini öğrenmemize imkân vermesi bakımından ayrı bir öneme sahiptir.

1924'te kaleme alınan ilk hikâyede, bilinçsiz eğitimci ile dayağa dayalı eğitim anlayışı tenkit edilmektedir. Orman Kâtibi Enver Efendi, kahvede uyuklayınca ağzına kemik soktukları için kahveye çıkamaz olmuş, 7-8 yaşındaki kızını hafız yapmağa kalkışmıştır. Kendisi doğru dürüst bir şey bilmediği halde, çocuk okuyamayınca döver. O, "çocukların ancak dayakla okuyabileceklerine inanmış. Bilmiyorsa, döversin, öğrenir; okumuyorsa, döversin, okur, diye" düşünür. Böylesi sakat bir eğitim, okulda başarılı bir öğrenci olan çocuğun psikolojik yapısını bozar, bir gün bayılıp düşer. Çağrılan doktor, câhil babayı azarlayarak korkutur, çocuk da bu eğitimden kurtulur.

Aynı hikâyedeki komşu kadının, başarısız çocuğunun zihni açılınsın diye muskaya başvurmuş olması, eğitimdeki bir başka yanlışlıktır.

Bir önceki metinle önemli benzerliklere sahip "Karga Yavrusu"nda dayağa dayalı çocuk terbiyesi ele alınır. Nüfus Kâtibi Sivrililerin Kadir Efendi, evde karga yavrusu beslemeğe kalkışan oğlu Nazif'i dut ağacına bağlayarak bayıltıncaya kadar döver. Nazif de, belediye doktorunun babayı korkutması üzerine dayaktan kurtulur, iki karga yavrusu beslemeğe başlar.

"Hırsız-Polis" hikâyesi, eğitimin yasaklama esasına değil, sevdirme ve uygulama esasına dayanması gerektiğini vurgular. Kahraman anlatıcı gibi, diğer çocuklar da "hırsız-polis" oyununu çok sevmektedirler. Matematik hocasının "kerrat çetveli"ni ezberlemeyene oyunu yasaklaması, öğrencilerin okuldan soğumalarına zemin hazırlar. Bir başka öğretmen oyunu yasaklamadığı gibi, çalışın da demez. Ancak derste her öğrenciyi tek tek tahtaya kaldırır, uygulama yaptırır ve bu sayede de başarılı olur.

Lise öğrencisi Necdet ile genç banka memuru Suat Selami'nin çay partisine gitmek üzere hazırlanırken aralarında vuku bulan diyalog çevresinde vücut bulan "Çaya Giderken", öğrencinin derse ilgisizliği, öğretmenin yetersizliği ve eğitimin seviyesizliğini dikkatlere sunmaktadır.

" - Hoca yeni geldi, adını söylüyorlardı; ben unuttum. İyi bir adam; yalnız konuşursak kızıyor., yoksa uyu, kitap oku, ne yaparsan yap, hiç ses çıkardığı yok, derse de kaldırmıyor. Gelir, talebe ile konuşur, gider. Ders verecek olursa yalvarıyorduz. Geçen dersi iyi anlamadık, bir daha baştan söyleseniz diyoruz, o da bizi sahi anlamadılar sanıyor, baştan anlatıyor."
(Çaya Giderken, S.K., s.54)

M.Ş.Esendal'ın eğitim konusunu işleyen en uzun hikâyesi (43 sayfa), "Çamur Ahmet'in Çıkışları" adını taşımaktadır. Metin, bütünüyle külhanbeyi argosu ile konuşan kahraman anlatıcı hesap hocasının (takma adı Çamur Ahmet) öğretmenlik hâtıralarından ibarettir. Tenkitlerini her yerde çekinmeden dile getirebilen Çamur Ahmet, eğitimdeki birçok aksaklık, eksiklik ve çarpıklıklara dikkat çeker.

O güne kadar doğru dürüst bir iş sahibi olamamış kahraman, sonunda orta mektep hesap hocası sıfatıyla bir liseye gönderilir. Gittiği okulda gördükleri, duydukları ve yaşadıkları, eğitim-öğretim müesseselerindeki problemlerin hangi seviyede olduğunu bütün açıklığı ile ortaya koyar. Çamur Ahmet'in müşahedelerine göre; öğrenciler son derece haylaz, şımarık, câhil ve "irili ufaklı bir avuç eşek arası"; öğretmen ve idareciler birlik ve beraberlikten uzak, dalkavuk, korkak, beceriksiz ve şahsiyetsiz; üst yönetim ise vurdumduymaz ve idare-i maslahatçıdır. Metinde öğretmen ile idarecilerden bazıları şu şekilde takdim edilmektedir: Kendi çocuğunu terbiye etmek, karısına sahip olmaktan aciz, korkak, beceriksiz "Fantoma" müdür; uzun tırnaklı, pudralı "Benli Belkıs" müdür muavini; zorba, öğrenciye zor soru sormakla övünen "Sis Düdüğü" kimyacı; bir not eksik vererek öğrencisini sınıfta bırakıp intiharına sebep olan riyaziyeci; müdürün yordakçısı "Deve" edebiyatçı; dengesiz tarihçi...

Kısacası; üst yönetimi, plân, program ve müfredatı, öğretmen, idareci ve öğrencisiyle son derece laçka bir eğitim-öğretim söz konusudur.

"Kafasızlıkta, terbiyesizlikte bugünkü veletler de bizimle at başı beraber! Bizi okutanlar, niçin okuttuklarını, ne gün için yetiştirdiklerini bilmezlerdi, biz de şimdi bu veletleri ne günler için yetiştirdiğimizin farkında değiliz."

(Çamur Ahmet'in Çıkışları, K., s.115)

Yazarın eğitim-öğretim konusuna tahsis ettiği en önemli hikâyesinin



"Rüstiye" olduğunu söylemek mümkündür. Metin, doğrudan doğruya Esendal'ın rüstiye mektebi hâtıralarıdır ve "Geçmiş Yıllar" adındaki hâtıralarından kısaltılarak alınmıştır. Yazar, bir devrin eğitim-öğretim müesseselerinden birini okuyucusunun dikkatlerine sunarken tenkitlerini de sıralar. Bunlar; eğitimin bütünüyle ezbere dayanması, birçok dersin yaşanılan hayata yönelik olmaması, eğitim anlayışındaki yanlışlık, eğitim dilinin ağırlığı, öğretmen ve bina yetersizliğidir. Hendese dersi için verilen örnek, söz konusu çarpıklıkların birçoğunu sergilemeye yetecektir:

"Bismillâhirrahmânirrahîm,

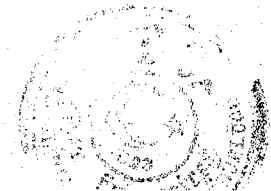
Müselleslerin müsavâtı: bir müsellesin bir dıl'ı ile ona mücavir olan iki zâviyesi, diğer bir müsellesin bir dıl'ı ile ona mücâvir olan iki zâviyesine müsavi olur. Misal: Şekil yetmiş sekiz. Be-Cim-Dal müsellesinin Cim-Be-Dal'ı ile ona mücâvir olan Be-Cim-Dal ve Dal-Be-Cim zâviyeleri, Be-üssü-Cim-üssü-Dal-üssü müsellesinin Be-üssü-Cim-üssü Dıl'ı ile ona mücavir olan be-üssü-cim-üssü-dal-üssü ve....." (Rüstiye, İ.Ç., s.170-171)

Tek sınıfta elli öğrenci, üç hoca, bir hademe ile faaliyetlerini sürdüren rüstiye de okutulan dersler şunlardır: Hendese, Coğrafya, Sarf ve Nahiv, Arapça, Fransızca, Farsça, Kur'an, Tecvid, İmlâ, Hüsn-i Hat, Hesap, İlmihal, Resim. "Eti senin, kemiği benim!" veya "Hocanın vurduğu yerde gül biter!" cümlelerindeki düşünce, dönemin eğitim anlayışının özetidir.

Esendal, memleketi ve insanı için özlediği eğitim seviyesi ile eğitim kurumlarını, "Ütopik" bir hikâye olan "Yurda Dönüş"te ifade etmektedir. Bütünüyle değişmiş, gelişmiş olan ülkenin insanları çok daha kültürlüdür. Van, Ahlat, Muş, Beyşehir, Afyon çevresi, "Uygurluk" ve "Oğuzluk" üniversiteleri ile ilim merkezi haline getirilmiştir.

Görülüyor ki, M.Ş.Esendal, çocukları seven, büyük değer veren, problemlerine ilgi duyan bir sanatkârdır. Çünkü, onlar neşe, sevinç; hayatın mânâsı, bahtiyarlığın ölçüsü ve geleceğin teminatıdır. Bu sevgi ve inancın eserlerine yansımaları kadar tabii bir şey olamaz.

Üzerinde durulan bölüm hikâyeleri; çocuğun aile ve millet hayatındaki maddî, manevî önemi, çocuk gözüyle hayatın bazı kanunları, çocukluk yıllarına duyulan özlem, bu yıllara ait kıymetlerin kayboluşunun hüznü, Çocuk-



aile ve çocuk-çevre ilişkisi, çocuk-üvey anne çatışması, çocuğun şahsiyetinin teşekkülü, çocuk terbiye ve eğitimi gibi farklı konular çevresinde vücut bulmuştur. Bazı metinler doğrudan doğruya çocuk duyarlılığı ve bakışıyla kaleme alınırken çoğunda büyüklerin çocukluk yıllarına veya çocuğa bakışı esas teşkil etmiştir. Bununla birlikte hepsinde de "çocuk-cocukluk" genel ortak noktayı oluşturur. Metinlerin bazılarında çocuk-hayvan ilişkisi geniş yer tutar. Bazılarının doğrudan doğruya "çocuk hikâyesi" düşüncesiyle kaleme alındığı dikkati çeker.

Çocuk sevgisi, çocukluk yıllarına duyulan nostalji, zavallı çocuklara acıma, yozlaşma, çocuk eğitim ve terbiyesi, bölüm hikâyelerinin belli başlı temalarıdır.

6- KAYBOLAN DEĞERLER İLE ALAKALI TEMALAR

Memduh Şevket Esendal, 1920 öncesinde olduğu gibi, ikinci devre hikâyelerinden bir bölümünü de "kaybolan değerler" veya "yozlaşma" konusuna ayırır. Değişen sosyal, siyasî, ekonomik ve kültürel şartların hazırladığı zeminde vücut bulan yozlaşma, tabif olarak bize has kıymet hükümlerinin fert veya cemiyet hayatından çıkıp yok olması mânâsı taşır. Yerine hangi milletin değerine bırakacağı veya nasıl yoz bir değer teşekkül edeceği ayrı bir konudur. Konuya daha çok ferdin hayatına bağlı kalarak yaklaşan yazar, kaybolan değerlerin hüznünü yaşarken sorumluları tenkit eder.

Bu bölümde sadece 12 hikâye üzerinde durulacaktır. Ancak, yozlaşma meselesinin bu 12 hikâye ile sınırlı olduğu sanılmamalıdır. Bundan önceki bölümlerde yer almış birçok metni de burada mütalaa etmek kâbildir. "Bir Aile Hayatı Üzerine Etüt", "Kızımız", "Bir Mektuptan", "Artist Olacak Kız", "Avrupa", "Centilmen Asilzâdeler Pansiyonu", "Ayhan" bunlardan birkaçıdır. Aşağıdaki hikâyeleri, daha öncekilerin devamı ve onlarla bir arada düşünmek çok daha isabetli olacaktır.

Esendal, "İki Ziyaret", "Ölü", "İhtiyar Kadın", "Karısının Kocası", "Sahan Külbastısı" ve "Şu Soyadı Konusu" isimli hikâyelerinde doğrudan doğruya insandaki yozlaşmayı ele alır.

Sekiz-dokuz yıllık bir ara ile gerçekleşen iki ziyaret vakası üzerine

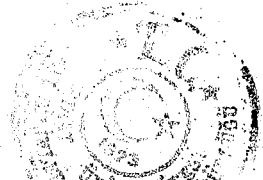


kurulan ilk metin, sonradan görme bir ailenin belirtilen zaman içinde nasıl yozlaştığını dikkatlere sunmaktadır. Mütেকait Asker Hekimi Şakir Mustafa Bey'in Çengelköy'deki yalısında yaşanan ziyaret vakası, Askerî Eczacı Yusuf Efendi ailesine aittir.

Yusuf Efendi, II.Mesrutiyet sonrası yıllarının sosyal ve siyasî karşılığı içinde, herkesin ekmek bile bulamadığı yıllarda zengin, önemli bir adam oluvermiş, adını da Yusuf Cengiz Akyıldırım oğlu şeklinde değiştirmiştir. Ziyarete gelen karısı Nadir Hanım, küçük oğlu ve kızı, söz konusu değişimin getirdiği sonradan görme insan davranış ve tavırları ile dikkati çekerler. İkinci ziyaretteki kılık-kıyafet, davranış, tavır ve düşünceler, geçen 8-9 yıl içinde bu ailenin ne derece yozlaştığını ortaya koyar ve mukayese imkânı verir. Daha da zengin ve önemli bir adam olan baba, bu defa adını Sungur Alp Bey yapmış, işlerden fırsat bulabilirse zayıflamak için Avrupaya gidecektir. Kızı Behice, "Sevim" olurken oğlu Selahattin "Sala" olmayı tercih eder. Uzun foverileri, ortadan ayrılmış saçları ve giyişi ile Valantino'ya benzeme gayretindedir. Becerebildiği kadar onlara ayak uydurmağa çalışan anne Nadir Hanım, gene de çocukları tarafından horlanmaktan kurtulamaz. Meselâ; oğlu ve kızı çok iyi "çarlston, vanstep, blakbuton" bilirlerken o, sadece "tango"yu becerebilir.

Gördükleri karşısında şaşırıp kalan yaşlı Doktor; "Şimdi, eski sıralar bozuldu, yeni sıralar, yeni nizamlar gelinceye kadar böyle olacak!... Bak Yusuf da "Akyıldırım" olmuş!" (İki Ziyaret, M.A., s.36), derken İmparatorluktan Cumhuriyete geçişteki sosyal çalkantıları vurgulamış olur.

Babası tarafından "kucak dolusu" para harcanarak Fransa'ya tahsile gönderilen Hakkı'nın yozlaşma hikâyesi, "Ölü"de anlatılmaktadır. Fransa'da evlenen kahraman, memlekete para istemeğe gelmiştir. Babası vermeyince araya dayısı Hacı Şakirzâde Bekir Efendi'yi koymağa çalışırsa da başarılı olamaz. Hakkı, son derece tembel, hazıryiyiçi ve "bir miskin adam" olmuştur. Babasının fabrikasında maaş karşılığı çalışması teklif edildiğinde, " - Ben aylıklı memur olmak için mi Avrupa'da tahsil ettim?" (Ölü, S.K., s.68), demekten geri kalmaz.



"İhtiyar Kadın" ve "Karısının Kocası" hikâyeleri, insanî ilişkilerdeki veya evlatların yaşlı ana-babalarına karşı olan tavırlarındaki yozlaşmayı dikkatlere sunar. İlk metin Rus toplumuna, ikinci metin ise bizim toplumumuza yöneliktir.

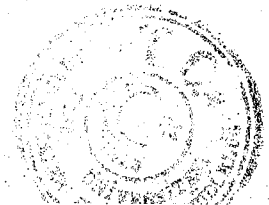
Kahraman anlatıcının doğum günü partisi vesilesi ile tanıdığımız yaşlı Madam Kuruner, Rusya Almanlarından bir kontun kızı, büyük bir mühendisin karısıdır. Fakat zamanla önce kocası, daha sonra da ahlâksız bir kadın olan oğlunun karısı tarafından kapı dışarı edilmiştir. Bu "yaşlı ve acılı" kadın, çevresindeki insanlara daha fazla yük olmamak için ölmeğe karar verir ve hiçbir şey kabul etmeyerek açlıktan ölür. Cenazesine ne kocası, ne de oğlu gelmiştir.

Parti gecesi kahraman anlatıcıya söylediği aşağıdaki cümleler, Madam Kuruner'in hayat ve yaşlılık hakkındaki düşüncelerini ortaya koymaktadır:

" - Elde fırsat varken, gençlik, güzellik varken eğlenmeli ve her şeyi dert edinmemeli, her şeyi çok derin düşünmemeli. Eğer, zaman şimdiki gibi dar ise ona da bir çare bulmalı. (...) Hayat kadınlar hakkında çok merhametsiz, çok zalimdir. Kadın tez ihtiyar oluyor ve geç ölüyor. Herkes severken hayat tatlıdır. Sonra acılaşır. Ölüm de geç kalır, ister istemez, gider, yeni kurulmuş ailelere yük olursunuz!"

(İhtiyar Kadın, S.K., s.80)

On yıl sonra kaleme alınan "Karısının Kocası"nda, Raif Efendi ile karısı İffet Hanım'ın benzer dramı konu edilmiştir. Artık kendilerini geçin-diremez duruma düşmüş olan yaşlı karı-koca, belediyenin evlerini istimlâk etmesi üzerine oğullarının evine sığınmak mecburiyetinde kalırlar. Ancak, sürmeli, rimelli, boyalı, kaşları yoluk, kumar düşkünü gelinleri Nebahat, onları evinde istemez. Kocası Celalettin de "karım köylü", "el kızının ağzına" bakan tavırla ana-babasını zor durumda bırakır. Bu hale daha fazla tahammül edemeyen İffet Hanım'ın dul ve yaşlı kardeşinin yanına gitmesi, Raif Efendi'nin halini çok daha açınacak duruma düşürmüştür. Bir süre sonra karısına gelip bir sigara parası isteyen yaşlı baba, oğlunun "karısının kocası" olduğunu söyleyerek evden ayrılır. Her iki taraf da onu karşı tarafta zannettiklerinden arayıp sormazlar. Birkaç ay sonra, babanın başını alıp gittiği anlaşılmış ama, bir iz bulunamamıştır.



İki arkadaşın yol boyu devam eden konuşmaları çevresinde vücut bulan "Sahan Külbastısı" hikâyesinde ise, kadının değişmesi sonucu kaybedilen değerlerden biri üzerinde durulur. Bu; "sahan külbastısı" isimli yemektir. Sahan külbastısı yemek isteyen kahraman anlatıcı, adı geçen yemeği yapabilecek kadının olmamasına hayıflanır.

"Canım sahan külbastısı istiyor. Bizim lokantalarımızda, aşçı dükkânlarımızda bulunmaz ki, ev ister. Yalnız evle de olmaz, bilen, anlayan, pişiren olmalı. Anam kadını nasıl aramazsın! O kadınlar gittiler, yerleri de boş kaldı. "Şimdi yıllarca bekleyeceksin ki, yeni yaşayışın evi kurulsun da, ev kadını da gelsin, eskilerin yerlerini tutabilsin!"

(Sahan Külbastısı, S.K., s.90)

Eczacı Ethem Bey'in, Ali Şevki ve karısı ile aralarında geçen tartışmayı nakletmesinden ibaret olan "Şu Soyadı Konusu", -adı üstünde- "soyadı" konusunun önemi üzerine kurulmuştur. Hikâyede, kendi millî değerlerinden habersiz oluşla, değerlerine bağlılık bir arada ele alınmış.

Soyadı kanunu çıkınca herkes kendine bir soyadı bulmuştur ama, ne mânâya geldiği, şahsiyet ve geçmişine uyup uymadığı, hangi dilden olduğu düşünülmeden ve sırf özentî ve moda anlayışı içinde. Bunun için de ya yabancı kokusu taşımakta, ya yarısı Türkçe, yarısı yabancı bir dilde olmakta, ya da onu taşıyan kişinin şahsiyeti yanında gülünç düşmektedir. Özentî ve moda zihniyetine karşı çıkan Ethem Bey, son derece titiz bir arama içine girer. O, "yıllarca dayanacak, rengi solmayacak, boyası has, dokuması sağlam" bir soyadı ister. Böyle bir soyadını nereden bulacağı sorusunu şöyle cevaplandırır.

" - Nereden mi, dedim, kendi dilimden, kendi sözlerimden, kendi yaşayışımızdan, şiirimizden, tarihimizden, edebiyatımızdan, kırlarımızdan, dağlarımızdan, otlarımızdan, sularımızdan, geleneklerimizden..." (Şu Soyadı Konusu, B.K.Ç., s.24)

Esensal, güzel âdet, gelenek, hayat tarzı ve felsefemizin zaman içinde yok olup gidişinin hüznü veya bunlara duyulan nostaljiyi "Düğün", "Eski Kına Gecesi", "Hacı Dedemin Evi" hikâyelerinde ifade etmeğe çalışır.

Birinci metin bir köy düğünündeki belli başlı âdetlerin anlatılması ile şekillenir. Bunlar: "yastık koşusu"na katılacak atların büyük bir iti-

na ile hazırlanışı, "düğün okuyucusu" iki kadının ev ev dolaşarak bütün köy halkını düğüne davet edişi, eski pehlivanlardan birinin güreş ve hediyeleri ilân edişi, ileri gelen beylerin hediye konusunda birbirleriyle yarışmaları, çevre köylerden gelen davetlilerin köy civarında karşılanması, akşamları kurulan içki ve saz meclisleri, at yarışları, güreşler, kasabaya gelin almağa gidiş merasimleri, gençlerin yolu keserek "boyunduruk parası" almaları, hizmetkâr, yozcu, çoban ve sığırtmaçların düğün sonrası kendi aralarında eğlenmeleridir.

Şüphesiz bu güzel âdetler bir bir unutulup gitmiştir. Nitekim "Eski Kına Gecesi" hikâyesinin iki yaşlı kahramanı, tam kırk yıl öncesinin nostaljisini yaşamaktadırlar.

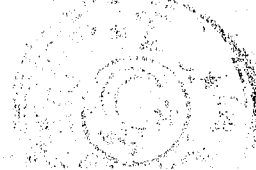
İstanbul'un Asmalıhaman Sokağında İbrahim Sıtkı Bey'in kına gecesi olmaktadır. Sabahın erken saatlerinde ev hazırlanır, yemek kazanları kurulur, içki ve diğer malzemeler temin edilir. Yardımsever komşular büyük bir memnuniyetle hizmete koşarlar. Akşama birlikte misafirler gelir, yenir, içilir, söylenir, sohset edilir. Tatsızlık çıkarmak isteyenler usulünce sakinleştirilirken sızanlar bir komşu evine götürülür.

Kırk yıl sonra Ankara'da Kızılay'da yürürken bu güzel günü, âdet ve gelenekleri konuşan iki kahramandan biri, konuşmayı şu cümlelerle bağlar:

" - Hatırlar mısın Sıtkı'nın düğünü olmuştur. Ne kadar eğlenmiştik. Biz o günlerin kadrini bilememişiz. Sabahleyin gözümü açtım, hiç tanımadığım bir ev. Düğün bakalım nerdesin! Ev sahibi, Tevfi Efendi diyorlar bir efendi. Şimdi o insan adamlar kalmadı. " (Eski Kına Gecesi, B.N., s.35)

"Hacı Dedemin Evi" hikâyesinin Zehra Hayri'yesi de kaybedilen güzellik ve kıymetlerin nostaljisini dile getirir. Çocukluk yıllarını Karadeniz kıyılarındaki bir kasabada, Hacı Dede'sinin sevgi, huzur, gönül rahatlığı dolu mütavazî evinde yaşamış olan kahraman, Merzifon ve Samsun'daki tahsilinden sonra zengin bir koca ile evlenmiş, Avrupa'nın birçok ülkesini gezip görmüştür. Evliliğinde mutludur. Bütün bunlara rağmen o güzel yılların rahat, huzur ve sevgi ortamını bulamamıştır.

"Nerede o , gözlerinin içi gülen saatçi Hayri Efendi.(...) Nerede o anam, o güzel, ince kadın; (...) Onu, kır çiçeklerine



benzetirdim. Hamamdan çıkıp da ıslak saçlarını taramakla bir güzel oluşu vardı.

Nerede o Hacı Dedem, kış günü daha ortalık ağarmadan kalkar, ninemin koynundan çıkıp soba başında oturan Hacı Dedemin kürkü içine sokulur, otururdum. (...)

Nerede o ninem, o Zarife Kadın? İki gözlüğünü üst üste takıp yemenisinin kıyısına oya yapar, beni de yanına oturtup masal söylerdi.

Nerede o ilk yazlar, o çiçekli kırlar. O Dereköyü, o Tekkiraz'ın bahçeleri! (...)

Nerede o evimiz, o döşeme tahtaları silinmiş, üstüne ev dokuması kilimler serilmiş odalarımız. (...) Tertemiz yaygılarla örtülmüş minderler. Mis gibi sabun kokan bohçalar. (...) Nasıl oluyorda birtakım evlere bu rahat havası siniyor? Bu rahat, zenginlik demek değildir. Çok zengin yerler gördüm, oralarda insanlar Cehennem'in ta ortasında yaşıyorlar gibiydi. Benim dedemin evindeki o gönül rahatlığı neydi? Onu ne kadar özliyorum!

(Hacı Dedemin Evi, İ.Ç., s.104-105)

Yazar, "Büyük Hızır Bey Konağı", "Taşhavan", "Alemsah Mahallesi" isimli hikâyelerinde mekâna bağlı hayatımıza ait maddî değerlerin yok olup gidişi karşısındaki ihmal ve sorumsuzlukları ele alır.

Cemiyetimizin mekâna bağlı hayatında önemli bir mevkiye sahip olan "konak"ın ömrünü tamamlayışını vurgulayan birinci metin, Kara Hızır Bey Konağı'nın hazin hikâyesidir. Aynı konu, "Miras" romanında Silahtar Ali Paşa Konağı olarak karşımıza çıkar. Söz konusu hikâyenin "Miras" romanından hemen hemen aynen alındığını söylemek mümkündür.

XIX. asrın sonlarında, "zamanın, paranın, memleketin değişen hesaplarının, artan ihtiyaçlarının çıkardığı sebeplerle" Kara Hızır Bey Konağı'nın aile fertleri birbirleriyle anlaşamaz, bir arada yaşayamaz hale düşerler. Konak yavaş yavaş terkedilir. Osmanlı-Rus Harbi esnasında bir süre muhacirlere mesken olan konak, onların da ayrılmasıyla büsbütün kaderine terkedilir. En sonunda yıktırılan konağın yerine otuz altı evlik "Hızır Bey Sokağı" kurulur.

"Taşhavan", tarihî eserleri hoyratça, câhilce nasıl yok ettiğimizin hikâyesidir. Sıtma Hekimi İsmail Üzerlik'in dikkatleriyle kaleme alınmış olan metinde, bir mezar taşının başına gelenler anlatılmaktadır. Millî Eğitim Müdürü, kavuk müzesi yapacağım diye Kunduz Camisinin mezarlığındaki 200 yıllık bir taşı söker ve taşın kavuk kısmı ile gövdesini birbirinden ayı-

rır. Daha sonra elden ele dolaşan taşın kavuk kısmı havan yapılmış, alt tarafı kaybolmuştur. Hoyratlığımız bu kadarla da kalmaz. Arpacı Mescidi'nin çinileri Müezzîn Mustafa tarafından sökülüp satılmış, halıları Hoca Mustafa Efendi tarafından değiştirilmiş, duvar taşları da halk tarafından sökülüp şahsî işlerde kullanılmıştır. Öte yandan vali, mezarlığı park yapma hevesindedir.

Alemlah Hatun Mescidi'nin acı hikâyesi "Alemlah Mahallesi" adlı metinde ifadesini bulmaktadır. "Duvarları oyma işlemeli taştan, çatısı ahşap, tavani, pencere kapakları, mimberi oyma meşeden", bu güzel mescit yanmış; "kalın, sekiz köşeli çini tuğla işlemeli" minaresi yıkılmış; şadırvanı, türbesi, imareti, odaları ise harap bir halde kaderine terkedilmiştir.

"Mihrişah"ta da kasabanın tarihî değere sahip cami, minare, han ve hamamların zamanla yok olup gittiğini bildiren yazar anlatıcı, bu konudaki genel durumu şöyle özetler:

"Ne yapacaksın! Bir zamanlar bunları yapıp çatmış iken sonraları saklayamamış, yıkılıp gitmelerine göz yumacak günlere düşmüşüz."
(Mihrişah, H.P., s.116)

Görülüyor ki, Esenal, her türlü kıymet hükümlerimizin -hangi sebeple olursa olsun- yozlaşması, dejenerasyonu, unutulması veya unutturulması, yok olması karşısında son derece hassas bir reaksiyona sahip bir sanatkar. İnsan, cemiyet ve müesseselerdeki her türlü yozlaşmayı, kıymet hükümlerindeki dejenerasyonu onaylamayan yazar, söz konusu olgunun karşısında yer alır. Çünkü sonucun vehametini görmemek mümkün değildir. Hikâyeler, bunun müşahhas örnekleriyle dolu.

Bu konuya tahsis edilmiş hikâyelerin tamamını gözönünde bulundurduğumuzda, yazarın, öncelikle insan üzerine eğilmiş olduğuna şahit oluruz. Çünkü hayatın veya cemiyetin merkezi odur. Üstelik türün gayesi de insandır. Daha sonra, buna bağlı olarak gelişen veya bunun tabii sonucu olan cemiyet, müessese ve mesleklerdeki yozlaşmaya, sonuçlarına geçilir.

İnsandaki yozlaşma, ilk olarak kılık-kıyafette kendini hissettirmeye başlamaktadır. Bunu tavır, davranış ve alışkanlıklardaki yozlaşma takip eder. Zihniyet itibarıyla yozlaşma en son aşamada gerçekleşir. Bu sıralama-

daki merhalelerin birbirlerini takip ettiği, çoğu zaman da içiçe yaşandığı gözlenir.

Yozlaşma, -şuurlu veya şursuz- bir başka millete ait değerlere duyulan hayranlıkla başlar. Bunu özentî takip eder. Metinlerdeki vakalarda çoğunlukla hayranlık ve özentî seviyesinde kalındığı gözlenir. Ancak, böylesi bir gelişme hiç şüphesiz kendi kıymet hükümlerinin ihmal, terk ve inkârını da beraber getirecektir. İki değeri bir arada, bir insanda yaşatmak mümkün olamaz. İşte, yozlaşma olgusunun asıl tehlikesi burada yatar. Fertten cemiyete sirayet edecek olan bu hastalık, belli bir noktadan sonra millî bir felaket halini alacaktır.

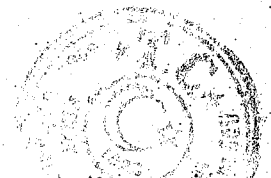
Yozlaşmanın temelinde, kendi kıymet hükümlerimizi, bunların bizim için taşıdığı değer ve önemi bilmemek gibi bir şursuzluk ve cehâlet yatmaktadır.

7- DİĞER TEMALARLA ALAKALI HİKÂYELER

Birinci devre hikâyelerinin incelenmesinde olduğu gibi, 1920 sonrasına ait ama, bundan önceki bölümlere dahil edilemeyen dokuz metni de "Diğer Temalar" başlığı altında ele alacağız. Bunlar: "Bozdayı", "Gurbetten Dönerken", "Büyük Ana", "Kaptan Boryat", "Türk Dursun", "Kaşıkaraoğlu", "Ölüler Hikâyesi", "Yarı Ölü" ve "Haham"dır

Art zamanlı "Bozdayı", bütünüyle bir cinayetler zinciri etrafında vücut bulmuştur. Eski eşkiyalardan Bulgaristan göçmeni Bozdayı, bir gece karısıyla birlikte öldürülür. Resmî tahkikat sonucu cinayetin fâili bulunamamışsa da köylüler, oğulları ve damadının öldürdüğüne inanırlar. İki yıl sonra askerden dönen en küçük oğlu Ali, dağa çıkarak eniştesi ve kardeşlerini birer birer öldürür. En sonunda kendisi de ölmüştür.

Kahraman anlatıcınının yabancı bir ülkeden memleketine dönerken, bıraktığı ve kavuşacağı yere karşı olan duyguları, "Gurbetten Dönerken" adlı metnin varlık sebebi olur. 1928'de Tahran'da kaleme alınmış olan hikâye, yazarın elçilik görevleri hakkındaki düşüncelerini sezdirmesi bakımından önemlidir. Bıraktığı şehirdeki dostların samimiyetine inanmayan kahraman, bu şehri, memleketi ve hayatı sevmemiştir.



"Hayatta bir daha bu uzak memleket görülmeyecek. Bu yerler, güzel yerler değil, bu şehir sevilmiş bir şehir değil;/ Arkada bırakılmış bir şehir var. Orada ne vardı? Hiç! Ne iyi oldu da oradan çıkıldı.Lambalı, abajurlu odalar, çaylar, poker masaları, geçmiş hayattan konuşmalar, dedikodu, yalancıklar, boş boş şeyler! Bunlarla geçen ömre yazık! Ne olsa, gelecek günler bundan fena olmaz." (Gurbetten Dönerken, B.N., s.51)

"Büyük Ana", yaşlı bir kadının saflıklarını mizahî bir tarzda anlatırken nesiller arası farkı ve hayatın devamlılığını vurgular. Torunları denizde yüzerlerken kenarda onları bekleyen yaşlı kadın, gözlerinin doğru dürüst görmemesi yüzünden ne olup bittiğini anlayamaz. Kızlar, erkek arkadaşlarıyla kotraya binip uzaklaşmışlardır. Akşam olunca, oradan geçmekte olan bir kadının denizde kimsenin olmadığını söylemesi, kadını perişan eder.Boğuldukları zannıyla elbiselerini alarak karakola gider. Sonunda her şey anlaşılır. Büyük Ana bir süre sonra ölürken torunu evlenmiş, çocuk sahibi olmuştur.

Otuz sayfalık hacmiyle uzun hikâye sayılması gereken "Kaptan Boryat", üçüncü kaptan olan kahraman anlatıcının arkadaşına yazdığı dokuz mektuptan meydana gelmiştir. Mektuplarda, bir denizcinin günlük hayatı, müşâhedeleri, yaşadıkları anlatılmaktadır. Deniz ve denizcilik sevgisini vurgulayan metin, gerek konusu, gerekse kahramanıyla yazarın hikâyeleri arasında ayrı bir yere sahiptir. Metin, kaptan olan oğlu Mehmet Suat'ın hayat ve mektuplarından alınmış ilhamla yazılmış olmalıdır.

Dursun'un çaresizliği kadar köyün önde gelen insanların gerçek yüzünü de dikkatlere sunan "Türk Dursun", masal üslubu ile kaleme alınmıştır. Sembolik bir hikâye olmalıdır.

"Geçmiş yüzyıllar içinde, köyün birisinde, varlıklıca bir yaşlı kimse, bir de onun üç oğlu varmış.Bu çocuklardan ilk ikisi bir, küçükleri olan Dursun adındaki çocuk da bir başka anadan imiş." (Türk Dursun, V.Ç., s.117)

Babasının ölümü üzerine üvey kardeşleri Dursun'u istemez ve onu evden kovarlar. Akıl danışmak için muhtara, imama ve köyün "Aksakal"ına giden kahraman, bu insanların kendisine akıl verecek durumda olmadıklarını görür. Muhtar yaramazlığından dolayı çocuğunun kulağını kesmiş; imam, borcunu vermemek için namaza durmuş; Aksakal da peşinden kovaladığı eşeğini yakalayın-



ca, bir tekmede ayağını kırmıştır. Irmak üzerine kurulmuş olan değirmenin suyun bereketini yok ettiğine inanan köylüler de, Dursun'u istemezler.

M.Ş.Esendal, "Kaşıkaraoğlu", "Ölümler Hikâyesi", "Yarı Ölü" ve "Haham" adlı hikâyelerinde din-insan ilişkisi üzerinde durur. Bu arada ölüm sonrasının sırları kurcalama arzusu dikkati çeker. Yeterince net olmamakla birlikte, sanatkârın kafasını meşgul eden birtakım soruların varlığını söylemek mümkündür. Birinci devredeki "Güzel Bir Ölüm", "Büyük Baba" hikâyeleri yukarıdakilerle birlikte düşünülmelidir.

"Ölüp bu yeryüzünden çekildikten sonra, bir başka yerde, bir cennet yahut cehennemde bu Kaşıkaraoğlu yeniden dirilip yaşayacak mı? Yoksa bu yaşama oyunu burada bitecek, başka yerde de başlayacak mı?" (Kaşıkaraoğlu, B.N., s.130)

Kafası sürekli olarak yukarıdaki sorularla meşgul olan Kaşıkaraoğlu, Allah'a yalvararak öğrenmek ister. Onun için korkunç olan ölmek değil, yok olmaktır. Bir gece yolda giderken kendini birden bire çok farklı bir mekânda buluverir. İsrail'in suruyla birlikte, ölümler, mezarlarından kalkarak bir yöne doğru koşmaktadırlar. Kaşıkaraoğlu da onlara katılır. Bir kapıdan geçip melekler tarafından yıkanınca bütün isteklerinin yok olduğunu farkeder. Daha sonra milyarlarca insanın toplandığı yere ulaşır. İstek, acımak, acıkmak, korku, yorgunluk, zaman gibi duygu ve kavramların olmadığı bu mekânda insanlar beklemektedirler. Sebebi, tanrılar arasında anlaşmazlık çıkmış olmasıdır. Tanrılar, kullarına ölümden sonra cennet-cehennem, mükâfat-ceza vaadedip etmedikleri konusunda anlaşmazlığa düşmüşlerdir.

Bazı dinlerde, ölümden sonra dirilme, sorguya çekilme inancı olduğu bilgisiyle başlayan "Ölümler Hikâyesi", farklı dinlerde ölüye yapılan muameleleri anlatmaktadır.

"Tanrı kimdir?" sorusuna; "Ben Tanrı'nın kim olduğunu nasıl bileyim! Kendisinden konuşulduğunu çok işittim, ancak ne yüzünü gördüm, ne de adını işittim. Tanrılık, yaradıcılık, Allahlık bu var olanı anlatmak için yeterse, sormak niçin?" (s.51), şeklinde cevap veren kahraman anlatıcı, Bombay'da Hindu ve Zerdüştlilerin ölüye ne yaptıklarına şahit olmuştur. Hindular cesedi yakarken Zerdüştliler güneşe bırakır. Daha sonra da kuşlar tarafın-



dan yenir. Kahraman, sonuçta düşüncelerini şu şekilde özetler:

"Toprağa gömersin kurtlanır, böcekler yer; ateşe atarsın ateş yer; açığa bırakırsın kuşlar yer. Hepsi bir. Yalnız ateşe vermekle ya da kuşa yedirmekle sorgu melekleri görevlerini yapamıyorlar. Hepsi bu!" (Ölümler Hikâyesi, K., s.56)

"Amerika'lı bir dostun mektubundan" takdimiyle sunulan "Yarı Ölü" adlı metinde, Amerikalı bir askerın baygınlık anındaki duygularının tahlili söz konusudur. Burada da ölüm sonrasının bilinmezliğine duyulan merak dikkati çeker.

Yarım kalmış olan "Haham", bir türkünün uyandırdığı intibalar çevresinde vücut bulmuştur. Balıkçı İhsan'ın söylediği "Rabbin bana bir nimeti varsa oda sensin!" türküsü, kahraman anlatıcıya eski çağlardaki bir hahamla karısını düşündürür. Metinde, bu defa Yahudi inançlarına göre Tanrı-insan ilişkisi üzerinde durulmaktadır.

Bölümdeki dokuz metinden beşi birbirinden tamamiyle farklı konu ve temalar çevresinde vücut bulurken dördü, ölüm sonrasına ait sorular çevresinde şekillenmiştir. Son dört metin bizim için daha önemli olmalıdır. Ancak, metinlerin yeterince açık olmaması, yazar hakkında kesin bir hükme ulaşmamızı engellemektedir. Bununla birlikte İslâmın getirdiği Allah, âhîret, ruh inancı hakkında birtakım şüphe ve sorular taşıdığı söylenebilecektir. 1934'te oğluna yazdığı mektup, bu fikri güçlendirecek mahiyettedir. "Bence günün birinde ölmek hiç doğru bir iş değildir. Güzel güzel yaşayıp dururken kocalıp ölmenin ne tadı var! (...)Bu yeryüzünden ayrılıştı beni iki şey biraz sıkır: Biri sevdiklerden ayrılmak, ikincisi de bir ikinci varlıkta "ben" olarak bir daha bulunmamak.(...) İnsan ölünce nereye gider? Bugünkü görüntüye bakarsan, doğmadan ileri nerede ise oraya gider. Bu hiç oluştan sıkılıırım." ³⁹

"İkinci Devre" başlığından bu tarafa, M.Ş.Esendal'ın sanatkâr olarak gerçek kimliğini bulduğu 1921-1952 yılları arasındaki devrede kaleme aldığı 185 hikâyeyi yedi ayrı bölüm halinde gruplandırarak değerlendirmeye ça-

39- Türk Dili Dergisi (Mektup Özel Sayısı), C.30, Nr.274, 1 Temmuz 1974, s.236-237

lıştık. Söz konusu ana bölümün genel değerlendirmesi için şöyle bir özetleme yapılabilecektir.

Esendal, ikinci devre hikâyelerinde evlilik ve aile, kadın-erkek ve yöneten-yönetilen ilişkileri, küçük insan, çocuk ve çocukluk, kaybolan değerler veya yozlaşma konuları üzerinde dikkatlerini yoğunlaştırmıştır. Adı geçen konu ve bunlarla alakalı temalar, pek çok hikâyede farklı yön ve örneklerle tekrar tekrar okuyucunun dikkatine sunulmaktadır. Sosyal gerçekçilik, konulara yaklaşımdaki esas bakış açısı olur. Ancak, birinci devreye göre çok daha yumuşak bir üslup tercih edilmiştir.

Sevgi, ortak dünya görüşü ve karakter yapısı, muhafazakârlık gibi belirli temeller üzerine kurulmuş mutlu aileleri, "bu memleketin temeli" olarak gören Esendal, birçok hikâyesinde evlilik-aile müessesesi üzerinde durur. Bu hikâyeler, pek çok örneğiyle, bahsi geçen müessesenin hemen hemen bütün problemlerini ortaya koymağa yöneliktir. Tabii ki, hedeflenen husus, her türlü aksaklık, yanlışlık ve yozlaşmışlıktan arınmış ideal ailelerdir. "Ufki medeniyet" in temelini böyle bir aile tipi teşkil edecektir. Kadın -erkek ilişkisi çevresinde vücut bulan hikâyeler, bazı yönleriyle bu grupta mütâlaa edilebilecek nitelikler taşır.

İkinci devrenin bir başka önemli konusu, "yöneten-yönetilen ilişkisi" söz grubunda ifadesini bulur. Yazar, önemli bir yekün teşkil eden hikâyelerinde yönetici-aydın veya bürokrat-memur tipini karakter, düşünce ve hayatı itibarıyla irdeleme gayreti içine girer. Onun bulunduğu mevkiden meselelere ve halka bakışını sergiler. İcraatlarını dikkatlere sunar. Görülür ki, söz konusu tip -çok nâdir istisnaları dışında- bütünüyle menfidir. Kurduğu yönetim tarzı ve bu tarz ve zihniyetine bağlı icraatları sessiz çoğunluğun ihtiyaçlarına cevap vermekten uzaktır. Aslında bu konu, yazarın inandığı dünya görüşünün antitezidir. Tez, "Meslekî Temsilcilik" ile gerçekleşecek olan "Ufki medeniyet"; bir başka söyleyişle, "küçük insan" ın hâkimiyetidir. İşte bu noktada küçük insan üzerine eğilinilir. Ana konulardan biri haline getirilen küçük insan ekseninde kaleme alınan hikâyelerde, onun hayat mücadelesi, günlük hayatı, inançları, yaşama sevinci, küçük ümit, hayal ve mutlulukları dikkatlere sunulur.



Yazarımızın çocuk ve çocukluğa duyduğu sevgi ve alaka, hikâyelerinin bir bölümünü bu konuya tahsis etmesini lüzumlu kılmıştır. Yer yer "çocuk hikâyesi" yazabilme gayretinin sezildiği bu metinlerde çocuk sevgisi, çocuk-ana, baba ve çevre ilişkisi, çocuğun eğitim ve terbiyesi söz konusu edilmiştir.

Birinci devrede olduğu gibi, kaybolan değerler veya yozlaşma, 1920 sonrası hikâyeleri içinde de önemini koruyan bir konudur. Toplum ayakta tutan kıymet hükümleri karşısında hassas bir mizaç ve dünya görüşüne sahip olan Esendal, bunların korunması, yaşanıp yaşatılmasından yanadır. Ufkî medeniyetin hâkim olduğu toplumda yozlaşmış tiplere yer yoktur.

"Hikâyelerde Tema" ana başlığı altındaki buraya kadar olan izahlarımızda M.Ş.Esendal'ın toplam 224 hikâyesini belli devreler, bunları da belli konu veya temalar etrafında gruplandırarak değerlendirmeye çalıştık. Son olarak hikâyelerin tamamını bir bütün, hatta bir eser perspektifiyle bakmağa gayret edeceğiz.

Her insan gibi, M.Ş.Esendal da hayata, sahip olduğu dünya görüşünün kendisine açtığı pencereden sızan ışıkların aydınlığında bakar, meselelere bu perspektiften çözüm arar. Sanatkâr mizaçla birleşen söz konusu bakış, bize edebî eser halinde ulaşır. Bir başka söyleyişle, gördüğümüz 224 hikâyeye, yazarın -dünya görüşü ile sanatkâr mizacın eşliğinde-hâricî âlemi "mimesis" esasına göre yorumlayışı veya yeniden kuruluşundan başka bir şey değildir. O halde, metinlerdeki teferruatı ayıklayabilirsek Leo Spitzer'in "étymon" dediği "temel güç" veya "odak noktası"na ulaşmamız mümkün olur.⁴⁰ Bu noktada Esendal'ın dünya görüşünü çok iyi bilmenin lüzumunu bir kere daha belirtmek isteriz.

Esendal, kırk yılı aşan sanat hayatı boyunca kaleme aldığı 224 hikâsinde, "Ufkî medeniyet" şeklinde isimlendirdiği toprak medeniyetinin hâkim olduğu bir dünya kurmağa çalışmıştır. Başka bir ifadeyle, hikâyelerinin "étymon"u, toprak medeniyetinin nimetleri ile şekillenmiş bir dünyadır. Bazı istisnaların dışında, her hikâyeye, hatta her cümle bu merkeze yöneliktir. Siyasî hayatında gerçekleştirme imkânı bulamadığı söz konusu dünyayı

40- Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Birlik Yay., Ankara, 1984

eserlerinde kurma gayreti içine girer. Bunu söylerken, yazarın içinde yaşadığı toplumdan, hayatın gerçeklerinden uzak, ütöpik; eserlerinin de gayr-i tabif, angeje ve ideolojik olduğu sanılmamalıdır. Sanatkâr, düşünce dünyasını, mensubu olduğu Türk toplumunun çok yakından müşahedesi sonucunda şekillendirir. Aslında "Ufkî Medeniyet" ve "Meslekî Temsilcilik" düşüncesinin ana kaynağı, çocukluk ve ilk gençlik yıllarının yaşandığı taşra kasabası olan Çorlu ile İttihat ve terakki dönemindeki Meslek Odaları Mümessilliği ve müfettişlik görevleri vesilesiyle adım adım gezilen Anadolu'dur. Burada coğrafyadan çok daha önemli olan unsur, hiç şüphesiz bu coğrafyada yaşanan hayat ve bu hayatın insanıdır. Bu insan; toplumun çok büyük oranda çoğunluğunu teşkil etmesi, her türlü üretim ve katkısıyla milleti, devleti ayakta tutmasına rağmen yüzyıllardır ihmale uğramış, horlanmış, yönetimde söz hakkı tanınmamış Anadolu insanıdır. Biz ona "küçük insan" diyoruz.

İşte bu noktada M.Ş.Esendal'ın hikâyelerindeki özü yakalama imkânı buluruz. Çünkü toprak medeniyetinin nüvesi küçük insanda yaşamaktadır. Çok daha sistemleştirilmiş, çağın şartlarına uydurulmuş yeni toprak medeniyetinin toplumunu da ancak bu insan kurabilecek, yaşatabilecektir. Böylece, edebî eserinin üzerine bina edileceği fikrî temel ile insan unsuru hazırdır. Gerisi Esendal'ın sanatkârlık kabiliyetine kalmıştır.

Yukarıda belirtilen fikrî temel ile insanı esas alıp eserlerinin "étymon"u yapan Esendal, bütün hikâyelerini küçük insan üzerine teksif eder. Küçük insanın günlük, çalışma, aile hayatı, değer hükümleri ve sosyal hayat içindeki ilişkileri, onun hikâyelerinin çevresinde şekilleneceği ana konuları teşkil eder. Bizim yukarıdaki gruplandırmalarımız, sadece metinleri daha yakından ve teferratlı bir şekilde tanıtabilme endişesinin sonucudur. Aslında hikâyelerin tamamını küçük insan eksenine veya başlığı altında değerlendirmek her zaman için mümkündür. Şöyle ki:

Bulgar zulmine uğramış yüzbinlerin temsilcisi durumundaki Veysel Çavuş, Kolacıoğlu İbrahim, Baba Halil birer küçük insandır. "Acıma Teması" başlığı altında gördüğümüz hikâyelerdeki Gödeli Mehmet, Gödeli Hüseyin, İhtiyar Çilingir, Hasan Kâhya, Mesut Bacı, Çamaşırıcı Kadın ve öksüzü ile adını öğ-

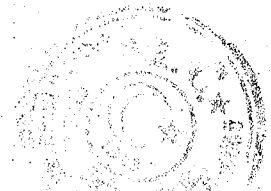
renemediğimiz diğer kahramanlar, küçük insan oldukları için yazarın acıma hissinin odak noktası olmuşlardı. Evlilik, aile, kadın-erkek ilişkisi konuları ile sevgi teması çevresinde kaleme alınmış hikâyeler, küçük insanın aile hayatını bütün yön ve problemleriyle dikkatlere sunabilme gayretinin eserleri idi. Muzaffer-Muslih, Berrin-Selim Rifat, Behin-Enver Ali, Hatice-Hüseyin, Bedriye-Selim, Habibe-Murat Usta, Cahide-İhsan gibi pek çok çiftin sevgi, saygı, sadakat, karşılıklı görev şuuru, ortak dünya görüşü temelleri üzerine kurdukları aileler, toprak medeniyetinin hâkim olduğu toplumun temelini teşkil edeceklerdir.

Tereddüt edilebilecek olan "yozlaşma" konusu çevresindeki hikâyeler iki yönlüdür: Küçük insan ve yönetici-aydın veya bürokrat-memuru ilgilendiren yönler. Mevcut sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel düzende küçük insanın yozlaşması her an mümkündür. Nitekim hikâyelerde bunun örnekleri görülür. Halbuki yozlaşmış küçük insan hiçbir değer ifade etmez.

Kısacası; M.Ş.Esendal'ın hikâyelerindeki temel hareket noktası, "Ufki Medeniyet" ve "Mesleki Temsilcilik" düşüncesinin oluşturduğu dünya görüşü zemininde küçük insanı bütün yönleriyle dikkatlere sunabilmektir. Bu iki temel unsur, yazarın eserlerindeki "tez"i şeklinde nitелеmek yanlış olmayacaktır. "Antitez"e gelince:

Antitez: İçinde yaşanılan toplumun mevcut yönetim tarzı, kendi zihniyetinin eseri olan yönetimi işletme tekeli elinde bulunduran yönetici-aydın veya bürokrat-memur sınıfı; Tanzimattan beri Batılılaşma adına hızla yayılan yozlaşma olgusu ve "Amudî Medeniyet" şeklinde isimlendirilen sanayi medeniyeti. Söz konusu dört unsur büyük ölçüde birbiriyle ilgili, hatta biri diğerinin sonucudur.

Böylece, Esendal'ın hikâyelerindeki çatışma olgusunun ikilemini tesbit etmiş oluruz. Nitekim birinci ve ikinci devre hikâyelerinin önemli bir bölümü, bu çatışma zemininde vücut bulmuştur. Yazar, yönetici-aydın veya bürokrat-memur tipini kıymet hükümleri, kafa yapısı, halka ve meselelere bakışı ve görevi başındaki icraatlarıyla dikkatlere sunar. Bu vesile ile mevcut yönetim tarzının çarpıklıklarını da sezdirmiş olur. Yozlaşma, bü-



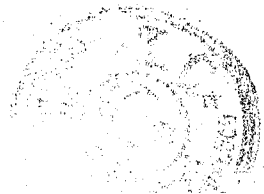
yük ölçüde bahsi geçen tip çevresinde ve ona bağlı olarak ele alınır.

Bütün bu izahlardan sonra Memduh Şevket Esendal'ın 224 hikâyesindeki "Étymon"u şu şekilde formüle etmenin mümkün olduğu kanaatindeyiz:

Fikrî temelde; toprak medeniyeti-sanayi medeniyeti çatışması,

İnsanî temelde; küçük insan-yönetici-aydın veya bürokrat-memur çatışması. Bunu, "olması istenen" ile "olan" veya "beğenilen" ile "beğenilmeyenin" çatışması, şeklinde de ifade etmek mümkündür.

Burada bir hususu daha belirtmek isteriz. Yukarıdaki şablonu, bazı hikâyelerde ilk bakışta görmek mümkün olmayabilir. Nitekim, zaman zaman Esendal'ın çoğu hikâyelerinde ciddi bir konu olmadığı iddialarıyla karşılaşılır. Söz konusu kanaat, yazarın düşüncelerini hikâyenin bütünü içinde eritmiş, gizlemiş olması kadar, düşüncelerinin okuyucu tarafından yeterince bilinmesinden kaynaklanmış olmalıdır.



III- H İ K Â Y E L E R D E Z A M A N

Tahkiyeli türlerin temel yapı unsurlarından birisi de "zaman"dır. Bel-
li bir dünya görüşü, kültür birikimi ve ferdî yaratma tarzının, hâricî âlemi
örnek alarak ortaya koyacağı itibârî âlemde "zaman"a da ihtiyaç duyulacak-
tır. Çünkü "zaman"sız bir fiktif âlemde şahıs kadrosu, vaka, mekân, bakış a-
çısı ve anlatıcısı gibi, diğer yapı unsurlarının varlığı bir mânâ ve değer
ifade etmeyecektir.

Bölümün esas gayesi, yapıyı ilgilendiren zaman problemi üzerinde durmak
olmakla birlikte, muhtevayı ilgilendiren "sosyal zaman" veya "tarihî zaman"
söz gruplarında ifadesini bulan "zaman" üzerinde de durmanın lüzumlu olduğu
kanaatindeyiz. Esendal'ın kendini "cemaati arkadan takip eden sanatkâr" o-
larak görmesi, bu kanaatimizi güçlendirmektedir. Yazara göre cemaati arkadan
takip eden sanatkâr, "olan'ı tesbit eder, cemiyete ayna tutar. Cemiyetin na-
sıl bir gidişi, yaşayışı olduğunu gösterir, tarihe, o cemiyet hakkında tes-
bit edilmiş müşahedeler bırakır.⁴¹

Burada bir hususu belirtmek isteriz: Edebî eserin, "sosyal zaman" veya
"tarihî zaman" kavramları çerçevesinde ifade edeceği gerçeklerle, sosyoloji
ve tarih ilminin gerçekleri birbirinden tamamiyle farklı ve başka şeylerdir.
Şüphesiz her üç disiplin de birbirlerinden değişik ölçü ve gayelerle fayda-
lanabilirler. Bunun için aralarında benzerlikler olabilir. Ancak, her biri-
nin gaye, metod ve sonuç açılarından çok farklı olduğu da bir gerçektir.

Sanatında müşahedeyi esas kabul eden M.Ş.Esendal'ın hikâyelerini sosyal
veya tarihî zaman açısından topluca değerlendirdiğimizde, 1877-1952 tarihle-
ri arasındaki 75 yıllık bir devrenin panoramasını buluruz. Bu panoramada,
belirtilen dönem içindeki sosyal, siyasî, kültürel ve ekonomik olay, geliş-
me veya değişmeler türün imkânları içerisinde yer alırlar. Bunları ana baş-



lıklar halinde belirtmek gerekirse, şöyle bir sıralama yapmak mümkün olur: Doksanüç, Trablusgarp, Balkan, Birinci Dünya Harpleri ve Millî Mücadele; Türk toplumunun bu savaşlarda çektiği sıkıntı ve acılar; Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışı, Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşu; II. Meşrutiyet ve Cumhuriyetin ilânı, inkılâplar, çok partili hayata geçiş; Cumhuriyet öncesi ve sonrası yönetim veya bürokrasi; sosyal bünyedeki çözülme, bozulma ve dağılmalar; birtakım değerlerin yitirilişi, yeni değerlerin teşekkülü... ve insanımız.

Veysel Çavuş, Korku, Bomba, Hürriyet Gelirken, Gödeli Mehmet, İhtiyar Çilingir, Baba Halil, Büyük Hızır Bey Konağı, İşin Dibi Bozulmuş, Hacı De demin Evi, Köye Düşmüş, Arabacı Ali, Çolak, Şu Soyadı Konusu, Hafız, Demokratik Secimler, İstanbul'da Bir Bayram Gününün Hikâyesi, Halkevine Bir Adam, İki Ziyaret, Bir Genç Efendinin Defterinden, Buğday Almaya Köye Gitmiştik, Bayram Günleri, Kuvvetli Hükümet, Yurda Dönüş isimli hikâyeler, sosyal veya tarihî zaman bakımından daha çok dikkati çekerler. Diğer hikâyelerde de farklı ölçülerde olmak üzere bazı hususların hatırlatıldığı veya sezdirildiğine şahit olunulur.

Şimdi, söz konusu olay, gelişme ve değişimleri, kronolojik bir sıra içinde daha yakından görmeğe çalışalım.

"Büyük Hızır Bey Konağı", metne isim olan konağın, dolayısıyla "konak" tipi bir meskenin sosyal hayatımızdan çıkışını anlatmaktadır. Hikâyede konağa ait ferdi zamanla cemiyete ait sosyal zaman içiçedir. Aslında adı geçen mekânın zaman içinde yok olup gidişi, sosyal hayattaki değişme vetiresini, hikâye türü içinde anlatabilmenin bir başka ifadesini oluşturur. Yani, ferdi zaman, sosyal zamana geçmede bir vesile, bir atlama taşıdır.

Konağın hikâyesi anlatılırken, tarihimize Doksanüç Harbi olarak geçen Osmanlı-Rus Harbinin İstanbul'a, dolayısıyla insanımıza yansıyan sıkıntı ve acılarına da yer verilmektedir. Pilevne muhasarası, Rus askerinin İstanbul kapılarına dayanması, kumandanlarımızın değersizliği, savaşın saraydan yönetilmesi, askerimizin talimsiz ve çıplak oluşu, binlerce insanın Rumeli'den göçü ve dramı.



"İstanbul camilerinde binlerce muhacir aç çıplak sürünüyorlardı. Açlık ve sefalet son noktasına gelmiş geçmişti. İstanbul'da bir okka et kırk paraya, bir okka saman beş kuruşa satılıyordu.

Hastalık her gün birçok adam yiyordu. Bu parasızlıkla, bu felaketle İstanbul'da her şeyin rengi solmuş, tadı kaçmıştı."

(Büyük Hızır Bey Konağı, G.M., s.91)

Mesrutiyet yıllarında Rumeli'de görülen asayişsizlik, devletin veya yönetimin aczi, "İşin Dibi Bozulmuş" hikâyesinde anlatılırken; "Bomba", "Korku", "Veysel Çavuş" hikâyelerinde ise, Bulgar komitacılarının tedhiş hareketleri, İmparatorluğu zor durumda bırakma, "büyük yemin"lerini gerçekleştirme gayretleri söz konusu edilir. Bütün bu gelişmelerin tabii ama, bizim için acı meyvası olan Balkan Harbi felaketinin boyutları "Baba Halil"de en güzel ifadesini bulur.

"Biz mesrutiyeti yeni kabul ediyorduk, senelerden beri birbirinden ayrı yaşamış, kendi milliyetlerini tanımış, onu memleketin haricinde görmüş birtakım kavim ve milletleri idare etmeğe muhtaç idik. Bizi idare edenlerde millî bir ahlâk uyanmamış, bir millet duygusu kalmamış, hükümeti taşıtıp sürükleyecek ortada hiçbir kuvvet yok idi." (Baba Halil, G.M., s.84-85)

Cephedeki felaketlerin çok daha büyüğü cephe gerisinde yaşanmıştır.

Yüzbinlerce insanın muhacereti, bunun getirdiği sıkıntılar, acılar ve Bulgar vahşeti.

"Hacı Dedemin Evi", "Bir Genç Efendinin Defterinden", "Köye Düşmüş", Casusluk", Arabacı Ali" ve "Çolak" hikâyeleri, Birinci Dünya Harbi, Mütareke yılları, Milli Mücadele ve Ankara'da yeni bir devletin kuruluşu hadiseleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bunlardan "Çolak"ta, hikâyeye adını vermiş olan Çolak İbrahim'in hayatına bağlı olarak ve onun bakış açısıyla; Birinci Dünya Harbinden mağlup çıkışımız, Mütareke yıllarının bezginliği, insanımızın İstanbul-Ankara arasındaki tereddütleri, Erzurum, Sivas Müdafaa-i Hukuk kongreleri, Mustafa Kemal adının duyulmağa başlaması, Millî Mücadele ve zafere ulaşmanın özetini buluruz. Hikaye, Atatürk'ün ölümüne kadar uzanmaktadır. Daha dört aylık evli iken gittiği Birinci Dünya Harbinden tam dokuz yıl sonra dönebilen Saatçi Hayri Efendi, kacasını onca zaman bekleyen karısı ve babasını ancak sekiz yaşında tanıyabilen bir çocuğun dramı, "Ha-



cı Dedemin Evi"nde anlatılır."Murat Ali" hikâyesinin önemli bir bölümü, İstanbul hükümetinin son günleri ile Ankara hükümetinin ilk günlerindeki sosyal, ekonomik şartlar ve insanının ifadesine ayrılmıştır.

"Hürriyet Gelirken", II.Meşrutiyet ilânı ve mânâsının küçük bir kasabada algılanışını anlatırken; "Demokratik Seçimler", "İstanbul'da Bir Bayram Gününün Hikâyesi" ve "Sahan Küybastısı"nda, kırk yıl sonraki çok partili demokratik hayata geçişimizin tartışmaları, değerlendirmelerini buluruz.

"Şu Soyadı Konusu", "Hafız", "Türbe" isimli hikâyelerde, Cumhuriyet inkılablarından soyadı, kılık-kıyafet, türbelerin kapatılması, türün imkânları içinde ifadesini bulur. "Halkevine Bir Adam" ise, bu müessesenin hangi ellerde ve nasıl yozlaştığının hikâyesidir.

Tanzimat sonrasında sosyal hayatımıza giren "konak"ın "zamanın, paranın, memleketin değişen hesaplarının, artan ihtiyaçlarının çıkardığı sebeplerle" yavaş yavaş yok olup gidişi, yerini 36 eve bırakışı "Büyük Hızır Bey Konağı"nda anlatılmaktadır. Bu değişme, aynı zamanda bazı hikâyelerde gördüğümüz "büyük aile"den "çekirdek aile"ye geçişin bir başka ifadesini teşkil eder. Bu arada pek çok hikâye, Osmanlı ve Cumhuriyet bürokrasisinin dikkatle re sunulmasına ayrılmıştır.

Esendal'ın hikâyelerini tarihî zaman açısından değerlendirdiğimizde, Cumhuriyet sonrasında, öncesinden çok daha ön plânda olduğunu görürüz. Cumhuriyet döneminde yaklaşık otuz yıl hikâye ile uğraşmış bir sanatkâr için bu sonuç tabiidir. Diğer bir ifadeyle, M.Ş.Esendal, -istisnalarla birlikte- daha çok içinde yaşadığı devrin hikâyecisidir, hükümünü söylemek mümkündür.

Yaklaşık üç çeyrek asırlık bir zaman dilimi süresince Türk toplumunun sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik, sosyo-politik hayatına ait hâdise, gelişme ve değişmeler, Esendal'ın hikâyelerinde ifadesini bulmuştur. Tabii ki hikâye türünün imkân ve sınırları ölçüsünde. Şüphesiz aslolan insan, yani ferttir. Sosyal veya tarihî zamanı ilgilendiren hususlar, bu insanı ilgilendirdiği, ilgilendirmesi gerektiği ölçüde metinlerde yer alır.

Bu bölümde son bir hususu daha belirtelim. Esendal'ın 1920'ye kadar olan birinci devre hikâyelerinde sosyal zaman, çok daha net ve zengindir. Bir ölçüde, yaşanan vakaya veya ferdin hayatına fon teşkil etmenin ötesinde bir

değer kazanmaktadır. İkinci devre hikâyelerinde ise fert, ferdin günlük hayatı daha ön plânda yer alır. Sosyal zaman, bu ferdi hayatın bir fonu olma niteliğine bürünmüştür.

Buraya kadar, türün yapısı dışında kalan ve daha çok muhtevayı ilgilendiren sosyal veya tarihi zaman üzerinde duruldu. Bundan sonra, doğrudan doğruya yapıyı ilgilendiren vaka ve anlatma zamanı; bunların hikâyelerde kullanılışı, yapıdaki yeri ve önemi izah edilecektir. Bir ölçüde, "iki gerçek zaman arasında itibârî zamanın orijinal kompozisyonu"⁴² olarak da tarif edilebilecek olan hikâye, adı geçen zamanların ferdi bir şekilde kullanılması sonucu, farklı farklı yapı şekilleri kazanacaktır.

M.Ş.Esendal'ın hikâyelerini "vaka zamanı" açısından üç grupta mütalaa etmek gerekir:

- 1- Kısa vaka zamanlı hikâyeler.
- 2- Orta uzunluktaki vaka zamanlı hikâyeler.
- 3- Uzun vaka zamanlı hikâyeler.

1- Yazar, hikâyelerinin hemen hemen yarısında çok kısa bir vaka zamanı kullanmaktadır. Yarım ile iki-üç saat arasında değişen bir zaman şeridi içinde vaka başlar, gelişir ve sonuçlanır. Burada psikolojik hikâye veya vaka zamanının genişlemesi akla gelebilir. Ancak hemen belirtelim ki, Esendal, ne psikolojik hikâye yazarıdır ne de zamanı genişletme yolunu tercih eder. Onun sanatında aslolan "kesit" veya "dilim" hikâyesi yazabilmektir. Akıp giden hayatın herhangi bir anından herhangi bir vakayı, türün imkânları içinde anlatma gayesi, vaka zamanının kısalığındaki sebeplerin ilki olmalıdır. İkinci bir faktör, hikâyecilikteki vaka anlayışından kaynaklanır. İlgili bölümde anlatıldığı gibi, yazar, başı, ortası, sonu olan; birtakım düğümlerle gerilimi arttıran klâsik vaka anlayışından uzaktır. Alelâde gibi görülen herhangi bir olay, günlük hayattan bir kesit, hikâye için yeterlidir. Böyle bir anlayış, vaka zamanı çok kısa hikâyelere zemin hazırlamış olur.

İki örnek üzerinde duralım:

"Kayışı Çeken" hikâyesinin bütün vakası, Ali Rıza Efendi'nin meyhânedede, bir arkadaşına evlilik hikâyesini anlatmasından ibarettir. Vaka zamanı da



konuşma ile başlar, konuşma ile biter. Yani konuşmanın yapıldığı zaman ile sınırlıdır. Bu da olsa olsa en fazla yarım saattir. Ali Rıza Efendi'nin, konuşmasında birkaç yıllık evlilik hikâyesini anlatmış olması, vaka zamanını etkilemez.

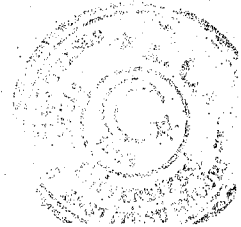
"Mendil Altında" hikâyesinde ise; Sicil Müdürü Cevat Bey, öğle yemeğinden sonra mindere uzanmış, sineklerden korunmak için yüzünü örtmüş, uyumağa çalışmaktadır. Ancak kafasındaki küçük memurun problemleri, hayalleri canlanınca uyuyamaz, sinirlenip kalkar. İşte söz konusu hikâyenin vaka zamanı. Bir öncekinden daha kısa olmalıdır.

Otlakçı, Köye Düşmüş, Söylüyor, Pazarlık, Mebus Olursa, El Malının Tasası, Bildim, Türbe, Düğün Dönüşü, Bir Mübahese, Cami Duvarı Kenarında, Avrupa, Çaya Giderken, Aptal, Sen de, Tövbeler Olsun, Ayhan, Âlemsah Mahallesi, Bir Akşam Üstü, "Bir Cinayet, Bekir Usta, Çamaşırcı Kadın, Eşek hikâyeleri bu grupta sayılabilecek metinlerden birkaçıdır.

Vaka zamanı kısa olan metinlerde dikkati çeken önemli bir husus, büyükölçüde, art zamanlı bir olay veya durumun kahramanlar tarafından haldeki ifadesi veya şahıs kadrosunun kendi aralarındaki diyalogu çevresinde vücut bulmuş olmalarıdır.

2- ikinci grup hikâyelerdeki vaka zamanı, bir-iki günle 5-10 gün arasında değişen bir uzunluğa sahiptir. Bu durumun, bir önceki grupla tezat teşkil ettiği düşünülerek yadırganabilecektir. Hemen belirtelim ki, bu gruptaki metinlerde asıl çekirdek vaka, yine küçük bir vaka zamanı içinde yaşanmaktadır. Hikâye de, bu küçük zaman dilimi içindeki çekirdek vaka üzerine kurulmuştur. Vakadaki gelişmelerin tabiflik içinde verilebilmesi ve konunun daha iyi vurgulanabilmesi, vaka zamanının uzamasını zarurî kılan sebepler olarak dikkati çeker. Asıl çekirdek vakanın dışına çıkarak sözü ve metni uzatmak istemeyen yazar, bu grup hikâyelerde "özetleme" veya "atlama" metoddan faydalanır. Kesit hikâyesi yazabilme düşüncesi, böyle bir tavrı tabif kılar.

Örnek olması düşüncesiyle iki metin üzerinde durmak istiyoruz: "İşin Bitti" hikâyesinin zamana bağlı vaka halkalarını şu şekilde sıralamak mümkündür:



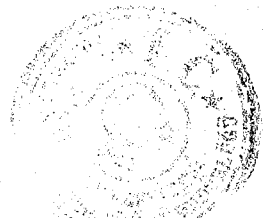
- Tarlasında çift sürmekte olan muhtara, jandarmaların çağırıldığı haberinin verilmesi.
- Köye dün muhtarın, nahiye karakolundan çağırıldığını öğrenmesi.
- Hemen yola çıkan muhtarın dört saatlik yolculuktan sonra karakola ulaşıp komutanı yerinde bulamaması.
- Sabaha kadar bekledikten sonra ilçeden istendiğini öğrenmesi.
- Altı saatlik yolculuktan sonra bölük komutanının makamına çıktığında nüfus dairesine gönderilmesi.
- Nüfus dairesinde, köyündeki kör bir adamın durumunun sorulması ve "İşin bitti." denilmesi.

Görüldüğü gibi, her vaka halkası, bir sonrakini zarurî kılmakta, böylece vaka zamanı 24 saate çıkmaktadır. Vaka zamanının uzamasındaki asıl gaye, konunun daha iyi vurgulanabilmesidir. Bürokrasideki sorumsuzluk, kırtasiyecilik ve merkezîyetçiliğin dikkatlere sunulabilmesini amaçlayan yazar, vaka zamanını bilinçli olarak uzatır. Redif dairesi tarafından hakkında bilgi istenen kör bir adamın durumunu anlatabilmek için, Yeniköy muhtarının 24 saati çalınır. Halbuki adamın kör olduğu nüfus kütüğünde yazılıdır. Diğer bir çarpıklık; Yeniköy'ün yarım saatlik nahiye, birbuçuk saatlik ilçeye değil de dört saatlik nahiye, on saatlik ilçeye bağlanmış olmasıdır.

Asıl vakanın küçük bir zaman dilimi içinde vuku bulmasına rağmen, bu vakanın sonucunu vermek düşüncesiyle, vaka zamanı uzayan hikâyeler için de "Avni Hurufi Efendi" güzel bir örnektir. Asıl çekirdek vaka; bir kına gecesi yalnız başına içmekte olan Avni Hurufi Efendi'nin önce Sabık Liman Çavuşu Şevki, daha sonra da Saraç İbrahim Efendi tarafından rahatsız edilmesidir. Söz konusu vakanın zamanı da bir-iki saatle sınırlıdır. Ancak, vakanın sonucunu verebilmek için metnin sonuna eklenen küçük bir paragraf, vaka zamanının uzamasına sebep olur.

"Avni Hurufi Efendiyi kendinden geçmiş buldular. Evine bir yogan içinde götürdüler. Sağ yanına inme inmiş. Hekimler epeyce çalıştılar, ilaç verdiler, kan aldılar ise de fayda etmedi. Bir hafta sonra kalıbı dinlendirdi."

(Avni Hurufi Efendi, M.A., s.26)



Bir Eğlenti, Yirmi Kuruş, Rüya Nasıl Çıktı, Hastanenin Yemek Tablası, İlaç İçirmek İçin, Uğursuzluk, Mevla Kavuştursun, Soysuz Kedi, Küp Kırığı Pabuç Eskisi, Aptal Memiş, Bomba, Kelepir, Hasan Kâhya Hastalandı, Kerim Bey isimli hikâyeler, bu grupta yer alanlardan bazılarıdır.

3- Vaka zamanı açısından üçüncü grubu teşkil eden hikâyeler, daha uzun bir vaka zamanı üzerine oturmaktadır. Birkaç aydan bir ömür boyuna kadar. Bu hikâyeler, ya bir kişinin bütün hayatını ya da önemli bir bölümünü ele alırlar. Tabii ki, türün imkânları içinde bunca uzun bir zaman dilimini işlemek mümkün değildir. Bunun için geniş atlama veya özetlemelere başvurma zarureti doğmaktadır. Aslında üzerinde durulan zaman dilimi, bu uzun zaman içinde küçük adacıklardan ibaret kalır. Söylediklerimizi örneklerle izah etmeğe çalışalım.

"Arabacı Ali" hikâyesi, metne adını veren kahramanın yaklaşık on yıllık hayatından sadece üç kısa zaman dilimi üzerine kurulmuştur. Bunlar:

- Mütareke yıllarında Orta Anadolu'daki yolculuk. (Yaklaşık bir gün.)
- 1922'de Akşehir gerisindeki cephe buluşma. (Kısa aralıklarla iki defa gerçekleşen bu buluşmalar bir saati geçmez.)

- Altı yıl sonra bir handa karşılaşma. (Handaki kısa buluşmadan sonra Konya'ya gelen kahraman anlatıcı, Arabacı Ali'nin öldüğünü öğrenir.)

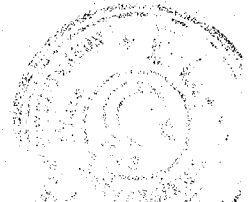
On yıl içindeki değişen şartlar karşısında Arabacı Ali'nin hayat mücadelesini dikkatlere sunmak isteyen yazar, aralardaki uzun zaman dilimlerini özetleme ile vermeyi tercih eder.

"Bu yolculuk, geçen büyük savaşlar bitiminden biraz sonra yapılmıştı. Aradan birkaç yıl geçti. Ankara kurtuldu. Önü, Sakarya savaşları yapıldı, yeniden Afyon önünde tutunduğumuz günler idi, Akşehir gerisinde bulunuyordum./

İleri yürümek emri, bu konuşmamızdan biraz sonradır. Aradan altı yıl geçtikten sonra, Arabacı Ali'yi yeniden gördüm. Bu görüşmemiz bir kış gecesi Karabaşoğlu Değirmeni hanlarında oldu."

((Arabacı Ali, O., s.48/52)

"Ahmet Besim Efendi" isimli hikâyede, metnin adını taşıyan kişinin bütün bir ömrü anlatılmaktadır. Ancak belli bir vaka söz konusu olmaz. Tamamen özetleme tarzı bir anlatım hâkimdir. Zaten, birinci devre eseri olan bu metnin dışında, bütün bir hayatı kapsayan başka bir hikâye yoktur.

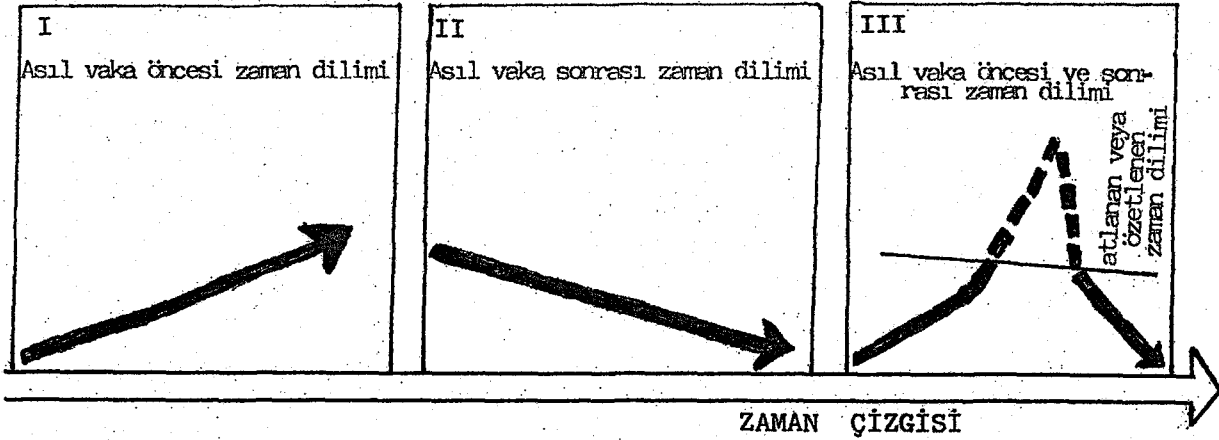


Monte Nuvare Belediye Başkanı, Santa Kastello, Kaptan Boryat, Arife, Hatice, Çamlıca'daki Konak, Murat Ali, Muzeffer, Hanife, Taşhavan, Ev Kurdular, Bir Kucak Çiçek, Büyük Hızır Bey Konağı, İki Ziyaret hikâyeleri, uzun vaka zamanlı metinlerin ilk akla gelenleridir. Bu gruptaki bazı hikâyelerin roman kurgusu taşımış olduğunu da belirtmek isteriz. Murat Ali, Muzaffer, Monte Nuvare Belediye Başkanı gibi.

Yukarıdaki vaka zamanı ile ilgili izah ve örneklerin ortaya koyduğu genel sonucu şu şekilde özetlemek mümkündür: M.Ş. Esenal, bir "kesit", "dilim" veya "an" hikâyecisidir. Büyük ölçüde, hikâyelerini küçük bir vaka zamanı üzerine kurmayı tercih eder. Vaka anlayışı ve bu anlayışa göre seçilen vakalar, böyle bir vaka zamanının zeminini hazırlamaktadır. Eğer konu veya vakanın tabii sonucu, uzun bir vaka zamanını gerektiriyorsa, belli zaman adacıkları üzerinde durarak aradaki veya sondaki zaman dilimi ya atlanır ya da özetlenir. Bunun içindir ki, birinci ve ikinci grupta yer alan metinler, yazının asıl vaka zamanı anlayışının örneklerini teşkil ederler. Üçüncü gruptakiler yer yer roman kurgusu taşıırken yer yer de yeni bir arayışın örnekleri olma özelliği taşımaktadırlar. Zaten birçoğu yarım kalmış ve yayınlanmamış metinlerdir.

Hikâyelerde vaka zamanını kullanmada dikkati çeken bir başka özellik; asıl vakanın oluşumunu hazırlayan veya asıl vakanın bitiminden sonraki gelişmelerin yaşandığı zaman diliminin esas alınmış olmasıdır. Böylece asıl vakanın hangi zeminde ve nasıl oluştuğu; sonuçları veya tesirlerinin yaşandığı zaman dilimi önem kazanmış olur. Hikâyelerde, bu zaman dilimlerinden biri veya her ikisi üzerinde durulduğu müşahade edilir. Eğer bir metinde iki zaman dilimi de söz konusu ise, asıl vakanın yaşandığı zaman dilimi ya atlanmakta ya da özetlenmektedir. Böyle bir tavrın kaynağında, klâsik vaka hikâyesi ve bu hikâyenin bâriz vasfı olan gerilim ve çatışma unsurlarından kaçma düşüncesi yer almaktadır. Esenal'ın hikâyelerinde görülen vaka zamanı kullanım tarzlarını aşağıdaki şemada daha açık bir şekilde görmek mümkündür:





M.Ş.Esendal, müşahedeyi, dolayısıyla içinde yaşanılan günlük hayatı sanatının kaynağı olarak gören bir yazardır. Bunun içindir ki, şimdiki zaman/hâl, hikâyelerde geniş yer tutmaktadır. Vaka, yaşandığı zamanda metne taşınır. Fakat bu hüküm, hikâyelerde geçmiş/art zamanın kullanılmadığı mânâsına gelmez. Hatta dikkatle bakıldığında art zamanın geniş bir yer tuttuğu görülür. Art zaman, genelde iki vesile ile hikâyede yer almaktadır:

1- Yazar anlatıcı veya kahraman anlatıcının, şahıs kadrosunu teşkil eden kişilerin vaka zamanından önceki hayatlarını da dikkatlere sunmak isteşi. Buradaki art zaman, yakın geçmiş olabileceği gibi, uzak geçmiş de olabilir.

2- Kahramanların -herhangi bir sebeple- geçmişini anlatmak istemeleri. Hatırlama, özlem duyma, anlatma arzu ve duyguları, ikinci şikkın kaynağını teşkil etmektedir. Mektup, hâtıra defteri veya sözlü anlatım, adı geçen arzu ve duyguların ifade vasıtalarıdır. Konuşmayı, sohbeti çok seven kahramanlar, ya birbirleriyle sohbet eder ya da bir hâtırasını, müşahedesini anlatırlar. Maupassant tarzı vaka yapısından kaçış; vakayı önemli ölçüde diyalog veya konuşma ile yürütme, böyle bir tarzın zeminini hazırlar. Bu tarz, aynı zamanda vaka zamanının çok kısa bir dilim üzerine oturması gibi bir özelliğin kaynağını teşkil eder.

Meselâ; "Otlakçı"nın kahramanı, dün yaşadığı bir olayı; "Kayışı Çeken" in Ali Rıza Efendi'si birkaç yıllık evlilik hayatını; "Hacı Dedemin Evi"nin Zehra Hayriye'si çocukluk yıllarının güzelliklerini; "Tövbeler Olsun"nun Refik Ziya'sı İtalya'daki maceralarını anlatmaktadır.

Hikâyelerde "hâl" duygusunu güçlendiren faktörlerden biri, geçmişin



çoğu zaman "hâl"e taşınmış olmasıdır. Anlatıcı burada, sanki bir "ayna" fonksiyonu kazanır.

Otlakçı, Arabacı Ali, Asılsız Bir Sözün Esası, Bir Haydut Kuş, Gödeli Mehmet, Hırsız-Polis, Hayım'ın Evine, Korku, Arkadaşım, Altınbalıkları, İ-âne, Töybeler Olsun, Eski Kına Gecesi, Kardeş Çocukları, Anasız Çocuk, Çamur Ahmet'in Çıkışları, Çocuklara Hikâye, O Yıllarda, Veysel Çavuş, Bir Cinayet isimli hikâyelerde bu yapıyı çok açık olarak görmek mümkündür. Bir örnekle konuya açıklık getirmeğe çalışalım.

"Gevenli Hacı" ve "İâne" başlıklı hikâyeler, aynı konunun farklı yazımından ibarettir. Burada sadece zamanla ilgili farklılıklar üzerinde duralım.

Hâkim bakış açısı ve anlatıcısı tarzıyla kaleme alınan "Gevenli Hacı"-daki asıl vaka 3-5 saat içinde yaşanmış olmasına rağmen, metnin tamamında birkaç günlük bir vaka zamanı söz konusudur. Gevenli Hacı, "Bir orman pazarlığı için Kastamonu'ya inmiş olduğu günlerde" ilçenin jandarma komutanı ve şube reisi değişmiş, bundan "ancak köye döndüğü gece" haberi olmuştur. "Ertesi günü, gidip 'hoş geldiniz' demeyi" kararlaştırmışsa da, komutanlar daha çabuk davranarak onu çağırtmışlardır. Gevenli Hacı, "erkenden" yola çıkarak önce jandarma komutanı, daha sonra da şube reisini görmüş, görüşmüştür.

Kahraman bakış açısı ve anlatıcısı tarzının kullanıldığı "İâne"de aynı olay, bu defa hikâyenin kahramanı Gevenli Hacı tarafından anlatılmaktadır. Tabii ki yaşanıp bittikten sonra. Metnin konuşma çizgisi ile başlaması ve fiil kipleri bunu ortaya koyar.

"- Ağa! Seni candarma istiyor, dediler.

- Nesi varmış ki? Gelsin bakalım! dedik. Geldi, bizim eski jandarmalardan biri.

- Hayrolsun, ne var? dedim.

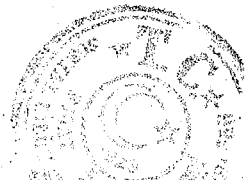
- Seni kumandan istiyor! diye cevap verdi.

- Hangi kumandan?

- Bizim yüzbaşı; bölük kumandanı! dedi.

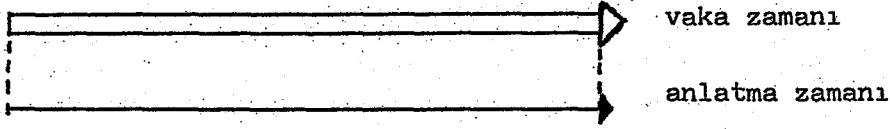
- Ne iş varmış ki?... Hadi vardım, dedik ve kalkıp kumandanın olduğu yere gittik." (İâne, S.K., s.9)

Böylece, birinci hikâyede birkaç gün olan vaka zamanı, ikincide anlat-

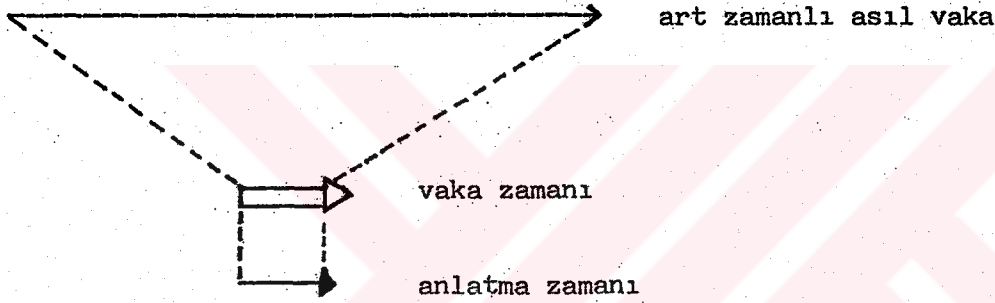


ma ile sınırlandırılmış, yani 15-20 dakikadır. Ancak, "Gevenli Hacı"da "hâl"de yaşanan vaka, "îâne"de art zamanlı olarak dikkatlere sunulur. "hâl"de sadece anlatma vardır. Bu arada asıl vaka tamamen "hâl"e taşınmıştır. Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi, diyaloglar aynen "hâl"e taşındığından okuyucu vakayı "hâl"de idrak etmektedir. Aynı konunun iki defa kaleme alınmasında, "zaman" anlayışının rolü inkar edilemez. Söz konusu hikâyelerin zaman şeması şudur:

GEVENLİ HACI



İÂNE

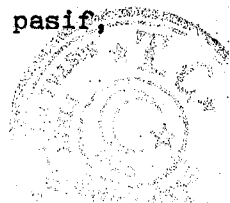


"îâne" hikâyesinin zaman şeması, bu gruptaki bütün hikâyeler için de geçerlidir.

Esendal'ın hikâyelerinde genellikle kronolojik bir zaman akışı gözlenir. Art zaman, iki "hâl"in arasında yer aldığı takdirde tabii olarak zamandaki kronoloji bozulmaktadır. Art zaman da kendi içinde bir kronolojiye sahiptir. Zamanda takdim-tehir durumu son derece önemsizdir.

Yazar, zamanı büyük çoğunlukla gerçek boyutları içinde metne taşımağa çalışır. Monolog, diyalog, konuşma anlatım tarzlarının hikâyelerde geniş yer işgal etmesi, hatta birçok hikâyede metnin tamamını oluşturması, zamanın gerçek boyutları içinde metne yansımaları imkânına zemin hazırlamaktadır. Bu hikâyelerde zaman ne daralır ne de genişler.

"Özetleme" tekniğinin söz konusu olması, zamanda daralmayı zarurî kılar. Yazar anlatıcı tarzıyla kaleme alınmış metinlerde bu hususu çok daha açık bir şekilde görebiliriz. Zamanda genişleme meselesine gelince; sadece birinci devre hikâyelerinde kullanılan bir tarzdır. İçe dönük, pasif,



santimental mizaçlı kahramanların ruh dünyaları tahlil edildiğinde zaman-
da genişleme olur. "Sevdiğim", "Altınbalıkları", "Çamlıcada'ki Konak", "Naz-
lı Hanım", "Veysel Çavuş" hikâyelerinde bu hususu görmek mümkündür. Meselâ;
Veysel Çavuş isimli kahramanın uzun bir vaka zamanına dağılmış olan hikâye-
si, kahraman anlatıcısının küçük bir zaman dilimi içindeki hatırlaması ile
dikkatlere sunulur.

"Bugün, dört sene evveli düşündüm; bir akşamı, güneş gurub
etmiş, yerlere gecenin rengi iyice çökmüştü. Yalnız güneşin gu-
rub ettiği noktada, ufak evlerin esmer gölgeleri fevkinde bir-
kaç küçük âvâreser bulut kanatlarını germiş, dinleniyormuş gi-
bi görünüyordu."
(Veysel Çavuş, V.C., s.11)

Hikâyeler içinde "Büyük Baba", "Kaşıkaraoğlu", "Yurda Dönüş", "Türk Dur-
sun" isimli dört metin, zaman unsuru bakımından son derece farklı bir is-
tisna teşkil etmektedir. Çünkü reel bir zaman değil, irreel bir zaman söz
konusudur.

1919'da yazılmış olan "Büyük Baba", kahraman anlatıcısının yaşlılık gün-
leri, ölüm ve ahiret hayatı ile alâkalı tasavvurlarının muhayyel hikâyesi-
dir. "Yurda Dönüş" ise, yazarın özlediği, hayal ettiği Türkiye ütopyasını
anlatır. Birincide istibâle yönelik ferdî zaman, ikincide ise sosyal zaman
hâkimdir. "Türk Dursun", tamamiyle masal tarzında yazılmış bir denemeden
ibarettir. Muhayyel bir geçmiş zaman üzerine kurulmuştur. "Kaşıkaraoğlu"n-
da reel zamandan irreel zamana geçilir. Metindeki olayların bir bölümü, za-
manın olmadığı ahirette yaşanmaktadır.

M.Ş.Esendal'ın hikâyelerinde "anlatma zamanı" problemine gelince:

Hikâyelerin tamamına anlatma zamanı açısından baktığımızda iki genel
kullanım tarzı ile karşılaşırız. Eğer hikâyedeki anlatıcı üçüncü tekil şah-
ıs, yani hâkim anlatıcı ise, büyük çoğunlukla anlatma zamanı ile vaka za-
manı üstüste gelir, çakışır. İtibârî âlemin, bu her şeye hâkim anlatıcısı
vakayı olduğu anda metne aktarır, okuyucuya sunar. Anlatma yetkisini kahra-
manlardan birine devretmesi, vaka zamanı ile anlatma zamanının çakışmasını
engellemez.

"Hastane kapısı vuruluyor. Gece bekçisi Selim üst katta u-
yanıp alt kata seslendi. Ebe Hanım da uyanmış, o da bağıyor.



Nöbetçi hekim uyandı: "Gene ne oluyor" diye düşündüyse de kendi sini açamadı." (Küp Kırığı Pabuç Eskisi, B.K.Ç., s.30)

"Eczacı Etem Bey anlatıyor:

- Soyadı için söylüyordum, diyor, şu Ali Şevki, karısıyla Gölçük'e gitmişler, dönüyorlarmış. Trende geldiler, yanıma oturdular. Selam sabah derken, "Kendine bir soyadı buldun mu?" diye sordum." (Şu Soyadı Konusu, B.K.Ç., s.23)

İkinci tarz, anlatıcının kahramanlardan biri olduğu metinlerde karşımıza çıkmaktadır. Birinci tekil şahıs, yani kahraman anlatıcı, metindeki fiktif âlemin anlatıcısı forksiyonuna hâiz ise, genelde vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında belli bir boşluk doğmaktadır. Çünkü Esendal'ın kahramanları, büyük ölçüde hâtıralarına bağlı insanlardır. Ayrıca daha önce yaşanmış bir olay, müşahede edilen bir durumun anlatılması da iki zaman arasında boşluk doğmasına zemin hazırlar.

"Yedi, sekiz yaşlarındaydım; köysü bir vilayette oturuyoruz. Babam orada hem eczacılık ediyor, hem de hayvan alış verişi yapıyor.

Bir gün ablam sokakta sıska bir kedi yavrusu görüp acımış, alıp eve getirmiş. Bir avuç içine sığacak kadar ufacık bir kedi. (O Yıllarda, K., s.69)

"İntiyar bir mavnacıdan bir hikâye dinlemiştim; gayet sade, küçük bir hikâye. Fakat şimdiye kadar bakımsızlıktan onulmaz bir hale gelmiş bunca dertlerinden şu mavnacıların hissesine düşen parçasının pek açık, pek acıklı bir tasviri olduğundan onu unutamam, saklarım.

Bu küçük hikâyeyi size de nakledeyim;"

(Gödeli Mehmet, G.M., s.11)

Anlatma zamanı ile ilgili yukarıdaki genel durumlar, tabii olarak zaman zaman bozulabilmektedir. Hâkim anlatıcı, kahramanların geçmişleri, daha önce yaşanmış bir olay ve durum, anlatım tekniğinden kaynaklanan sebeplerden dolayı, yer yer anlatma zamanı ile vaka zamanının arasını açabilir.

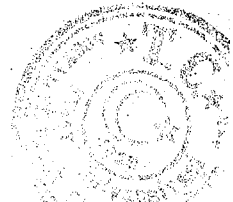
"Okul arkadaşlarıymışlar. Yetişmiş, büyümüşler. Devlet kapisına da kapılanmışlar. Günün birinde, Ankara'da, rasgele buluşmuşlar, konuşuyorlar.

Aralarından biri anlatıyor:

Bulunduğu yerin topal bir malmüdürü varmış, aksi bir adammış. Orada bir de, tuhaflardan belediye kâtibi varmış.(...)

Gülüştüler.

(Hacı İzzet Paşa, İ.Ç., s.72)



M.Ş.Esendal'ın hikâyelerinde zamanın akışını rahatça takip etmek mümkündür. Özellikle uzun vaka zamanlı ve uzun hikâyelerde bu husus çok daha açık bir şekilde dikkati çeker.

Hikâyelerden 34'ü vakanın zamanını bildiren cümle veya cümleciklerle başlamaktadır:

"Sıcak bir yaz günü, ..." (Gençlik, O., s.31)

"Gecedен yola çıktık." (Arabacı Ali, O., s.42)

"Bu cuma günü" (Bir Eğlenti, O., s.56)

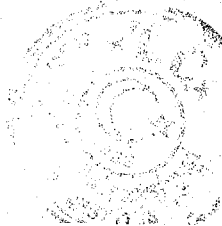
"Yazın tatlı ilk günlerinden bir cuma sabahı, ..." (El Malının Tasası, M.A., s.27)

"Ağustos. Cuma günü." (Mendil Altında, M.A., s.104)

"Sabah erken Naime abla geldi." (Ayşe'nin Kocası, K., s.57)

Yazar, yedi hikâyesinin ismini zamanla ilgili kelime veya kelime gruplarından seçmiştir: "Akşam Yemeğinden Sonra", "Bir Akşam Üstü", "Bayram Günleri", "İstanbul'da Bir Bayram Gününün Hikâyesi", "Geçmiş Günler", "0 Yıllarda", "Vakitsiz Bir Ezan".

Son hususlar, Esendal'da "zaman" duygusunun güçlü olduğu gerçeğini ortaya koymuş olmalıdır.



IV- HİKÂYELERDE MEKÂN

Anlatma esasına bağılı eserlerde, öncelikle olayların sahnesi olan "mekân", söz konusu türlerin temel yapı unsurlarından birisidir. Bunun ötesinde, diğere yapı unsurlarının istenilen nitelikte verilebilmesi hususunda da önemli fonksiyonlara sahiptir. Esendal'ın hikâyeleri topluca değerlendirildiğinde iki farklı dönemin varlığı dikkati çeker. Metnin bütünlüğü içinde mekâna yüklenen fonksiyonlar, mekân tasvirine ayrılan yer, tasvirin mahiyeti konularında ki bâriz farklılıklar, mekânın iki ayrı devre halinde ele alınmasını lüzumlu kılmaktadır.

A- BİRİNCİ DEVRE (1908 - 1920)

M.Ş.Esendal, birinci devrede kaleme aldığı yaklaşık 40 hikâyesinde mekâna, onun tasvir ve tavsifine bir hayli değer verir. İkinci devre hikâyeleriyle yapılacak küçük bir mukayese, aradaki farklılığın büyüklüğünü açıkça ortaya koyacaktır. Her şeyden önce, 1920 öncesi hikâyelerindeki mekân, sadece olayların sahnesi değildir. Bunun dışında birtakım fonksiyonlara da sahiptir. Öncelikle, metinde ele alınan konuya uygun bir atmosfer yaratma fonksiyonu ile yükümlü kılınmıştır. Mekân tasvirleri, okuyucuyu belli bir atmosferle karşı karşıya getirir. Tabii ki, söz konusu atmosfer, metnin teması ile uyumluluk arz eder. Hatta zaman zaman konu veya mesajın çok daha iyi bir şekilde vurgulanabilmesi için, mekân, vazgeçilmez bir unsur değeri kazanır.

"Bugün, dört sene evveli düşündüm; bir akşamdı, güneş gurub etmiş, yerlere gecenin rengi iyice çökmüştü. Yalnız güneşin gurub ettiği noktada, ufak evlerin esmer gölgeleri fevkinde birkaç âvâreser bulut kanatlarını germiş, dinleniyor gibi düşünüyordu." (Veysel Çavuş, V.Ç., s.11)

İlk hikâye durumundaki "Veysel Çavuş"taki bu giriş paragrafı; gurub etmiş güneşi, gece rengi, esmer gölgeleri, âvâreser bulutları ile, daha sonra anlatılacak olan Veysel Çavuş dramının ilk ipuçlarını bünyesinde taşımaktadır. İkinci paragraftaki, "Gönlümde geçen günün yorgunluğu, hayatımın değerinden fazla bir melâli vardı." (s.11) cümlesi, mekân tasviriyle sezdirilmek istenen atmosferi daha da perçinler.

"Toz duman içinde, insanlar gezinir, kağnılar gıcırda, hayvanlar bağırır. Geniş bir kırsal ortasında pazar kurulmuş! Bir yanda istasyon; makineler haykırır, vagonları bir yoldan ötekine götürür, getir. Ekin ambarlarının kapılarından, ölçülen ekin tozları taşar, her tarafta kilecilerin sesleri duyulur.

(Pazarcılık, V.Ç., s.34)

"Pazarcılık" hikâyesinin girişinden alınan bu paragraflar, bir kasaba pazar yerinin realist bir tasvirini dikkatlere sunduğu kadar, bu mekânda malını satmağa çalışan köylülerin perişanlığını, zavallılığını ve sosyal durumunu da sezdirir.

Santimental bir ruh yapısına sahip delikanlının sevgilisine olan duygularını anlatan "Altınbalıkları" başlıklı hikâyenin iki bölümünde iki ayrı mekân tasviri mevcuttur. Birinci bölümde mevsim bahardır. Tabiatta bir canlılık, bir hareketlilik hâkimdir. Güzel kırlar, yapraklar arasında öten kuşlar, taze çimenler, açılmış çiçekler, sazlar, derenin sakin suları, insana tatlı bir yaşama arzusu veren çiçek ve ot kokuları getiren rüzgâr, bu tabiatın belirleyici unsurlarıdır. Halbuki ikinci bölümde; derin uğultular veya vahşi uğultularla esen rüzgâr, korkunç soğuk, aç kalmış balıkçıl kuşunun uzaklardan gelen haykırışı, her tarafı örten kar, donmuş dere, ayın donuk aydınlığı tabiata hâkim olmuştur. Çünkü, birinci bölümde sevgili ile beraberlik, ikinci bölümde ise sevgilinin ölümünden sonraki yalnızlık anlatılmaktadır.

"Bomba"da, tabiatın güzelliği ile Bulgar komitacılarının işledikleri cinayetin çirkinliği arasında bir tezat kurularak, mesajın daha çarpıcı biçimde vurgulanması yoluna gidilmiştir. "Eyüpsultan Yolcusu"nda, bir Anadolu köylüsünün dünyası ile İstanbul'daki günlük hayatın karmaşıklığı ve bu iki dünya arasındaki farklılığın sezdirilmesinde mekân unsurundan geniş ölçüde faydalanılmıştır.

Kısacası; birinci devre hikâyelerinde konu ve mesajın çok daha iyi vurgulanabilmesi, bunun için belli bir atmosfer yaratılabilmesi için mekân vaz geçilmez bir yapı unsurudur. Mekân-konu arasında sıkı bir ilgi vardır.

Birinci devre hikâyelerindeki mekânın kullanımında dikkati çeken ikinci özellik, mekân-insan arasında güçlü bir alâkanın kurulmuş olmasıdır. Mekândan hareketle insana veya insandan hareketle mekâna ulaşmak mümkündür. İster hâkim anlatıcı, ister kahraman anlatıcı tarzıyla kaleme alınmış olsun, mekân tasviri, şahıs kadrosunun ruh halini, karakterini, sosyal durumunu sezdirecek bir mahiyet arz eder. Mekan, bir ölçüde o mekânda yaşayan

insanın aynası olur. "Altınbalıkları", "Sevdiğim", "Veysel Çavuş", "Güzel Bir Ölüm", "Pazarcılık", "Eyüpsultan Yolcusu", "Arkadaşım" hikâyelerinde bu mekân-insan ilişkisini açıkça görmek mümkündür.

"Arkadaşım" hikâyesinin kahraman anlatıcısı, şâir arkadaşının odasını tasvir ettikten sonra, mekân-insan ilişkisini sözlü olarak da ifade eder:

"Bu aziz şâirin hakikaten güzel bir odası varmış. Büyük bir pencereyle aydınlanan bu odada bir güzellik, bir incelik sergisi gibiydi ve ufak tefek şeylerle öyle sevimli bir dağınıklık görülmüyordu ki, bu hali gördükten sonra, arkadaşımın değerli bir sanatkâr olduğunu anlamamak mümkün değildi.

Masanın üstünde dağılmış duran kâğıtların üstünde beyaz, lekeli mini mini pamuk bir kedi uyuyor, tütün tabakasının kenarında kendini kurtarmak için saldırmaya hazırlanmış kırmızı bir tilki duruyor ve köşede, bir ufak tabağın içinde tunc bir baykuş insana yuvarlak, ateşli gözleriyle bakıyordu."

(Arkadaşım, İ.Ç., s.28-29)

"Güzel Bir Ölüm" hikâyesinin kahramanı ise, cenaze merasiminde bile tabiatı güzel bulur. Çünkü "yaşamayı tatlı bulan" bir karaktere sahiptir.

"Sonbahar yağmurlarından sonra güneşli, sıcak, güzel bir gün... (...)

Deniz tarafındaki çayırdan bir sürü koyun geçiyor. İki ufak çocuk konuşarak Fener'e doğru gidiyor, halleri o kadar sade, o kadar sevimli ki, imrenmemek mümkün değil. Deniz! Adalara doğru serilmiş uyumuş, ta uzaklarda harelendiği, akıntılarla ufak ufak çarpın ığı yerlerde yüksek dalgacıklar güneşle yaldızlanıyor, gümüş gibi parlıyor, kıpırdıyordu."

(Güzel Bir Ölüm, B.K.Ç.s.13)

Birinci devre hikâyelerindeki mekân tasvirleri yer yer realist ve objektif bir mahiyet arz etmekle birlikte, daha çok romantik ve sübjektiftir. Romantizm ve sübjektivizm, özellikle kahraman anlatıcı ve bakış açısı tarzında daha da belirgin bir hâl almaktadır. Bunun kaynağında da kahramanın içinde bulunduğu ruh hâli vardır. Diğer bir ifadeyle mekân tasviri, o mekâna bakan veya algılayan kahramanın ruh haline göre şekillenir.

"Yağmur dineli üç dört saat olmuştu. Artık yollarda araba tekerleklerinin izlerinden ufak dereler akıyordu, yalnız güzel yıkanmış kuşlar yer yer serilmiş, birkaç adımda bir ufak göller gurubun rengiyle ufak altın tepsiler gibi parlıyordu.

Güneş batmış, yorgun uzanmış dinlenen bulutların arasında

sema altın renkleriyle yanıyor, altında derenin durgun sularında inikas ediyor ve suların parlak yüzünde uzun kamışların ince gölgeleri güzelce görünüyordu." (Sevdiğim, G.M., s.113)

Yukarıdaki tasvirin gerisinde, ilk plândaki kahramandan da öte, yazarın ruh halinin, tabiata bakışının bulunduğu gerçeği inkâr edilemeyecektir. Bu tasvir gücünü müşahededen çok muhayyileden almaktadır. Sanat hayatının ve ömrünün baharındaki bir yazar için, tabii olarak değerlendirilebileceğimiz bir sonuç olmalıdır.

Dış mekân, özellikle tabiatın daha ziyade rağbet gördüğü birinci devrede, çoğu zaman resme has bir tasvir gayreti dikkati çeker. Renk, gölge unsuru ile varlıkları teferruatlı bir şekilde tavsif etme gayreti, okuyucuda bir peyzaj intibai uyandırır. Kahramanların büyük ölçüde seyretmeyi seven karakterleri, böyle bir tasvire zemin hazırlayan faktörlerin başında yer alır. Hatta "Arkadaşım", Nazlı Hanım" ve "Çamlıca'daki Konak" hikâyelerinde dört tabloya yer verilmiştir. Metne adını veren Nazlı Hanım'ın, aşağıdaki tabloda yer alan gence âşık olması, onunla cinsel yakınlık kurması, seyretme duygusunun seviyesini göstermesi bakımından dikkate şayandır.

"Bir gravür. Bir genç adam resmi. Başı açık, ayakta duruyor. Geniş bir boyunbağı, boynun kaplıyor. Dar bir beyaz pantolon, kısarak bir redingot giymiş." (Nazlı Hanım, G.M., s.106)

İkinci devre hikâyelerine göre, mekânın tavsifinde kullanılan sıfat sayısı, benzetme sanatı dikkati çekecek ölçüde fazladır. Mekâna ait varlıklar birden fazla sıfat ve yer yer teşbih sanatı ile dikkatlere sunulmağa çalışılır.

"...kapının üstünde, tahtadan yapılmış güneş şeklinde bir parmaklıkla kapanmış bir delik..../"

Bu oda, ağaçları büyümüş otsuz fakat toprakları yosunlu bir bahçeye karşı idi." (Çamlıca'daki Konak, G.M., s.55/56)

"İki taş arasında kalmış bir yosun parçasına benzeyen bu yerde..../"

Soğuk rüzgâr beni boğacak bir haydut gibi kulaklarımda uğuldayarak geçiyordu." (Korku, İ.Ç., s.16/18)

"Köyün üstüne ufacık bir yaprak gölgesi bile düşmüyor, kızgın güneş, onbeş yirmi evin toprak damlarında kaynıyordu. Yanık, sararmış otlarıyla, kum çöllerine benzeyen ovoidan sanki alevler yükseliyordu." (Buğday Almağa Köye Gitmiştik, B.K.Ç., s.176)

"Büyük Hızır Bey Konağı" ve "Vakitsiz Bir Ezan" isimli metinlerde mekân, üzerinde durulan asıl konuyu teşkil eder ve insanî bir hüviyete bürünerek "kahraman" fonksiyonu kazanır. İlk hikâyede kanağın, ikincisinde minarenin yıkılışı anlatılmaktadır.

"Gıcırdadı, sallandı, çoktan böyle gürültü, kalabalık görmemiş, böyle velvele duymamıştı. Böyle vakitsiz yoklanmağa alışmamıştı da... Mescitciğin bir kösesine bir odun dikilmiş, üstünden bir araba tekerleği geçirilmiş, üstüne tahtalar döşenmiş, kenarına korkuluk yapmışlar, bu minarecik böyle olmuştu."

(Vakitsiz Bir Ezan, İ.Ç., s.49)

Birinci devre hikâyelerindeki mekân unsuru için yapılan izahlar, vurgulanan özellikler, Servet-i Fünûn hikâyesini düşündürmüş olmalıdır. Yer yer realist ve objektif, yer yer de romantik ve sübjektif bir mekâna bakış ve tasvir ediş; mekânın olayların sahnesi olmanın ötesinde kazandığı değerler; mekân-konu, mekân-insan ilişkisi; resme has tasvir gayreti gibi hususiyetler bizi doğrudan doğruya Servet-i Fünûn hikâyesine götürür. Henüz kendine has bir sanat anlayışına ulaşamamış olan Esendal, diğer yapı unsurlarında olduğu gibi, mekânda da adı geçen edebî mektebe bağlıdır.

Bununla birlikte, bazı metinlerdeki mekân, belli bir arıyışın varlığını, hatta ikinci devrenin müjdesini düşündürecek nitelikler taşımaktadır. "İâne", "El Malının Tasası", "Çamaşırcı Kadın", "İkisinin Arasında" "Hürriyet Gelirken", "Kivi" isimli hikâyeler, mekân unsurunun, eserin bütünlüğü içindeki kullanımı, yüklendiği fonksiyonlar ve tasvirin mahiyeti yönleriyle daha ziyade ikinci devrede mütalaa edilebilecek metinlerdir. Bu arada 1920 öncesininin bütün hikâyelerinde mekânı kullanmada görülen acemilik veya kararsızlık dikkatlerden kaçmaz.

B- İ K İ N C İ D E V R E (1 9 2 1 - 1 9 5 2)

M.Ş.Esendal, sanat hayatının ikinci devresinde kaleme aldığı hikâyelerinde mekân unsurunu, bir önceki devreye göre çok daha farklı bir anlayış, fonksiyon ve biçimde kullanmıştır. Söz konusu unsurun metnin bütünlüğü içindeki yeri, fonksiyonu, kullanılış tarzı ve tasvirin mahiyeti tamamiyle değişmiştir. Bu değişme, türün diğer yapı unsurlarındaki değişmelerle paralellik arz eder. Hiç şüphesiz, mekândaki böyle bir tasarruf, sanatkarın dünya görüşü, insan ve hayata bakışının şekillendirdiği sanat anlayışından kaynaklanmaktadır.

İkinci devre hikâyelerinin mekân unsurundaki en önemli özellik, birinci devreye göre, mekâna ayrılan satırların, yani mekân tasvirlerinin son derece azaltılmış, hatta bütünüyle kaldırılmış olmasıdır. Artık okuyucu hikâyedeki mekânı, sadece isim olarak öğrenir. Mekân tasviri diyebileceğimiz bir ifade ile karşılaşmaz. Bunun içindir ki, mekân, metindeki fiktif âlemde yaşanan olayların sahnesi olmanın ötesinde bir fonksiyona sahip değildir. Şahıs kadrosunun daha iyi dikkatlere sunulabilmesi, konu veya mesajın çok daha çarpıcı bir biçimde vurgulanabilmesi, hatta konuya belli bir atmosfer sağlayabilmesi için mekâna yaslanılmaz. Hikâye gücünü başka unsurlardan almaktadır. Böylece birinci devrede gördüğümüz mekân anlayışı ve kullanımı geride kalmış olur. Aşağıdaki alıntılar, ikinci devre hikâyelerindeki mekân unsuru hakkındaki fikirlerimizi doğrulayacaktır.

"İstanbul'da, Fener'de koltuk bir meyhanede,..."

(Kayışlı Çeken, O., s.37)

"Ankara ile Eskişehir arasında bir istasyonda..."

(Köye Düşmüş, O., s.86)

"Kahvenin bir köşesinde," ((Bildim, O., s.158)

"...Boğaziçi'nde تنها bir yalının büyük bir odasında, ..."

(İntikam, V.Ç., s.151)

"...Tepebaşı'nda.....

(Tövbeler Olsun, S.K., s.62)

"... Beşiktaş'taki evinde

(Ölü, S.K., s.67)



"Fatih'te, Taş Tenekeler'de, Sabık Divan-ı Hümayun teşrifat-
çısı Mansur Bey'in konağında, (...) bir odada..."

(Avrupa, S.K., s.42)

"İstanbul'da, Beyoğlu'nun yan sokaklarından birinde, büyükçe
bir lokantada..." (Gece Kuşu, B.K.Ç., s.171)

Zaman zaman isim halindeki bu mekânı tesbit etmek, okuyucunun dikkatine bağlıdır. Çünkü ya vakanın akışı içinde zikredilip geçilmekte ya da vakanın, konunun, şahıs kadrosunun niteliğinden hareketle anlaşılabilir. Meselâ; yazarın en çok bilinen hikâyelerinden biri olan "Otlakçı"daki halde yaşanan vakanın hangi mekânı sahne olarak kullandığına dair hiçbir kelime bulamayız. Konuşma çizgisi ile başlayan metin, hâkim anlatıcı tarzıyla kaleme alınmış olmasına rağmen, tamamiyle monologtur. Böyle olunca, mekânın tesbiti "tahmini" olmak zorundadır. Bu da kahvehâne olabilir. "Hacı Dedemin Evi", "Bir Nutuk", "Türbe", "Kurt Masalı" gibi birçok hikâyenin mekânı da "Otlakçı"nınkinden farklı değildir. "Döğüş"te, "mektepe, dersihâne, yol, bakkal Mustafa Efendi'nin kapısının önü, ev"; "Hâmid İçin Bir Yazı"da "matbaanın üst katında, bir oda, koltuk, sandalye, kanepeler" gibi mekâna ait kelime veya kelime grupları, vakanın akışı içinde kullanılır. "Mülâhazat Hanesi"nde ise, vakanın, nezâret binası ve bunun içindeki muavin, müsteşar ve nâzırın odasında yaşandığını, ancak konu ve şahıs kadrosunun niteliğinden anlayabiliriz.

Bazı hikâyelerin mekânı, yukarıdakilere göre daha açık ve belirgindir. Nisbî bir mekân tasviri ile karşılaşmak mümkündür. Ancak bu tasvir, mekânı en kaba çizgileri ile dikkatlere sunmaktan öteye geçmez. Hatta "tasvir"den çok "tarif"e benzeyen bir nitelik arz eder.

"Caddé. Caddenin sonunda bir yokuş. Dar, büklüm büklüm bir sokak. Çıktık. Solda bir kapı. Ufacık, kaldırım döşeli, ortası çukur, dört köşe mi, sekiz köşe mi bilinmez bir avlu... (...) Tekrar daracak, karanlık bir koridora girdik."

(Ankara'da Kiralık Ev, İ.Ç., s.66-67)

"İstanbul'da, Boğaziçi'nde, bir ucu deniz kıyısına giden yola kadar çıkan gölgeli bir sokak. İki yanında eskice, küçükçe evler var. Bu sokağın deniz kıyısına yakınca bir yerinde, bir ufak bakkal, karşısında bir kahve, yanında bir hallaç dükkânı..

(Haham, V.Ç., s.133)

İkinci devre hikâyelerindeki mekân tasvirleri realist ve objektiftir.



Ancak, yukarıda da görüldüğü gibi, varlıkları teferruatlı bir şekilde tasvir etme söz konusu değildir. Resme has bir nitelik bulamayız. Tasvirlerde görme duyusunun güçlü olduğu gözlenir. Benzetme, hemen hemen yok gibidir. Varlıkları tavsifte kullanılan sıfat sayısı bir-iki ile sınırlı kalır. Bu özellikler, varlıkları olduğu gibi görme, gördüğünü de olduğu gibi ve en yalın haliyle dikkatlere sunma arzusunun sonucu olmalıdır. Esendal, bu devrede varlıkların yerini, şeklini ve en belirgin niteliklerini belirmeğe çalışır. Bu; bir yere bağlı olma, menşe ve dış şekil duygularının güçlü olduğunu düşündürür.

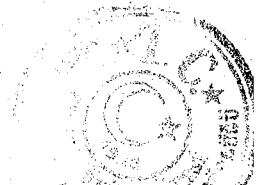
Esendal'ın mekândaki objeyi dikkatlere sunmada en çok kullandığı yer ve yön bildirme zarfları için şöyle bir sıralama yapmak mümkündür: sağ yanımızda, ortada, ortasında, etrafında, karşıda, karşısında, solda, dışında, içinde, üstünde, altında, yukarıda, önünde, ötesinde, yerde, sonunda, köşede, arasında, uzaklarda, eteğinde."

Belli başlı nitelene sıfatları ve kullanılış biçimi içinse şu örnekleri verebiliriz: "kaldırım döşeli dar bir avlu; yarısı toprak, yarısı tahta döşeli, evaltı gibi bir yer; dört yataklı bir kamara, ufak bir sobacık; boş bir ocak; dolu iki çuval; eski bir kilim; büyük salon; büyük çam ağacı; uç dönümlük tarla; köysü bir vilayet."

Varlıkların şekli konusundaki hassasiyet dikkati çekecek ölçüdedir. "yassıca, uzunca bir taş; eğri büğrü sokak; biçimsiz avlu; kamburlaşmış duvar; dalgalı bir arazi, kat kat vazo, uzun bir pencere."

1920 sonrası hikâyelerinde mekân-insan ilişkisi son derece zayıftır. Şahıs kadrosunun ruh halini, karakterini, sosyal durumunu dikkatlere sunmada mekândan faydalanılmaz. Kişilerin ruh durumlarında değişme görülmediği için aynı metindeki mekâna bakış ve algılayış da değişmez.

İki dönem arasındaki mekâna bakış, kullanış ve tasvir edişteki böylesi bir farklılığın temelinde birtakım sebeplerin bulunması tabiidir. Aksi takdirde farklılığın veya değişimin izahını yapmak mümkün olamaz. Kanaatimizce, şöyle bir değerlendirme, iki devre arasındaki farklılığın izahı olacaktır:



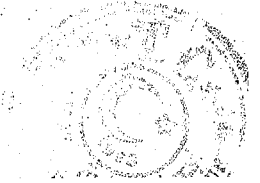
1- M.Ş.Esendal, 1920 sonrasında, kaynağını içinde yaşadığı cemiyetin müşahedesinden alan kendine has bir sanat anlayışına ulaşmıştır. Bu anlayışta Çehov hikâyesinin tesiri önemli bir yer tutar. Buna karşılık gençlik döneminin romantizminden ve Servet-i Fünûn tesirinden kurtulmuştur.

2- Birinci devrenin Maupassant tarzı hikâyesi gücünü açıklama, tasvir ve tahlil tarzı anlatım tekniklerinden aldığından okuyucunun muhayyilesine hiçbir şey bırakmaz. 1920'den sonraki hikâyelerde yazar anlatıcının fonksiyonunu en aza indirilmiş, söz çok geniş ölçüde şahıs kadrosuna bırakılmıştır. Böylece, diyaloglarla geliştirilen bir vaka üzerine kurulan metinde mekân tasvirleri en aza indirilmiş veya sadece isim halinde bırakılmıştır.

3- İki devrenin şahıs kadrosu karakter itibariyle farklı dünyaların insanlarından seçilmiştir. İçe dönük, pasif, bedbin, santimental ruh yapılarıyla bârizleşen 1920 önce hikâyelerdeki kahramanlarda seyretme esastır. İkinci devre hikâyelerinin kahramanları dışa dönük, aktif ve nikbindirler. Onların hayatlarında seyretmek değil, yaşamak esastır.

4- İkinci devre hikâyelerindeki şahıs kadrosunun "küçük insan" ve "yönetici-aydın" veya "bürokrat-memur" gibi iki ana grup çevresinde toplanması, mekâna büyük bir istikrar getirir. Çünkü bu insanların içinde yaşadıkları mekânlar, büyük ölçüde değişmez. Ev, kahvehâne, daire, meyhâne, lokanta, sokak, yol, çarşı, park, pek çok hikâyenin ortak mekânıdır. Okuyucunun yakından tanıdığı ve küçük bir muhayyile gayretiyle ulaşabileceği söz konusu mekânların geniş geniş tasvirine ihtiyaç hissedilmemiştir.

M.Ş.Esendal'ın hikâyeleri "iç-dış" veya "kapalı-açık" mekân açısından bir bütün olarak değerlendirildiğinde, karma mekânın ilk sırada yer aldığı görülür. Metinlerin yaklaşık üçte birinde iç ve dış mekân birlikte yer almaktadır. Sadece iç veya dış mekâna bağlı olma yönüyle bakıldığında, iç mekâna bağlı hikâyelerin biraz daha fazla olduğu dikkati çeker. Ancak tasvirde, daha çok dış mekân tercih edilir. Bu, dışa dönük, müşaheci bir yazar için tabii bir sonuçtur. Ev, daire, kahvehâne, meyhâne, köşk, konak, lokanta, mektep, tren, otel, pansiyon belli başlı iç mekân çeşitlerini oluştururken dış mekân olarak da; yol, çarşı, sokak, park, bahçe, ova, istasyon tercih edilir.



Yerleşim alanlarına göre, geniş mekânın hikâyelerdeki dağılışını dikkate aldığımızda, Esendal'ın büyük şehir hikâyecisi olduğunu görürüz. Çünkü 224 hikâyenin yarısından fazlası, şehri, olayların sahnesi olarak kullanan vaka üzerine kurulmuştur. Fakat bu sonuç, yazara, "salon edebiyatçısı" gibi bir sıfat kazandırmaz. İlgili bölümlerde vurgulandığı gibi, Esendal, küçük insanların hikâyecisidir. Şehrin kenar ve fakir semtlerindeki insanları, bunların içinde yaşadıkları mekânları tercih eder. Kasaba (yaklaşık 40 hikâye) ve köy (yaklaşık 25 hikâye), geniş mekân olarak şehirden sonra gelmektedir. Bazı hikâyelerin geniş dış mekânının tesbit etmek mümkün olmaz.

Hikâyelerdeki geniş dış mekânın haritasını çizmek gerekirse, dikkate şayan bir durumla karşılaşırız. Bu haritada Trakya'dan başlayan bir çizgi, önce İstanbul'a, oradan da Ankara'ya uzanmaktadır. Söz konusu çizgide üç merkez ön plâna çıkar. Bunlar; Çorlu, İstanbul ve Ankara'dır. İstanbul, yaklaşık 65 hikâyeye dış mekân olmakla ilk sırayı alırken, Ankara 21 hikâyeye ile ikinci sırada kalmaktadır. Zaman zaman Anadolu'nun diğer şehir ve kasabaları da geniş dış mekân olarak kullanılmıştır.

M.Ş.Esendal'ın Türk hikâyesini Trakya'ya açan ilk hikâyeci olduğu söylenebilir. 1908 tarihli "Veysel Çavuş", bu hükmümüzü doğrular. Daha sonraki tarihlerde kaleme alınan "Korku", "Bomba", "Hürriyet Gelirken", "Altınbalıklar", "Sevdiğim", "Kivi", "Baba Halil", "Büyük Baba" hikâyeleri de bu topraklardan filizlenmiştir. Yazar ve Türk toplumunun hayatına bağlı olarak dış mekânın yeni merkezlere kaymış olması, dikkate değer bir husustur.

Esendal, uzun yıllar dışarıda bulunmasına rağmen, mekânı sınırlarımızı aşan hikâye sayısı çok azdır. Bunlar; "İhtiyar Kadın", "Bir Mektup" (Rusya), "Ölümler Hikâyesi (Hindistan), "Monte Nuvare Belediye Başkanı" (Monte Nuvare), "Monte Reale Belediye Başkanı" (Monte Reale), "Santa Kastello" (Santa Kastello), "Gurbütün Dönerken" (İran olmalı), "Kaptan Boryat" (Derne, Girit)'tir.

Hikâyelerin 20 tanesi, doğrudan doğruya mekâna ait bir isme sahiptir. "Ankara'da Kiralık Ev", "Büyük Hızır Bey Konağı", "Centilmen Asilzâdeler Pansiyonu", "Çamlıca'daki Konak", "Hacı Dedemin Evi", "Türbe", "Hayım'ın Evine", "Eyüpsultan Yolcusu", "Sinema" gibi..

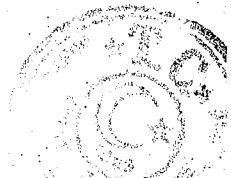
V- HİKÂYELERDE ŞAHİS KADROSU

A- SDSYAL DURUMLARI İTİBARIYLA ŞAHİS KADROSU

Anlatma esasına bağlı türlerden biri olan hikâyenin temel yapı unsurlarından bir diğeri, "şahıs kadrosu" söz grubuyla ifade edilen "insan ve insan hüviyeti verilmiş diğeri varlıklar ve kavramlar"dır.⁴³ Vakanın, çeşitli sebeplerle bir arada bulunan ve birbirleriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan kişiler arası münasebetlerin sonucu olduğu gerçeği gözönünde bulundurulduğunda, şahıs kadrosunun önemi daha iyi anlaşılır. Bahsi geçen yapı unsurunun bulunmadığı bir itibârî âlemde, olay örgüsünden söz edilemeyeceği gibi, diğeri yapı unsurlarının da bir değeri olmayacaktır.

Şahıs kadrosunu, diğeri açılardan yaklaşmak suretiyle farklı farklı incelemek mümkündür. Bu bölümde "sosyal durum" esas alınacaktır. Yani; cinsiyet, yaş, ekonomik durum, meslek, milliyet, davranış ve yaşama şekli yönleri itibariyle hikâyelerdeki şahıs kadrosunu değerlendirmeğe çalışacağız. Bu arada yeri geldikçe olay örgüsündeki "fonksiyonel" durumları da belirtilecektir.

M.S.Esendal'ın 224 hikâyesindeki şahıs kadrosunu "cinsiyet" faktörü açısından ele aldığımızda "erkek"lerin "kadın"lardan çok daha fazla ve ön plânda yer aldığını görürüz. Eğer bir oranlama yapmak gerekirse, erkek kahramanların 3/4, kadın kahramanların ise 1/4 gibi bir paya sahip oldukları söylenebilir. Böyle bir oranlama hem "sayı" hem de "fonksiyon" itibariyle geçerliliğini korur. Pek çok metinde kadın kahramanlar ikinci, üçüncü derecede veya "dekoratif unsur" durumunda bulunurlarken, bazı metinlerde hiç yer almazlar. "Avrupa", "Aptal Mamiş", "Aptal, Sen de", "Adım", "Bir Mübahese", "Be-



kir Usta", "Baba Halil", "Bir Nutuk", "Çölde", "Çamur Ahmet'in Çıkışları", "Eşek", "Feminist", "Gevenli Hacı", "Geçmiş Günler", "İşin Bitti", "Kurt Masalı" gibi atmışa yakın hikâyenin olay örgüsünde, kadın kahramanlara dekoratif unsur olarak da yer verilmemiştir.

Şahıs kadrosunun cinsiyetindeki bu sonuç, ilk önce hikâyelerde ele alınan konularla alâkalıdır. Dikkatle bakıldığında konu ile şahıs kadrosunun cinsiyeti arasında sıkı bir ilişkinin varlığı görülecektir. Burada konunun, kahramanların cinsiyetlerini tayinde önemli bir faktör olduğu söylenebilir. Meselâ; "Yöneten-Yönetilen İlişkisi" çevresinde vücut bulan hikâyelerde erkek kahramanlar ezici bir çoğunluğa sahiptirler. Buna karşılık, "Evlilik-Aile" konusundaki hikâyelerde ise, kadın kahramanlar hem sayı hem de fonksiyon itibariyle ön plâna çıkmaktadırlar.

Şahıs kadrosunun cinsiyetini belirleyen ikinci faktör, yazar ve devir ile alâkalı olmalıdır. Yani; yazarın erkek oluşu, karakter ve dünya görüşü ile yaşadığı devrin sosyal şartları, şahıs kadrosunda erkeklerin kadınlardan sayı ve fonksiyon itibariyle ön plânda yer almalarına zemin hazırlamıştır. Söz konusu iki faktörün bir arada düşünülmesi, sonucun çok daha sağlıklı izahı için lüzumlu olacaktır.

M.Ş.Esendal, büyük ölçüde "genç" ve "orta yaşlı" insanların hikâyecisidir. Şahıs kadrosu, "yaş" faktörü açısından tasnife tâbi tutulduğunda "genç"lerin birinci, "orta yaşlı"ların ikinci, "çocuk" ve "ihtiyar"ların ise üçüncü, dördüncü sırada buldukları görülür. Ancak, çocuk ve yaşlılarla diğer iki grup arasında sayı ve fonksiyon itibariyle çok büyük bir fark mevcuttur. Üçüncü ve dördüncü grup, "asıl kahraman" fonksiyonuyla çok az metinde bulunur (İhtiyarlık, Sabuncu Osman Ağa, İhtiyar Çilingir, Büyük Baba, Büyük Ana, Mesut Bacı, Gödeli Mehmet, Karısının Kocası/ Ayhan, Vakitsiz Bir Ezan, Gül Hanımın Annesi, Bayram Günleri, Doğuş). Çocuk ve yaşlılar, daha ziyade diğer iki grupta olan ilişkileri çevresinde olay örgüsünde yer almaktadırlar.

Yaş gruplarını cinsiyetlerine göre ayırmak gerekirse, kadınlarda gençlerin, erkeklerde ise orta yaşlıların çoğunluğu teşkil ettikleri görülür. Bununla birlikte genç erkekler de önemli bir yekün teşkil etmektedir.



Yazarın hikâyelerinde "genç insan"lara bu derece yer ve önem veriş, hiç şüphesiz onlara geleceğin sahibi gözüyle bakmasındandır. Siyasî hayatında da aynı tavrı ortaya koyma gayreti içinde olmuştur.

Hikâyelerdeki şahıs kadrosu "ekonomik durum"ları yönüyle ele alındığında, çok büyük oranda alt gelir gruplarına mensup insanlardan oluştuğu müşahede edilir. Başka bir söyleyişle, Esendal, elinin emeği, alınının teri ile kazanıp kıt kanaat geçinebilen insanları tercih etmiştir. Yerleşim alanı itibariyle "şehirli" ve "kasabalı" kahramanlar çoğunluğu oluşturmalarına rağmen, zengin, geçim derdi olmayan, refah içinde yaşayan insanların hikâyecisi değildir. Servet-i Fünûn hikâye ve romanlarında sık sık görme imkânına sahip olduğumuz, kaynağı belirsiz bir refah ve bolluğun insanları, onun hikâyelerinde yer almazlar. Şehrin kenar semtleri, kasaba ve köyün fakir, emeğiyle geçinen insanları, üzerinde yoğunlaşılacak asıl merkezdir. Kısacası; "küçük insan"ların hikâyecisidir.

"Gödeli Mehmet", "İhtiyar Çilingir", "Çölde", "Arabacı Ali", "Çamaşır-cı Kadın", "Çolak", "Hasan Kâhya Hastalandı", "Mevla Kavuştursun", "Muzaffer", "Bekir Usta", "Buğday Almağa Köye Gitmiştik", "Ana Baba", "Pazarcılık", "Sinema", "Celile" gibi pek çok hikâyede, bu insanların ekonomik durumlarını, geçim sıkıntılarını, hayat mücadelelerini çok dah yakından görmek mümkündür.

Esendal'ın kahramanları, büyük ölçüde emeklerinin karşılığı ile yetinen, kanaatkâr insanlar olmalarıyla dikkati çekerler. "Para âşıklısı" olmadıkları gibi, gayr-i meşru yollardan elde edilen imkânları da hoş karşılamazlar. Meselâ; "Bir Kadının Mektubu" hikâyesindeki öğretmen Ayşe, "ancak geçinebilecek kadar kazanabilen bir araba yapıcısı'nın, "ekmeklerini alınlarının teriyle kazanan" bir ailenin kızıdır. Kocasını Hayri, savaşın getirdiği kargaşadan faydalanarak rüşvet almağa kalkışınca ondan boşanır. "İhtiyar Çilingir"ın kahramanı, para karşılığı zanaatının prensiplerine aykırı iş yapmayı reddeder. İstanbul'da yaşamalarına rağmen, senede ancak bir-iki defa şehre inebilen, doğru dürüst giyecek ve yiyecekleri olmayan "Mevla Kavuştursun"un fakir insanları, şikâyetsiz, kanaatkâr bir hayat yaşarlar.

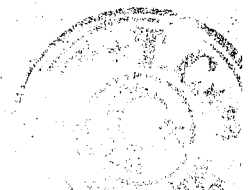


Bazı hikâyelerde zengin, refah içinde, geçim sıkıntısı olmayan kahramanlar da yer almaktadır. Ancak bunlar, daha ziyade menfi tipler veya "karşı güç" fonksiyonunda dikkatlere sunulmaktadır. Başkalarının sırtından kazanmak, harp zengini olmak, tefecilik, zorbalık etmek, rüşvet almak, ekonomik refah içindeki insanların karakteristik özellikleridir. Para hırsı, bu insanlarda kıskançlık, cimrilik, sonradan görmüslük, dolandırıcılık gibi kötü vasıfların gelişmesine zemin hazırlamıştır. "Yirmi Kuruş"un Tefrik ve Salim Ağa'ları, yanında çalıştırdıkları çobanın parasını vermemek için bir sürü engel çıkarır, zorbalanırlar. "Gevenli Hacı", pek çok insanı karın tokluğuna çalıştırdığı gibi, yöneticilere rüşvet vererek menfaat temin eder. "İki Ziyaret" in sonradan görme ailesi, harp zenginidir. Selcioğlu (Pazarcılık), Hacı İbrahim Efendi (Buğday Almağa Köye Gitmiştik), köylünün malını binbir hile ve açık gözlülükle ucuza kapatan ekin simsarlarıdır. "Dursunhacı" ve Hacı Hüseyin (Keleş), kıskançlık ve zorbalıklarının cezalarını hayatlarıyla öderler. "Akşam Yemeğinden Sonra", "Centilmen Asilzâdeler Pansiyonu", "Ahmet Paşa'nın Katli", "Çamlıcadaki Konak", "Nazlı Hanım", "Hacı Dedemin Evi", "Avrupa" hikâyelerinin zengin kahramanları da ya yozlaşmış tipler ya da halka tepeden bakan yönetici-aydınlardır.

Kısacası; Esendal'ın hikâyelerindeki şahıs kadrosunu teşkil eden insanlar, ekonomik durumları itibariyle iki grupta toplanırlar. Bunlar: Orta halli veya fakirler ve zenginlerdir. Bunu, küçük insanlar ve Yönetici-aydın-bürokrat ile yozlaşmış tipler şeklinde de ifade etmek mümkündür. Hikâyelerin tamamında birinci grup büyük ölçüde "tematik güç" fonksiyonu ile karşımıza çıkarken, "karşı güç" fonksiyonu ikinci gruptakilere verilir.

Memurlar, bürokratlar, esnaflar, serbest meslek erbabı, işçiler, çiftçiler, din adamları ve ev kadınları şeklindeki bir sıralama, hikâyelerdeki şahıs kadrosunun "meslekî" tasnifini ortaya koyacaktır. Bunların yanında işi veya mesleği belirtilmemiş kahramanlarla işsiz kahramanlar da mevcuttur.

"Memurlar", şahıs kadrosunun meslekî tasnifinde hem sayı hem de fonksiyon itibariyle birinci sırada yer almaktadır. Bunun için, Esendal'a "memur hikâyecisi" vasfını vermek, hatalı bir hüküm olmayacaktır. Nitekim Mu-



zaffer Buyrukçu'nun kanaati bu istikâmettedir, "Köylü, kasabalı yer almıştır hikâyelerinde ama asıl ilgilendiği memur takımıdır. M.Ş.Esendal, bir bakıma memurlar Cumhuriyetinin sadık bir yazarıdır."⁴⁴ Metinlerdeki şahıs kadrosu içinde hemen her seviyede ve her kurumda çalışan memur örneği bulabiliriz. Kapıcı, odacı, müstahdem, biletçi, kâtip, iâşe memuru, âşâr emânet memuru, sahil sıhhiye memuru, ebe, hemşire, hastabakıcı, liman çavuşu, evrak memuru, mektupçu, mümeyyiz, muavin, müdür, postacı, bankacı, polis, komiser, zabıta memuru, öğretmen, yargıç, subay gibi sıfatlar, onca memuru birbirinden ayırmağa yaradığı gibi, çeşitliliğini de dikkatlere sunar.

Memurlar, daha ziyade dairedeki hayatları ile okuyucu karşısına çıkarlar. Bununla birlikte evde, kahvede, meynânede, yolda, parkta ve eğlence meclisindeki hal ve tavırları ile de dikkatlere sunulur. Dairenin dışındaki memur, tabîî olarak işinin dışında kalan yönleri ile olay örgüsüne girmektedir.

Memurları kendi içinde emekliler ve emekli olmayanlar diye ikiye ayırabiliriz. Bir hayli azınlıkta kalmış olan emekli memurlar, ev, kahvehâne ve park gibi mekânlardaki durum ve davranışlarıyla müşahede edilir. Kadın memurlar, bütün içinde son derece azınlıkta kalmaktadır. "Celile", "Bayan Nazmiye", "Bay Özarar", "Küp Kırığı Pabuç Eskisi", "İlaç İçirmek İçin", "Hastanenin Yemek Tablası", "Yurda Dönüş" hikâyelerindeki kadın memurlar; sekreterlik, hastabakıcılık, ebelik, hemşirelik, gümrük memurluğu, öğretmenlik gibi görevlerde çalışırlar.

Meslekî sınıflandırmadaki ikinci sıra "bürokratlara aittir. "Bürokrat" kavramından kastımız; yönetimin üst basamaklarında bulunan ve yöneticilik, âmirlik vasfı ön plânda gelen şahıs kadrosudur. Sadrazam, başbakan, nâzır, bakan, şeyhülislâm, âyân azası, mebus, general, vali, belediye başkanı, müsteşar sıfatı taşıyan kahramanları, "bürokrat" olarak mütalaa ediyoruz.

Metinlerde çoğu zaman memurlarla içiçe veya yanyana yer almakta olan söz konusu grup, daha ziyade işlerinin başındaki durumlarıyla dikkatlere sunulur. "Kuvvetli Hükümet", "Geçmiş Günler", "İki Müsteşar", "Yeni Vali",



"Nâzırın Odacısı", "Morte Nuvare Belediye Başkanı", Haydar Bey'in Sakalı", "Ahmet Paşa'nın Katli" isimli metinlerde "asıl kahraman" fonksiyonuna sahiptirler.

Esendal, kadın kahramanlarını çok büyük ölçüde "ev kadını" sıfatıyla dikkatlere sunmaktadır. Bilinen mânâda olmamakla birlikte, "ev kadınlığı"nı meslekî bir grup şeklinde mütalaa etmek istiyoruz. Bu kadınlar, eve doğrudan doğruya bir gelir getirmemekle birlikte, eğer müsbet bir ev kadını iseler, giderleri önemli ölçüde azaltırlar. Aksi takdirde artırırırlar. Müsbet ev kadını; çamaşır, yemek, dikiş, temizlik, çocuk bakımı gibi çeşitli ev işlerini başarıyla yapar. Böylece hizmetçi, aşçı, uşak, dadı, terzi masraflarını ortadan kaldırmış olur. Menfi ev kadını ise hem müsrif hem de yukarıda sayılan işleri yapmadığından büyük bir masrafa yol açmaktadır. Bu açıdan bakıldığında "ev kadınlığı"nı meslekî bir grup olarak kabul etmek mümkündür.

Şahıs kadrosundaki kadınlar, gerek sayı, gerekse fonksiyon açısından büyük ölçüde ev kadını sıfatıyla olay örgüsünde yer alırlar. Müsbet olanlar menfflere göre çoğunluğu teşkil ederler. Bu kadınların "Evlilik-Aile" konusu çevresinde vücut bulmuş hikâyelerde yoğunluk teşkil ettikleri görülür. "Bir Kadının Mektubu", "İki Kadın", "Hatice", "Muzaffer", "Arife", "Sayı mı Yazı mı?", "Berrin'in Evliliği", "Çamaşırıcı Kadın", "Seza'nın Kocası", "Saide" bu hikâyelerden birkaçıdır.

"Esnaf"lar, hikâyelerdeki şahıs kadrosunun bir başka meslekî grubunu teşkil etmektedirler. Çilingir, mavnacı, otelci, sabuncu, arabacı, kahveci, saatçi, doğramacı, kolacı, odun-kömürcü, kasap, celep, çerçi, saraç, bakkal, terzi gibi değişik iş kolları veya zeneatler, esnafların çalışma sahalarıdır. Bahis konusu meslekî grup, meslekî yönleriyle olduğu kadar, günlük hayatlarının çeşitli yönleriyle de karşımıza çıkabilmektedir. Kadınlar, sadece terzilikleriyle esnaf grubuna girerler. Tabii ki son derece cüzi olarak.

"İhtiyar Çilingir", "Gödeli Mehmet", "Sabuncu Osman Ağa", "Otelci Hacı", "Hamamcı Feyzi Bey", "Çolak", "Arabacı Ali", "Keleş", "Hanende Hayım", "Kacırdık mı?", "Tutkunluk", "Tuzcuoğlu'nun Otçuluğu" hikâyelerinin birinci derecedeki kahramanları esnaftır. Diğer bazı hikâyelerde ise daha geri plânda kalırlar.

Şahıs kadrosunun bir bölümünü "serbest meslek erbabı" söz grubu etrafında toplayabiliriz. Doktor, mühendis, eczacı, yazar, gazeteci sıfatlarını taşıyan kahramanları, bu grupta mütalaa etmek gerekecektir. "Doktor Savdur", "Hâmid İçin Bir Yazı", "Saide", "Şu Soyadı Konusu", "Kızımız", "Söylüyor", "Nazlı Hanım", "Kısmet Kuşu", "Karısının Kocasını", "Küp Kırığı Pabuç Eskisi", "İlaç İçin İçin", "Hastanenin Yemek Tablası" isimli metinlerde daha yakından görebildiğimiz serbest meslek erbabı, zaman zaman meslekî yönleriyle, zaman zaman da diğer yönleriyle dikkatlere sunulmaktadır.

Burada bir hususu belirtmek isteriz: Serbest meslek erbabı olarak nitelendiğimiz kahramanların önemli bir bölümü "memur" sınıfına dahil edilebilecek durumdadır. Çünkü doğrudan doğruya devletten maaş almakta ve devlet dairesinde çalışmaktadırlar.

"Veysel Çavuş", "Hasan Kâhya Hastalandı", "Dursunhacı", "Aptal Memiş", "İşin Bitti", "Pazarcılık", "Buğday Almağa Köye Gitmiştik" hikâyelerinde "çiftçi"ler ön plâna çıkmaktadır. Fazla bir sayı teşkil etmeyen bu meslekî grup, çoğunlukla köylü, bedenen dayanıklı, saf ve hayat mücadelelerinin zorluklarıyla bârizleşirler.

"Bekir Usta", "Bu Sıska Karı", "Sinema", "Behiye", "Nebiyenin Kasabasında Hayat" başlıklı metinlerde de "işçi"ler dikkati çeker.

Meslekî açıdan son bir grup olarak "din adamı" zikredilebilir. "Bir Mübahese", "Cami Duvarı Kenarında", "Aptal Memiş", "Güzel Bir Ölüm" hikâyelerindeki değişik fonksiyonlara sahip din adamları, -biri dışında- menfi tipler halinde dikkatlere sunulmaktadır. Câhillik, taassup, kıskançlık, dini şahsî çıkarlarına alet etme gibi vasıflar, onların belirgin özellikleridir.

Hikâyelerdeki şahıs kadrosu, "milliyet" faktörüne göre değerlendirildiğinde, yabancı uyruklu veya azınlıkların son derece az olduğu görülecektir. Uzun yıllar yurt dışında yaşamış olan Esendal, 224 hikâyesinden sadece on tanesinde yabancı uyruklu veya azınlıklara asıl kahraman fonksiyonu vermiştir. Bunlardan "Santa Kastello", "Monte Nuvare Belediye Başkanı", "Monte Reale Belediye Başkanı" isimli metinler sembolik olmalıdır. Bu üç hikâyeden başka "İhtiyar Kadın", "Bir Mektup", "Bomba", "Korku", "Yarı Ölüm", "Haham",



"Hanende Hayım"da tematik güç fonksiyonundaki yabancı uyruklu veya azınlıklar; "Murat Ali", "Muzaffer", "Hayım'ın Evine", "Gödeli Mehmet", "Veysel Çavuş", "Gurbet Ellerde", "İşin Dibi Bozulmuş", "Yurda Dönüş" hikâyelerinde daha geri plânda kalmaktadırlar. İlk üç hikâyenin dışındakiler, Türklerle olan ilişkileri çerçevesinde olay örgüsüne girmişlerdir. Şahıs kadrosunun "milliyet"indeki böyle bir sonuç Esendal'ın insanımıza verdiği değeri ve sevgiyi ortaya koyan bir kriter olarak düşünmek, hiç de hatalı olmayacaktır.

Esendal, hikâyelerindeki şahıs kadrosu içinde "hayvanlar"a da yer vermiştir. "Bir Haydut Kuş", "Çocuklara Hikâye", "Eşek", "Kedi", "Soysuz Kedi", "Kivi", "O Yıllarda", "Terbiyesi En Güç Hayvan", "Aptal Memiş", "Karga Yavrusu" hikâyelerindeki yılan, doğan, eşek, kedi, at, koyun, karga gibi hayvanlar, tematik güçten dekoratif unsura kadar değişebilen fonksiyonlarla olay örgüsünde yer almaktadırlar. Hayvan kahramanların tamamı, insanlarla olan münasebetleri veya insanların onlara bakışı çerçevesinde dikkatlere sunulur.

Şahıs kadrosunun "sosyal durumları" itibariyle ele alındığı bu bölümden çıkan sonucu topluca değerlendirdiğimizde şöyle bir hülâsa ile karşılaşırız: M.Ş.Esendal, hikâyelerinde erkek kahramanlara kadınlardan çok daha fazla yer vermektedir. Genç ve orta yaş gruplarının büyük çoğunluğu teşkil etmesine rağmen, çocuk ve yaşlılar da azımsanmayacak bir yekün teşkil ederler. Ekonomik açıdan alt gelir gruplarına mehsup insanlar; daha açık bir ifadeyle küçük insanlar tercih edilmiştir. Meslekî tasnifteki memur, bürokrat, ev kadını, esnaf, serbest meslek erbabı, çiftçi, işçi, din adamı sıralaması da, ekonomik durumun bir başka kriteri olur. Yabancı uyruklular ve azınlıklar ile hayvan kahramanlar son derece azdır.

Kısacası; "Esendal, küçük insanların, büyük davalar ardında koşmayanların, orta halli kişilerin -küçük memurların, emeklilerin, esnafın, kasaba adamlarının, ev kadınlarının, çocukların- hikâyecisidir. Onun kişileri devlet örgütünde yükseslere tırmanmış, ya da sosyal yapıda ön plâna geçmiş kişiler değildir!"⁴⁵

45- Hikmet Dizdaroğlu, "Ölümünün 13.Yıldönümünde M.Ş.Esendal", Türk Dili Der., C.14, S.164,

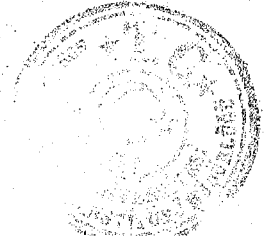
B- T İ P L E R İ İ T İ B A R İ Y L E Ş A H İ S K A D R O S U

Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerindeki şahıskadrosunu "tipolojik yönleri" itibariyle ele alacağımız bu bölümde hem tasnif hem de tahlil esas olacaktır. Kişiler tiplere göre tasnif edilirken bu tasnif içindeki özellikleri üzerinde de durulacaktır. Önce, sosyal yapı içindeki tipleşmeler, daha sonra da genel ruh dünyası ve buna bağlı olarak şekillenen hayat karşısındaki tavır, tipolojik açıdan dikkatlere sunulacaktır.

Hikâyelerdeki kahramanlar "tip" veya "karakter" olma özellikleri yönüyle tartışılabilir. Metinler veya kahramanlar tek tek ele alındığında zaman zaman "tip", zaman zaman da "karakter" olma özelliği ağır basan kişilerle karşılaşmaktadır. Hatta ilk bakışta "karakter" olduğu intibai doğar. Ancak, 224 hikâyenin şahıs kadrosu bir arada düşünüldüğünde, yazarın, aslında belli tipler üzerinde yoğunlaştığı müşahede edilecektir. Eğer, hikâyelerdeki şahıs kadrosuna ait isim, kılık-kıyafet, mekân, zaman, meslek ve bazı küçük farklılıkları bir kenara bırakabilirsek, yazarın dikkatlere sunmak istediği tipleri yakalamak çok daha kolay olacaktır. Görülecektir ki, onca kahraman aslında belli tiplerin birer temsilcisinden başka bir şey değildir. Zaten tür, herhangi bir tipi, bir bütün olarak veya bütün yönleriyle dikkatlere sunmada, son derece zorlanır. O halde, her hikâyeyi veya kahramanı, belli tiplerin bir parçası şeklinde mütalaa etmek çok daha isabetli olacaktır. Söz konusu parçaları bir araya getirebildiğimizde, tipin gerçeğine, bütünlüğüne ulaşırız.

M.Ş.Esendal'ın hikâyelerinde çizmeğe çalıştığı, üzerinde yoğunlaştığı sosyal tipleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

- 1- Memur Tipi
- 2- Bürokrat ve Yarı-Aydın Tipi
- 3- Alafranga-Züppe Tipi
- 4- Din Adamı Tipi
- 5- Ev Kadını Tipi



6- Esnaf Tipi

7- Dedikoducu Tip

1- MEMUR TİPİ

Bir önceki bölümde belirtildiği gibi, "memur"lar gerek sayı, gerekse fonksiyon itibariyle, şahıs kadrosu içinde ilk sırada yer almaktadırlar. Bunca insan bir arada düşünüldüğünde, Esendal'ın okuyucunun dikkatine sunmağa çalıştığı tiplerin başında "memur tipi"nin bulunduğu çok daha açık bir şekilde ortaya çıkar. Müsbet olmaktan çok uzak olan memur tipi; korkaklık, dalkavukluk, beceriksezlik, sorumsuzluk, kırtasiyecilik, câhillik, idare-i maslahatçılık, rüşvet alma, kendini beğenme, halka tepeden bakma, sorumluluk yüklenmekten kaçınma gibi sıfatları, karakteristik özellik olarak benimsemiştir. Söz konusu vasıflar, onun dairedeki hayatı, âmir ve halkla olan ilişkilerinde ortaya çıkar.

Memur tipi, öncelikle dalkavuk, yağcı ve iki yüzlüdür. Üstleriyle olan ilişkilerinde bu tavrını gelenek haline getirmiştir. Daha çok koltuğunu kaybetme korkusu ile yükselme arzusundan kaynaklanmakta olan dalkavukluk, onu şahsiyetsiz, silik ve iki yüzlü hale getirmiştir. İnandığı veya olduğu gibi değil, âmirinin beğeneceğini tahmin ettiği gibi görünmeğe çalışır. Fırsat buldukça da yüzde yüz farklı bir davranış sergilemekten geri durmaz.

"Doktor Savdur" isimli hikâye, memur tipinin bu yönünü mizahî bir şekilde dikkatlere sunmaktadır. Nizamettin Savdur, birtakım yolsuzlukları sebebiyle İzmir'den sürgün edilince, yeni geldiği vilayette ilk iş olarak valinin gözüne girmeğe çalışır, yani dalkavukluk eder. Bunun için de ne derece bilgili, namuslu, dürüst, vatansever, âmirlerine itaatkâr bir insan olduğunu anlatabilme gayretini içine girer.

"Bu gibi sözleri söyler dururken, birden bire aklına geldi: "Ulan, dedi, biz namus diye, şeref diye, dört köşe kestik; ama, ya herif o kadar sıkı namuslu değilse, ya beni kendi adamı gibi kullanmak istiyorsa... (...) Ne yapmalı?" diye düşündü, söze başladı:

- Ben, dedi, en büyük namus olarak bir başa itaat etmeği bilirim. Kayıtsız, şartsız. Öl deseyse, ölmeli. Söylediği doğruymuş, yanlışmış, beni ilgilendirmez. Başkanın dediği dediktir."

(Doktor Savdur, B.K.Ç., s.51)

"Dedikler" in belediye reisi, kaymakamı, mektupçusu, ceza reisi; "Yeni Vali"nin okul müdürü; "Nazırın Odacısı" ve "Büyük Yanlış"ın bütün memurları dalkavuklardır. "Giden ağam, gelen paşam!" felsefesi, memur tipinin bu yönünü en güzel şekilde ifade etmeğe yeter.

Söz konusu tip, işinde veya âmirlerine karşı korkaktır. Özellikle sorumluluk yüklenmekten ısrarla kaçınır. İster ki yaptığı, yapacağı işten kendisine en ufak bir sorumluluk gelmesin. "Sorumlu"nun başmüdürü ile "Mülahazat Hânesi"nin muavin ve mümeyyizinde bu tavrın en güzel örneğini buluruz. İşçi ücretlerinin haftalık yerine günlük olarak verilip verilemeyeceğini sormakta olan telgraf karşısında, muavin ve mümeyyizin eli ayağı birbirine dolaşır. Çünkü "evet" veya "hayır" cevabı onlara sorumluluk yükleyebilecektir. Bir kazadan dolayı kendinin sorumlu tutulabileceğini hisseden "Sorumlu"nun başmüdürü, sorumluluğu en kısa yoldan başkalarının üstüne yıkar.

"Zavallı Başmüdür kahvesini içmedi, kahvaltısını etmedi, tıraşını olmadı, pantolonun bacağına, ceketini sırtına geçirdi, evden fırladı. (...)

Başmüdür trene, oradan vapura, oradan otomobile atladı, daireye yetişti, Koridorları arşınladı, merdivenleri dörder dörder çıktı, odasına girdi. Yardımcısını çağırttı."

(Sorumlu, İ.Ç., s.145)

Bu sebeptendir ki, memur tipi, ya sorumluluktan kaçır, ya başkasının üstüne yıkar, ya da "idare-i maslahatçılık"a başvurur. İdare-i maslahatçılık, iş yapar görünüp de hiçbir şey yapmamaktır. "Mülahazat Hânesi"ndeki mümeyyizin bütün teklifleri, "İşin Dibi Bozulmuş"taki jandarma ve zabitanın eşkiya karşısındaki tutumları, "Aptal, Sen de"nin belediye zabıtası Ekrem Bey'in felsefesi, hep idare-i maslahatçılık sözünde ifadesini bulur.

Rüşvet alma, memur tipinin bir başka yönünü ortaya koyar. "Müdürün Züğürdü", "Kurt Masalı", "Bir Kadının Mektubu", "Gevenli Hacı", "İâne", "Aptal, Sen de" hikâyelerindeki nahiye müdürü, mühendis, karakol komutanı, su-be reisi, malmüdürü, âşâr emânet memuru, zabıta memuru rüşvet almaktadırlar.

Soğanlı Nahiye'sinin müdürü Şükrü Efendi, borçlarını ödeyebilmek, ailesinin geçimini sağlayabilmek için açıktan açığa, hatta zorla rüşvet alır.



Üstelik bu davranışını tabif bir hak olarak telakki eder.

" - Senden saklayacak değilim ya, üç beş aldığım oluyor.(...) Bunun anlatılacak yanı yok ki, (...) dar bir gün gelmiş birinden üç beş kuruş almışım, ne çıkar! Beni asmazlar ya! Sen benim yerimde olsan ne yaparsın? Bizim aylığın çoğu borca kesiliyor. Elim geçen paranın çoğu da İstanbul'a çocuğa çoluğa gidiyor. Bende çocuk dört, iki de biz altı, bir de baldızım var, yedi. Ben de aç duracak değilim ya! " (Müdürün Züğürdü, M.A., s.121)

Memur tipi sorumsuz, beceriksiz ve kırtasiyecidir. Basit bir işi beceremez. Halka eziyet eder. "İşin Bitti" hikâyesindeki nüfus memuru, dikkatsizliği, sorumsuzluğu yüzünden Yeniköy muhtarına eziyet eder. Defterde yazılı olmasına rağmen, kör bir adamın durumunu sormak için on saatlik yoldan muhtarı çağirtir, sonunda da "işin bitti" demekle yetinir. "Küp Kırığı Pabuç Eskisi", "Hastanenin Yemek Tablası", "Celile" hikâyelerindeki hademesinden başhekimine kadarki bir yığın memur, beceriksizlikleriyle bârizleşirler. Yemek tablası, her seferinde koridor kapısından geçirilirken düşürülür. Bir türlü de çözüm bulamazlar. Yaşlı cildiye doktorunun bulduğu çözüm, hem gü-lünç hem de çocukçadır. Bundan böyle yemek tablası dokuz numaralı koğuşun penceresinden bahçeye verilecektir.

Söz konusu tip; bunca beceriksizlik, cehalet ve sorumsuzluklarına rağmen kendini beğenmiştir. Halka tepeden bakar, onu horlar, iter kakar. Sevgi ve saygıdan uzaktır. Sanki âmirlerinden gördüğü davranışı halka yansıtır. "Celile"nin eczacısı, düzensizliklerin çözümünü disiplin ve dayakta bulur.

" - Disiplin ister, disiplin, diyor. Sen yenisin, bilmezsin, bu millet dayaksız olmaz!

Bu da disiplini böyle anlamış! Ne yapacaksın? Ve işin acıklı yeri bu ki: Bu kafada olan, yalnız bizim budala Eczacıbaşı ile Doktor Onarır değil, çocukları, dayakla işler yürür sanıyorlar."

(Celile, M.A., s.213)

Memur tipi, gerçek hayatta yapamadıklarını, ulaşamadığı arzularını hayalinde yaşamağa çalışır. Ancak, bu hayallerinde doğrudan doğruya âmir tavrına bürünmesi dikkate şayan bir husustur. Sicil Müdürü Cavit Bey (Mendil Altında), maliye kalemi kâtiplerinden Sabri Bey (Mebus Olursa), tipin bu yönünü sergilemektedirler. Hayalinde kahramanlaşan Cavit Bey, mebus olmayı hayal eder. Yükselme arzusunun gerisinde daha iyi bir hizmet değil, ezikliklerinin

intikamını alabilme düşüncesi mevcuttur. Mubus olursa "memurîn nizamnâmesi" teklifi vermeği düşünen Sabri Bey, şayet maliye nâzırı olursa, büyük adam pozuna bürünüp halktan ve arkadaşlarından uzak olacaktır.

" - Vallahi, bilmem! diyordu; evvelâ, sizlerin hiçbirinizle konuşmam! Konuşsam bile hariçte bir gören farkeder ki ben büyük bir adamım, sizler küçük. Hiçbibiriniz hakkımda diyemezsiniz ki nezarete yakışmamış; böyle kahvehânelere, çayhânelere çıkmam, Serkledoryan'a giderim. Poker öğrenirim. Oralarda dolaşan büyüklerle senli benli, dostmuşum gibi görüşürüm."

(Mebus Olursa, S.K., s.25-26)

Buraya kadar, memur tipini dairedeki, işinin başındaki hayatı ile tanımağa çalıştık. Tipin karakteristik özellikleri de bu mekândaki tavır, davranış ve sözleri ile dikkatlere sunulmuş oldu. Esenal, bazı hikâyelerinde memur tipini, dairenin dışında kalan hayatı ve özellikleriyle de okuyucu karşısına çıkarmaktadır. Bahis konusu tip; kahvehâne, meyhâne, ev ve eğlence meclisindeki iddiacılığı, boş ve lüzumsuz tartışmalarla çene yarıştırap vakit geçirmesi, batıl inanç sahipliği ile kötü bir baba ve koca olması özellikleriyle dikkati çeker.

Emekli olsun veya olmasın memur tipi, boş zamanlarını çoğunlukla kahvehânedede geçirir. Burada ya çeşitli oyunlar oynar, ya dedikodu yapar ya da boş ve lüzumsuz konularda birbiriyle iddialaşır. Gümrük aracılarında Faik Efendi, Hâriciye Nezâreti Mektubî Kalemi müsevvitlerinden Feyzi Bey ve askerî eczacı Remzi Efendi, İstanbuldaki büyük depremde Galata Köprüsü üstünde kaç kişinin birikmiş olduğunu tartışıp pazarlık ederler(Pazarlık). Tophâne arpa ambarı kâtibi Arif ile emekli alay kâtibi Hacı Bey, Hidiv vapurları mı, Roman vapurları mı daha üstün tartışmasını yaparlar(ElMalının Tasası). İrfan Saçak ve arkadaşları, kırk yıllık bayat bir fıkranın doğru-yanlış kavgasındadırlar (Hacı İzzet Paşa).

Beşinci Şubeden Hayri (Uğursuzluk), Halil Efendi (Bana Kaçık Derler) ve Postacı Tefik Efendi (Rüya Nasıl Çıktı), batıl inançlarıyla dikkati çeken memur tipinin bir başka yönünü ortaya koymuş olurlar.

Orman ondalık kâtibi Enver Efendi (Seni Kahve Paklar), nüfus kâtibi Kadir Efendi (Karga Yavrusu) ve Binbaşı İbrahim Bey (Anasız Çocuk), kötü bir babadır. Çocuklarını döverler.



Memur tipinin söz konusu edildiği buraya kadarki bölümde tamamen menfi örnekler üzerinde duruldu. Zaten çok büyük oranda menfidir. Özellikle iş ba-şında müsbet bir özelliğini görebilmek hemen hemen imkânsızdır. Bunun yanın-da çok nâdir müsbet veya en azından menfi olmayan memur tipi örneğini de bul-mak mümkündür. Bunlar, daire dışındaki hayatları ile okuyucu karşısına çıkan memurlardır.

"Komiser" hikâyesinin babacan, güngörmüş, hoşgörülü, sevgiyi bilen kah-ramanı, iş başındaki müsbet memur tipinin tek örneğidir. "Ana Baba"daki ge-celeri saatçilik yapan öğretmen; rindmeşrep, tatlı dilli, güler yüzlü, herke-sin yardımına koşan "Haşmet Gülkokan"; "İkisinin Arasında" hikâyesindeki Du-yûn-ı Umumiye memuru da müsbet memur tipinin nâdir örneklerindendir.

Esental, asıl ideal memur tipini, ideal Türkiye ütopyasının ifadesi o-lan "Yurda Dönüş" hikâyesinde yaratmağa çalışır. Gümrükçü kız bunun maşahas bir örneğidir. Ciddiyet, beceri, bilgi, işlerine vukuf, vatandaşa ilgi, dü-rüstlük, temizlik, ideal memur tipinin vasıfların teşkil eder. Onun aşağıda-ki fizikî portresi, eski gümrük memurlarından ne derece farklı olduğunu orta-ya koyar:

"Güzel bir kız! Arası açıkça samur kaşları, sarı ela gözleri. Boyu orta, ince. Gençlik, sağlık yüzünden akıyor. Belliki keyfi yerinde. Gece uykusunu da uyumuş, erken kalkmış, bol su ile yıkan-mış, üstüne altın suyu sürülmüş saçlarını sıkıca tarayıp, kulak-ları arkasına atmış, sabah ayazında bağda gezinmiş, sonra bir bardak soğuk süt içmiş, buraya çalışmaya gelmiş!..."

(Yurda Dönüş, G.M., s.152-153)

2- BÜROKRAT VE YARI AYDIN TİPİ

"Bürokrat ve yarı-aydın tipi", M.Ş.Esental'ın hikâyelerinde dikkatlere sunmağa çalıştığı tiplerden ikincisidir. Bürokrat ve yarı aydın, ilk bakışta birbirinden ayrı ve farklı tiplermiş gibi görülebilir. Ancak sahip oldukları özellikler yanyana getirildiğinde, birbirine çok yakın, hatta aynı oldukları müşahede edilecektir. En azından bürokrat çoğu zaman yarı aydın, yarı aydın da bürokrat olarak karşımıza çıkar. Bürokrat, daha ziyade yönetimdeki uygula-ma, davranış ve fikirleriyle; yarı aydın da fikir ve davranışlarıyla dikkat-lere sunulmaktadır. Birçok metinde farklı farklı veya benzer yönleriyle olay

örgüsüne giren bu tip, aynı zamanda memur tipinin bir uzantısıdır. Halka tepeden bakma, horlama, kendini beğenmişlik, beceriksizlik, keyfilik, cahillik, nutukçuluk, idare-i maslahatçılık, dalkavukluk, koltuk hırsı gibi vasıflar, bürokrat ve yarı-aydın tipinin karakteristik özelliklerini teşkil eder.

Söz konusu ettiğimiz tip, halka tepeden bakması, onu horlaması, aşağılaması ile belirginleşmektedir. Memurlarına karşı da aynı tavrını korur. Mensubu olduğu milletin kıymet hükümlerinden uzak, habersiz ve yabancılaştırmış olması, kendini beğenmişlik duygusu, böyle bir tavrın temel kaynağını oluşturur. Böylece halkı ve meselelerini anlama, onlara çözüm getirme imkanını kaybetmiş olur.

"Söylüyor", "Köye Düşmüş" ve "Akşam Yemeğinden Sonra" hikâyelerinin yarı-aydın ve bürokrat kahramanları, tipin Anadolu ve insanına bakışını sergilerler. Ömründe bir kere bile Anadolu'yu görmemiş bu bakış, kitaplardan, nutuklardan öğrenilmiş bir romantizm ve yüzeyden tanınmış bir Batı kriterine göre şekillenmiştir. Onun içindir ki, Anadolu yıllar yılı bir yanda kuzuların meleştığı, diğer yanda kuşların ötüştüğü; bir tarafta ihtiyarların gençlere gazalarını anlatıp yaralarını gösterdiği, diğer tarafta genç kızların omuzlarında testi ile su taşıdığı; insanının yağ, bal, yumurta bolluğu içinde yaşadığı ağaçlık, çimenlik köyler, köylüler diyarı zannedilmiştir. Halbuki gerçek hiç de bürokrat ve yarı aydın tipinin zannettiği gibi değildir. Millî Mücadele yıllarında ilk defa Anadolu gerçeği ile yüzyüze gelen bir Osmanlı muharriri, intibalarını şu şekilde ifade eder:

"Anadolu, Anadolu dediler, ben de bir şey zannettim. (...)İstanbul'un ne kadar leblebicileri, turşucuları, helvacıları, kalemis yağı, kananfıl yağı satan hafız bozuntularına kadar ne kadar esnaf, ayak takımı varsa, toplamışlar, al sana Anadolu olmuş. Buraya Anadolu dememeli, esnaf dolu demeli! Memurün takımından başka bir tane de adama benzer adam görmedim ki... Heriflerin yüzüne baktım, hepsinde bir dilenci suratı var. Ben dilenci suratlı adamdan hiç hoşlanmam. Hiç böyle millet olur mu? Tutturduk, bir zamandır, millet millet diye... Hepimizde de kabahat var ya! Bir kere gel de şu millet dediğin adamları gör a mubarek, dese birisi... gelmedik işte. Kısmet bugüne imiş, ne dersin..."

(Söylüyor, O., s.147-148)

Kahramanın Anadolu insanı için kullandığı "hafız bozuntusu", "ayak ta-

kımı" ve "dilenci suratlı" sıfatları, tipin insanımıza bakışını vurgulaması açısından son derece önemlidir. Bankalardan birinde idare meclisi azası olan Lütfullah Bey, bunlara bir de "hayvan" sıfatını ekler.

" - Vallahi, bendeniz şoförlere kabahat bulmuyorum. Herkes kendini korumalı değil mi? Haya huzurunuzdan hayvanlar bile tehlike karşısında kendisini koruyor. Hem o sakınmasa da kabahati yoktur, zira hayvandır. Hoş, bizim halkımızın çoğu da, af buyrunuz, hayvandan kalır yeri yoktur ya! Efendim, otomobil giderken ağızlarını bir karış açıp bakıyorlar."

(Akşam Yemeğinden Sonra, K., s.95)

Tip, Anadolu'ya yapılan küçük birkaç yatırım için harcanan paralara hayıflanır, "emr-i hükümeti mantık-ı avama göre keyfemâyeşe" değiştirmeyi reddeder, tayyare isteğine çözüm getireceğine dayak, ceza ve Bekirağa Bölüğünü lâayık görür. Aşağıdaki cümleler bir âyân azasına aittir.

"Halk arasında dedikodu varmış! diye kanunlarımızla oynamak hikmet-i hükümete de muvafık düşmez. Bu halkın, sözüne, sazına, işine akıl ermez. Dünyada padişahların bile arkasından kılıç sallamışlardır. Alemde efkâr mütehaliftir. Halk şikayet edegelmış edegider. (...) Halk şikayet ederse, ol bâbtaki ahkâm-ı mahsusayı gözüne sokarsın, görür. Eğer mütenebbih olmazsa, "tekdir ile uslanmayanın hakkı kötektir" fehvasınca Bekirağa Bölüğü'ne gidince akli başına gelir. Hükümet aleyhine dil uzatmak ne demektir anlar." (Kuvvetli Hükümet, M.A., s.165-166)

Bürokrat ve yarı aydın tipi, nutukçu ve demegogtur. Bilgeliğini göstermek, üstlerinin gözüne girmek, gösteriş ve büyüklük duygusunu tatmin etmek, onun bu tavrının kaynaklarını teşkil eder. Her vesile ile bu yönünü ortaya koyan tip, aslında tam bir demegogtur. Meselenin özünden uzak, içi boş ve yuvarlak cümlelerle şişirilmiş nutuklarından hiçbir müsbet netice elde edilemez. Zaten böyle bir gayesi de yoktur.

"Kuvvetli Hükümet"teki âyân azası, mebus, nâzır, parti merkez azası gibi şahsiyetlerden teşekkül eden encümen üyeleri; "Hürriyet Gelirken"deki nahiye müdürü; "Hâmid İçin Bir Yazı"daki Nihat Sait; "Sahan Külbastısı"ndaki müfettiş; "Dedikler"deki vali ve "Bir Nutuk"taki ilk konuşmacı, nutukçu ve demegog bürokrat, yarı aydın tipinin en güzel örnekleridir. "Bir Nutuk"taki yüksek heyet önünde yapılan konuşmadan bir bölümü buraya aldığımızda, tipin demegogluğunu daha iyi göreceğiz.

" - göstereceği şüphesiz ise de, bu kürsüde tebarüz ettirilen çok önemli işlerimizi de hülasa etmeğe lüzum görmem.

Benim arz etmek istediğim, psikolojik ve gayrıpsikolojik birtakım olaylar üzerine Yüksek Heyetin dikkat nazarını çekmektedir.

Yüksek Heyetiniz her işte olduğu gibi bu meselede de son kararı alacak ve bugün halkımızın ahval bakımından heyetimize karşı göstermekte olduğu karşısında hassasiyetle durarak, gerekli kararı vereceği şüphesizdir. Ben bu nokta üzerinde durmak istemem. Yalnız İdare Reisi sayın arkadaşımızca ileri sürülen bazı içtimaf ve ahlakî meseleler üzerinde olduklarını beyan buyurdular. Bu hususa bendeniz bir şey ilave edecek değilim.

Yalnız bu ve bu gibi hususatin dikkate alınmasının, hasseten halkımızı yakından ilgilendireceğini İdare Heyetimiz Sayın Başkanı da bilirler.

Bu hususta yüksek huzurunuzda maruzatta bulunurken, yalnız bir nokta hakkında Yüksek Heyetinizin dikkat nazarını çekmeği borç bilirim. Bunu, kısa birkaç kelime ile arz etmeğe müsaadelerinizi dilerim.

Arkadaşlar, Yüksek Heyetinizin ele aldığı içtimaf ve siyasî ve ahlakî ve malî meseleler üzerinde bazı arkadaşlarımızın işaret ettikleri gibi, mevzuun maddî olmaktan ziyade

(Bir Nutuk, G.M., s.134)

Aslında bürokrat ve yarı aydın tipi, büyük ölçüde câhildir. Konuşma ve nutuklarındaki "beylik laflar", içi boş yaldızlı cümleler, cehâletini örtbas etmek için başvurulmuş maskelerdir. İçinden çıkamayacağı veya bilmediği bir soru ile karşılaştığında, "bilmiyorum" deme haysiyet ve cesaretini gösteremez. Hemen lafı karıştırır, demegojiye sığınır. "Feminist" hikâyesindeki orta mektep hocası Aytaş Bey, Fransızca hocası Cemil Bey, sahil sıhhiye memuru Kerim Bey, genç ediplerden Raif Bey ve Recai Bey, Hikmet Beyefendi gibi altı yarı aydın, mânâsını bilmedikleri "feminist" kelemesi karşısında hep demegoji yaparlar.

Koltuk sahibi olma, bunu koruma, yükselme arzusu, hatta hırsı, bahis konusu tipin bir başka özelliğidir. Bu konuda gerçekten lââyık olup olmadığını hiç düşünmez. Davranışları, beklentileri, konuşmaları hep bu arzuya göre şekillenir. Dalkavukluk, nutukçuluk ve demegogluk özelliklerinin gerisinde bu hırs yatar. "Nâzırın Odacısı", "Büyük Yanlış", "Kuvvetli Hükümet", "Monte Nuvare Belediye Başkanı", "Santa Castello", "Ahmet Paşa'nın Katli" isimli hikâyelerin kahramanlarında, tipin bu yönü çok daha belirgin bir şekilde dik-

katlere sunulmuştur. "Nâzırın Odacısı"ndaki, II. Meşrutiyet sonrası kabine değişikliklerinden birinde yeniden koltuğuna kavuşmuş olan Nâzır, mensubu olduğu tipin koltuk hırsını, bunun için katlanılanları, bekleyişleri irdeler.

Nâzırlar, oturduğu koltukta eskidiğini, silikleştiğini, sadrazam ve partinin kendini yük olarak taşıdığını farketmez. Hakkındaki dedikodu ve tenkitlerin kendini çekemeyenlerce çıkarıldığını zanneder. Meclisteki "ağu gibi" hücumları sineye çeker. Bir gün sadrazamın istifası ile kabine düşünce ne yapacağını, nasıl davranacağını şaşırır. Yeni kabinede de kendisine görev verileceği ümidiyle beklemeğe başlar.

"Kapı çalındı mı?" diye sık sık sorar. Dışarı çıksa, "Beni arayan olursa Serkloryan'dayım," diye eve haber bırakır. Eve dönünce, "Beni kimse aradı mı?" diye sorar...

"Kimse sormamış. Ne kadar acıdır! Kendini hatırlatır, gözönünde dolaşırsın; Sadrazam olan adamın evine gitmeği düşünürken kabine kurulur; bunun yerine de başka birisi getirilir; bu haberi gazetede okuyunca bir kırgınlık olur. (...) Belli etmeyeceksin! Gene nâzır gibi konuşacak, öyle davranmaya çalışacaksın! Yüzden ağır durup arkadan kabinenin kuyusunu kazacaksın!"

(Nâzırın Odacısı, B.K.Ç., s.168-169)

Beceriksizlik, gösteriş budalalığı, kendini beğenmişlik, bürokrat ve yarı aydın tipinin karakteristik özellikleri içinde yer almaktadır. "Avarakasnak"ın müdürü, "İnsanın 'Ben'i'nin nâzırını, "Monte Nuvare Belediye Başkanı'nın Don Diyago Frenza'sı, "Santa Kastello" ve "Kuvvetli Hükümet" in bütün kahramanları beceriksizdirler. Zaten ciddi bir iş yapma niyet ve kapasitele-ri de yoktur. Belediye Başkanı Don Diyago Frenza, "Ben göze görünmeyen yere para vermem." derken, gösteriş budalalığını sezdirmiş olur. O, eski evleri, mahalleleri yıkıp yeni sokaklar, caddeler açacak; bahçeler, parklar, köşkler, saraylar yapacak, büyüklerinin heykellerini dikecektir. "Santa Kastello"daki "yaz manevraları" adı altında yapılmakta olan her şey, sadece gösterişten ibarettir. "Müdürlüğün, büyüklüğün hiç olmazsa yarısı da duruş, konuşuş, yüksekten bakış, kendini satıştır", diyen müdür, bir yere giderken veya dönerken dairedeki bütün memurları istasyona çağırır ki, gösteriş duygusunu tatmin edebilsin.

Bürokrat ve yarı aydın tipi, kendi aralarındaki ve -özellikle- âmir-

leriyle olan konuşmalarında kendilerine has bir ifade tarzına sahiptirler. "Beyefendi hazretleri, efendim, zât-ı âlileri, hatır-ı âlileri, bendeniz, teşrif buyurmuşsunuz" gibi kelime, kelime gruplarından teşekkül eden bu konuşmalar, sahte bir kibarlık, dalkavukluk, tevazu, bilgelik kokar.

Memur, bürokrat ve yarı aydın tipleri topluca değerlendirildiğinde, birbirlerine çok yakın, hatta büyük ölçüde aynı vasıfların insanı olduğu gerçeği ortaya çıkar. Kültür, karakter, dünya görüşü, zevk ve eğilim, iş başındaki tavır, uygulama ve davranış açılarından sanki birbirlerinin prototipleridir. Çünkü memur ve bürokrat, çok büyük ölçüde yarı-aydın; yarı-aydın da memur ve bürokrattır. Türk toplumunun Batı'ya yönelişi ile birlikte teşekkül etmeğe başlayıp gittikçe güçlenen söz konusu tipler; memleket ve milletin kıymet hükümlerinden uzak ve yabancı olma, halka tepeden bakma, dalkavukluk, câhillik, nemelazımcılık, bencillik, demegoğluk, nutukçuluk, beceriksizlik, idare-i maslahatçılık, rüşvetçilik, korkaklık, iki yüzlülük, sorumsuzluk, koltuk hırsı gibi vasıflar çerçevesinde şekillenmişlerdir. Memleket ve milleti, kendi zihniyetlerinin eseri olan bir yönetim tarzı ile yönetirler. Ortaya koydukları yönetim ve icraat, birçok hikâyede gözler önüne serilmiştir. Kısacası; söz konusu üç tip de -birkaç nâdir örneğin dışında- bütünüyle menfidir. M.Ş.Esendal'ın memur, bürokrat ve yarı-aydın tipleri üzerinde ısrarla durması, mizah konusu etmesi iki temel sebebe dayanır. Bunlardan birincisi, sanatkârın içinde yaşadığı, müşahede ettiği sosyal hayatta aranması gerekir, kanaatindeyiz. Esendal, II.Meşrutiyet öncesinden 1950'lere kadar uzanan bir devir içinde yönetimin, bürokrasinin birçok değişik basamaklarında bulunmuş, işleyişini yakından müşahede etmiş bir insandır. Bu imkân, memur, bürokrat ve yarı-aydın tiplerini bütün yönleriyle ve çok yakından tanıyabilmesine zemin hazırlamıştır. Yani, söz konusu tipleri dikatlere sunarken muhayyilesini değil, müşâhedesini kullanmıştır. Onun için aslolan hayattır.

İkinci sebep ise; yazarı böyle bir müşahedeye hazır, duyarlı hale getirdiği muhakkak olan dünya görüşünden kaynaklanmaktadır. Esendal, sahip olduğu dünya görüşü ile memur, bürokrat ve yarı aydın tipini algılamaya hazır.

dır. Daha önceki bölümlerde izah edildiği gibi, sanatkârimızın dünya görüşü, "Meslekî Temsilcilik" veya "Ufkî Medeniyet" söz gruplarında ifadesini bulmaktadır. Bu görüş, "memur devleti" zihniyetine şiddetle karşı çıkar. Buna karşılık yönetimin meslekî gruplara, üretici halka devrini savunur. Halktan kopuk, tüketici memur, bürokrat ve yarı-aydın tiplerini asalak olarak mütalaa eder.

İşte, böyle bir dünya görüşü, bunu destekleyen hayatın gerçekçi bir müşahedesi, yukarıdan beri ortaya konmağa çalışılan menfi memur, bürokrat ve yarı-aydın tiplerine zemin hazırlamıştır. Bölüm sonunda daha geniş izah etmeğe çalışacağımız bir hususu burada da vurgulamak istiyoruz. Aslında memur bürokrat ve yarı aydın tipleri, Esendal'ın bütün hikâyelerindeki şahıs kadrosu içinde "karşı güç"tür. Daha açık bir ifadeyle, hikâyelerdeki şahıs kadrosunu iki tipe indirmek mümkündür: Küçük insan ve memur-bürokrat tipi. Bunlardan birincisi "tematik güç", ikincisi "karşı güç"tür.

3- ALAFRANGA - ZÜPPE TİPİ

Başlangıçtan beri roman ve hikâyemizde üzerinde en çok durulan tiplerden biri, muhakkak ki, "alafranga-züppe tipi" olmuştur. "Felatun Bey'le Rakım Efendi", "Araba Sevdası", "Şıp Sevdî", "Efruz Bey" çizgisi, M.Ş.Esendalın hikâyelerinde de yaşamağa devam etmiştir. Türk toplumunun kapılarını Batı'ya açma zaruretinin tabii bir sonucu olan bu tip, yazarımızın hikâyelerinde önemli bir sayı ve fonksiyona sahiptir.

Mensubu olduğu milletin kıymet hükümlerini yaşama biçimi haline getirememiş, benimseyememiş olan bazı kahramanlar, Batılılaşma sürecinin hazırladığı zeminde bütünüyle yozlaşırlar. Yaşanan sosyal değişme vetiresi karşısında şuursuz bir arayış içine girerler. Ucundan, kenarından gördükleri Batı veya Batılı yaşayış, onlar için imrenilecek bir cazibe merkezi haline gelir. Aslında bütünüyle satıhta ve şekilde kalmışlardır. Dünya görüşleri, kılık-kiyafetleri, davranışları tamamen taklit ve köksüzdür. Avrupa hayranlığı, kendi milletine has kıymet hükümlerini hor görme, salon adamlığı, olduğu gibi değil, olmak istediği gibi görünme gayreti, şekilcilik, temelsiz ve çarpık fikirler, sonradan görmüslük, mirasyedilik gibi vasıflar, alafra-



ga-züppe tipinin karakteristik yanlarını teşkil etmektedir. "Centilmen Asilzâdele Pansiyonu", "Avrupa", "Kızımız", "İki Ziyaret", "Artist Olacak Kız", "Bir Cinayet", "Anlaşılmamış Bir Nokta", "Bayram Günleri", "Ayhan", "Bir Mektup", "Bir Aile Hayatı Üzerine Etüt" hikâyelerinde bahsi geçen tipin değişik örneklerini buluruz.

Alafranga-züppe tipi, kendi toplumunun değerler manzumesinden uzak ve habersizdir. Bunun için onları küçümser, horlar. Başka toplumların kıymet hükümlerine yönelir, hayranlık duyar. "Centilmen Asilzâle Pansiyonu"ndaki kahramanlar, İstanbul'u "meş'um şehir" olarak nitelerken; "Avrupa'nın Münir Bey'i, "Fatih'te, Taş Tenekeler'de, Sâbık Divan-ı Hümayun teşrifatçısı Mansur Bey'in Konağında" musikiden, sanattan, tiyatrodan ve kadından bahsedilemeyeceğine inanır. Çünkü Avrupa'nın herhangi bir ülkesindeki tiyatrolarda vestiyerlik yapan kızlar, İstanbul halkının "yüzde doksandan" daha temiz giyinmektedir. "İkisinin Arasında" hikâyesindeki hâriciye memuru genç ise, "Memleketini başkalarından çok aşağıda, milletini çok geride" görür."O, vatan olarak dünyayı, millet olarak insanları görenlerdendir." İktisat doktoru Murat Ali (Murat Ali), felsefe doktoru İbrahi Asım (Şimdilik Dursun) ve ekonomi doktoru Selim Halil (Berrin'in Evliliği), geleneksel aile yapımızı beğenmezler. Almanya'da tahsil görmüş bu kişiler, "kutlu sosyalizm"den aldıkları ilhamla ticarî ortaklığa benzer bir eş tutmaktan yanadırlar.

"Evlenmek değil de onun dediğine göre "Eş tutacakmış!" Karısı ile otelin birinde yanyana iki oda tutacaklarmış, herkes kendi hesabını ödeyecek imiş. Karı koca birbirinin parasına, yediğine, içtiğine karışmayacakmış. Çocukları olursa, ortaklaşa bir oda bir de dadı tutacaklarmış. Karı koca ikisi de çalışacakmış. (...) Artık evlenmek değil eş tutmak olacakmış, İleri milletler, ileri kafalı adamlar böyle düşünüyorlarmış."

(Murat Ali, H.P., s.44)

"Bir Cinayet" hikâyesindeki avukat ise, hayvanlarda olduğu gibi, tamamen serbest bir kadın-erkek ilişkisinden yanadır. Evlilik, insanoğlunun sonradan ihdas ettiği mülkiyet duygusunun tatmin vesilesidir.

Alafranga-züppe tipi, Şark-Garp diye iki ayrı medeniyet ve kültür dünyasının varlığına değil, "yalnız terakki etmiş ve edememiş insanlar"ın varlığına inanır. Batı medeniyetinden ayrı bir medeniyetin yaratılabileceği



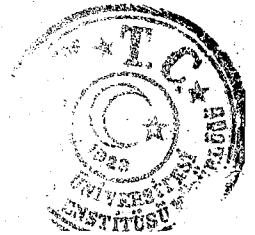
düşüncesini de saçma bulur. Onun için Avrupalılaşmaktan başka bir çözüm ve çıkış yolu yoktur. Böyle bir inanç, tipi, Batı medeniyetini, onun kaynaklarını, gerisindeki zihniyeti anlama gayreti yerine, hayranlık ve taklide sürükler. Hayranlık duygusu o kadar güçlüdür ki, doğruyu yanlıştan, güzeli çirkinden, faydalıyı zararlıdan ayırabilme melekesini bile yok eder. "Anlaşılmamış Bir Nokta" hikâyesinde, bunun tipik bir örneği ile karşılaşırız. İtalyan opereti diye Japon opereti seyrettinilmesine rağmen, salonu dolduran seyirciler opereti coşkuyla alkışlarlar. Tabii ki alkışlanan İtalyan operetidir. Böyle bir davranışın gerisindeki gerçek, Batı menşeli her şeye karşı duyulan şartlanmış bir hayranlıktır.

Üzerinde durduğumuz tip, büyük ölçüde şekilcidir. Kılık-kıyafet, eşya, davranış ve tavırlarındaki değişikliklerle Batılılaştığını zanneder. "Bir Cinayet" in kadın kahramanı; Nadir Hanım ve kızı Behice ile oğlu Selahattin (İki Ziyaret); Perihan Hanım (Bir Aile Hayatı Üzerine Etüt); "Kızımız" ın genç kahramanı ve annesi, ilk önce kılık-kıyafet ve tavırlarını değiştirirler. Medenileşmenin bir başka ölçüsü isim değiştirmektir. Makbule (Perihan), Behice (Sevim), Yusuf (Sungur Alp) gibi. Bazen isim kısaltılarak bu arzu gerçekleştirilmiş olur. Orhan (Oha), Selahattin (Sala), Tahir (Tata) gibi. Fostrot, çarstont, vanstep, blakbuton, tango bilmek marifettir.

Kadın kahramanların böyle bir tip olabilme gayreti; "asri cemiyetin mümtaz kadını olmak", "salon kadını olmak", "medenî bir kadın, şık, zarif olmak ve asra uymak" arzusundan kaynaklanır.

Alafranga-züppe tipi, mirasyedi bir özelliğe sahiptir. Rahat yaşamak ister. Çalışmaz. Bütünüyle tüketicidir. Kısacası; "irfan ve medeniyeti melez" olan söz konusu tipte "Her şey taklit olunmuş ve fena taklit edilmiştir."

Üzerinde durulan tiplerle daha önceki memur, bürokrat ve yarı-aydın tiplerini yanyana getirdiğimizde, birbirlerine çok yakın oldukları müşahede edilir. Aslında alafranga-züppe tipi, hikâyelerdeki genel şahıs kadrosu içinde "karşı güç" tür. Bunun için hepsi bir arada düşünülmesi gerekir.



4- DİN ADAMI TİPİ

M.Ş.Esendal'ın hikâyelerinde dikkati çeken tiplerden bir başkası "din adamı tipi"dir. "Bir Mübahese", "Cami Duvarı Kenarında", "Aptal Memiş", "Güzel Bir Ölüm", "Büyük Baba", "Türbe" isimli hikâyelerdeki Hafız Hüseyin Efendi, Hoca Hasan Efendi, Müezzin İsmail, Müezzin Mustafa, Dellal Hacı Mustafa, Ketencilerin Arif, Hacı Kasap ve ismi belirtilmeyen diğer kahramanlar "din adamı tipi"ni oluştururlar. Diğer tiplerde olduğu gibi, din adamı tipi de müsbet ve menfi olarak ikiye ayrılır.

Müsbet din adamı tipinin tek bir örneği mevcuttur. "Bir Mübahese"deki Müderris Hafız Hüseyin Efendi veya "Cami Duvarı Kenarında"ki Hoca Hasan Efendi. (Söz konusu iki metin, aynı konunun iki ayrı yazımıdır.) Adı geçen kahraman, medrese okumuş, ders vermiş, şimdi de imamlık yapmaktadır. Hoşgörü sahibi, taassuptan uzak, dini şahsî çıkarlarına veya menfaat teminine alet etmez. Geçimini çiftçilikten elde ettiği imkânlarla sağlar. Kızını okutur.

Hikâyelerdeki diğer din adamları tamamiyle menfi tipe dahildirler. Câhillik, taassup, kıskançlık, dini çıkarlarına alet etme, geçim vasıtası haline getirme vasıfları, menfi din adamı tipinin karakteristik özellikleridir. "Bir Mübahese" ve "Cami Duvarı Kenarında" metinlerindeki Müezzin İsmail, "gözlerinde kıskançlığın ateşi yanan, kimsenin iyiliğini çekemeyen", câhil, çıkarıcı, mutaassıp, kıskanç bir din adamıdır. Kendisine "arpalık" haline getirdiği "Emir Musa" imaretini gezen turistlerden çıkar sağlar. Avrupalıların gökyüzü ile uğraşmalarının Hz. İsa'yı aramaları sebebine dayandığını söylerken cehâletini; kâfir olarak nitelediği insanların bir gün iman ederek veya gizli iman taşıyarak cennete girebilecekleri düşüncesi karşısındaki tavrıyla kıskançlığını ortaya koyar. İmâretin çinilerini birer birer söküp satmaktadır. "Tashavan"daki Meyzin Mustafa da, Arpacı Mescidi'nin çinilerini söküp satmıştır. "Güzel Bir Ölüm"deki "dilenci hafızlar", Kur'an okuma sırası yüzünden kavgâ ederler. Kur'an okumaları, tamamiyle menfaat temini içindir. "Aptal Memiş"teki köy imamı, bütünüyle câhildir.



"Eyy, cemaatı müslimin! İnsanlar gibi hayvanlar da günah işlerler. Hele bunlardan bazıları aslında şeytan olduklarından, kıyamete kadar günahkâr kalacaklardır. Böyle hayvanlara sakın acımayın, böyle hayvanları sakın evinize sokmayın... Sonra sizlerde günahkâr olur, cehennemde cayır cayır yanarsınız..."

(Aptal Memiş, B.K.Ç., s.77)

Bunların dışında, bir de din adamı pozuna bürünmüş sahtekârlar mevcuttur. Dellal Hacı Mustafa, Ketencilerin Arif, Hacı Kasap, Hilmi, Hüseyin ve adı belirtilmeyen diğer bir-iki kahraman, dinle, din adamlığı ile hiçbir alâkaları olmamalarına rağmen din adamı, derviş, şeyh pozuna bürünürler. Böylece dinî duyguların istismarı ile menfaat temini yoluna giderler. Meselâ; ilk kahraman, o güne kadar tellallık, süreklilik yaptığı halde, bir gün rüyasında gördüğünü söyleyerek evinin bahçesine "Sancaktar Baba" türbesini yaptırır, yeşil sarık sarar, cübbe giyer. Türbeye ziyarete gelenlerin adakları ile geçinir.

Büyük çoğunluğu ile menfi olan din adamı tipi, genel şahıs kadrosu içinde "karşı güç" tipleri grubunda yer alır. Yazarın bu tavrı, düşünce dünyasının tabii bir sonucudur. "Büyük Baba" hikâyesindeki "Memduh" adlı kahraman, Esendal'ın din adamı tipini menfi olarak algılayışının sebeplerini büyük ölçüde sezdirir. Memduh, "ruhanîlik" ve "ruhanîler"den nefret etmektedir.

"Ta çocukluğumdan bugüne kadar hayatlarını safdiller ile günahkârlara medyûn olan ruhanilerden nefret ettim. Onlar ahiret tacirleridir. Edyan onları istememiş; fakat beşer, günahkâr ve korkak olduğça, ahret namına kâbil-i temas bir muhatap aramış ve bu sınıfı icat etmiştir. Ben ne günahkârım, ne korkak. Karanlık mabetler, nezleli, tecvidli, talimli Kur'an sesi, iri sarıklar, siyah cübheler, kesilmiş bıyıklar arasında çıkan yağlı dudaklardan öğrenir, tiksindiririm." (Büyük Baba, S.K., s.137)

Memduh, ruhanî olmayan, medreseye gitmemiş, talim, tecvid okumamış, Kur'anı Köroğlu okur gibi, içini çeke çeke okuyan "köy hocası"nı beğenir.

5- EV KADINI TİPİ

M.Ş.Esendal'ın hikâyelerinde dikkatlere sunmağa çalıştığı bir başka önemli tip "ev kadını"dır. Tamamen kadın kahramanlara münhasır olan "ev kadını tipi", menfi ve müsbet olmak üzere kendi arasında ikiye ayrılmaktadır.



Yazar, müsbet olanların yanında yer alırken menfi olanları tenkit eder.

"Bir Kadının Mektubu", "İki Kadın", "Seza'nın Kocasını", "Saide", "Muzaffer", Hatice", "Arife", "Mihrişah", "İkisinin Arasında", "Berrin'in Evliliği", "Çamaşıcı Kadın", "Bu Sıska Karı", "Gençlik", "Komiser", "Sayı mı Yazı mı?", "Bir Kucak Çiçek", "Dedikodu" hikâyelerindeki Ayşe, Behin, Müeyyet, Seza, Saide, Muzaffer, Hatice, Arife, Mihrişah, Berrin, Habibe, Hayriye, Bedriye, Fıtnat ve adı belirtilmeyen kahramanlar, müsbet ev kadını tipinin en çok dikkati çeken temsilcileridir. Muhafazakârlık, dürüstlük, çalışkanlık, beceriklilik, sevimlilik, evine bağlılık, sadakat gibi müsbet vasıflara sahip olan bu tip; sonradan görmüslük, şımarıklık, tembellik, moda düşkünlüğü, ihanet gibi menfi sıfatlardan uzaktır.

Müsbet ev kadını, evliliğe adım atarken ev kurmak, ocak tıttürmek, çocukluk çocuk sahibi, ev kadını olmak arzu ve gayelerine sahiptir. Meselâ; Berrin'e göre evlenmek demek, "bir ev kurmak, karısı, çocukları, eşi, arkadaşları olmak" demektir. Ayşe, sönmek üzere olan ocaklarını yeniden tıttürmek için evlenmiştir. "Sayı mı Yazı mı?" hikâyesinin hukuk fakültesi son sınıf öğrencisi olan kahramanı, ev kadınlığını yargıçlığa tercih eder.

"Ben ev kadını olmak istiyorum. Anladınız mı? (...) Yemek bilirim. Biçki dikiş bilirim. En özlediğim şey, bir ev kadını olmaktır." (Sayı mı Yazı mı?, V.Ç., s.65)

Evliliğe adım atıştaki bir diğer önemli faktör, "sevgi" kelimesinde ifadesini bulur. Karşılıklı, çıkarısız, art niyetsiz, romantiklikten uzak bir sevgi, müsbet ev kadınının karakteristik özelliklerindedir. Yukarıda adı geçen kahramanların evliliklerindeki mutluluğun kaynağı, sevgidir. Sevgi ve aile mutluluğunun korunması için mücadeleden çekinmezler.

Müsbet ev kadını tipi, evliliğinde, kuracağı ailede, cemiyetin kıymet hükümleri çerçevesinde şekillenmiş bir aile tipini esas alır. Huzur ve sevginin hâkim olduğu bu ailede, kanaatkârlık, ekmeğini alnının teriyle kazanma, doğruluk, çalışkanlık, vatansızlık esastır. Erkek de evin reisidir. "Bir Kadının Mektubu"ndaki öğretmen Ayşe, içinde büyüdüğü aileyi kendisine örnek seçerken düşüncelerini şöyle açıklar:

"Bizim evimizde babam, evin büyüğü idi. Hayri de bu evin büyüğü idi."



yüğü olacak. Anam babamı nasıl saydı ise, ben de kocamı öyle sayacağım. Ben o kadınlardan değilim ki evin büyüğü ben olacağım diye tutturup türlü akılsızlıklarla ağzımın tadını kaçırayım. Her eve bir baş ister, o baş da erkek olur. Yaradılışın töresi böyledir." (Bir Kadının Mektubu, O., s.96)

Böyle bir şuur, eş seçimini dikkatli bir biçimde yapma imkânı hazırlar. Berrin, Nimet ve İsmet, evlenmek istedikleri erkeklerin sosyalist bir aile anlayışına sahip olmaları üzerine vaz geçerler. Behin ve Ayşe, sonradan görme, rüşvetçi, sahtekâr, kumarıcı kocalarından ayrılırlar. "İkisinin Arasında" hikâyesinin kahramanı ise, karşısına çıkan iki tâlipliden bedene güçlü, çalışkan; karakter itibarıyla sağlam, vatansever olan genç erkeği tercih eder.

Müsbet ev kadını, iradeli, bilgili, histen çok akıl ve mantık tarafı ağır basan, evine ve eşine bağlı bir kadındır. Bu tip, Seza'da en güzel ifadesini bulur.

"Bir defa gayet zeki. Kendisi şen ve alaycı görüldüğü halde hissiyatını ketmetmekte son derece kuvvetli. Ötekiler gibi biraz fazla yürürse yorulmaz, moda deyince çıldırmaz, çok gülerse siniri tutup sonra yarım saat ağlamaz! Vücudu mütenasip ve kuvvetli, bir esvabı arkasına uydurmak için, korsesini fazla çekmeye, yahut doldurmaya hacet yok. Kendisine yaraşmayan tavır, taklitçiliği yok. Okuyup yazması da ötekilerden fazla, fitraten de müsait ve müstait. Kuvvetli bir hafızası var. Hissiyatına mağlubiyeti de enderdir. Demir gibi katı ve soğuk düşüncelerden zevk alır. Biraz da mağrurdur, hatta müstehzidir. "

(Seza'nın Kocası, V.Ç., s.27)

Müsbet ev kadını tipi, çalışkan, becerikli ve hamarattır. Evinin yemek çamaşır, temizlik, dikiş, çocuk bakımı gibi bütün işlerini kendisi yapar. Bundan da zevk duyar. Şımarık olmadığını gibi, şımarmaz da. İsyankâr olmamakla birlikte şahsiyetini korumasını bilir. İdare etmek değil, idare edilmekten hoşlanır. Evliliğini, mutluluğunu korumak için elinden gelen mücadeleyi yapar. Kocasının ihaneti karşısında soğukkanlı ve mantıklı davranışları ile onu yola getirmesini, pişman etmesini bilir. Güzel olmasa bile sevecendir. Çoğunlukla ideal bir eş olarak olay örgüsünde yer alırken bazen de müşfik bir anne sıfatıyla karşımıza çıkar.

Esental, müsbet ev kadını tipi yanında menfi ev kadını tipini de dik-

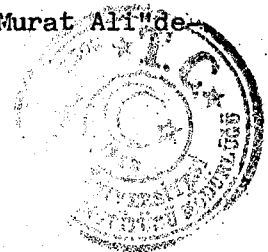


katlere sunar. Böylece iki tip arasındaki farklılıklar çok daha net bir şekilde ortaya konmuş olur. Menfi ev kadını tipi, tabii olarak bir öncekinden bütünüyle farklıdır. Hemen hemen her yönde açık bir tezat söz konusudur. Bazı yönlerini "alafranga-züppe tipi" bölümünde gördüğümüz menfi ev kadını; şımarıklık, sonradan görmüslük, yozlaşmışlık, tembellik, beceriksizlik, dedikoduculuk, tüketicilik, sadakatsizlik, gösteriş budalalığı, moda düşkünlüğü ve ihanet vasıflarıyla belirginleşir. "Bir Aile Hayatı Üzerine Etüt", "Kızımız", "Artist Olacak Kız", "Yol Arkadaşları", "Bir Mektuptan", "Yusuf Koçoğlu", "İki Ziyaret", "Mumuşcuğum", "Bir Cinayet", "Bir Akşam Üstü", "İntikam" "Nazlı Hanım", "Kedi", "Kayışı Çeken", "Şefika'nın Hanımları" isimli hikâyelerdeki Perihan, Mükerrerem, Sevim, Vecihe, Seza, İsmet, Nüzhet, Nazlı, Basire ve adı belirtilmeyen diğer kahramanlar, menfi ev kadını tipinin örnekleridir.

Bahis konusu tip, evliliğe yönelirken ya gönül eğlendirmek ya da daha iyi ekonomik imkânlarla sahip olmak düşüncesini taşır. "Şimdilik Dursun"un İsmet Hanım'ı, "evvela kazanıp getiren bir koca" bulmak arzusundadır. İsteddiği gibi giyinip kuşanabilmesi, gezip eğlenebilmesi için böyle bir kocaya ihtiyaç vardır. "Bir Mektuptan"ın "Süt Damlası" şeklinde isimlendirilen kahramanı gönül eğlendirme Peşindedir.

"Güzel kızların çoğu gibi bu kız da birine varıp, bir ev kurup, kanını emip güzelliğini solduracak sülükler doğurup çoluğa çocuğa karışmak istememiş. Gezmek, eğlenmek, herkesçe sevilme, yaşlıca da olsa, zengin bir adama varıp atlar, itler, usaklar, bildikler, tanıdıklar, seviştikler arasında yaşamak istemiş."
(Bir Mektuptan, H.P., s.129)

Böyle bir düşünce ile yola çıkan menfi ev kadını, tabii olarak evliliğinde mutlu olamaz, huzurlu bir yuva kuramaz. Ev terbiyesi görmemiş, "güzelisin" diye şımartılmış Mükerrerem, kocasının bulunduğu yerde sinema, eğlence, gezme imkânı olmadığından evliliği yürütemez. Tip, ister ki, sürekli olarak bol imkânlar içinde giyinsin, süslensin, eğlensin, çay, poker, dans partilerine gitsin. Bu arada da hiçbir iş yapmasın. "Kayışı Çeken"deki Ali Rıza Efendi'nin karısı, "Kızımız"daki genç kız ve annesi, "Murat Ali"deki Cavide, bu yönleriyle okuyucunun dikkatini çeker.



Söz konusu ettiğimiz tip, çoğu zaman kocasına ihanet eder. Böylece, zaten sevgi ve mutluluğun bulunmadığı evliliğini tehlikeye atmış olur. İhanet, zaman zaman yeni bir macera arayışının sonucu olur. Seza, İsmet (Bir Akşam Üstü), Vecihe (Mumuşcuğum), ile "Bir Cinayet", "Bir Mektuptan", "Artist Olacak Kız" hikâyelerinin kahramanları, bu durumu yaşamış örneklerdir. "İntikam"ın Nüzhet Hanım'ı saçma bir intikam duygusu; "Yusuf Koçoğlu"nun karısı mahalle kadınlarının ayartması; "Nazlı Hanım" cinsel tatminsizlik; "Kedi"nin Basire'si şartların hazırladığı gelişmeler sonucu kocalarına ihanet ederler.

Menfi ev kadını tipi, dış görünüş olarak suni bir güzellik içindedir. Modaya göre giyinme, süslenme, boyanma onu müsbet olanlardan ayırır. "Yol Arkadaşları" hikâyesindeki kocasına tahakküm eden kadın, bu yönüyle dikkatlere sunulur.

"Bu bayan kırk yaşlarında kadar görünüyor. Başına arkası basık da önü yüksek, altın kaplama tokalı, yana sarkan çuha püsküllü bir şapka giymiş. (...) Kaşlar tıraş edilmiş, yahut yolunmuş, yerine hilal kaşlar kalemle çekilmiş. Saçları sarıya boyanmış. Sirtında kunduz bir kürk. (...) Dudakları nar çiçeği: Eterleri, butları pek kaba değil de göğsü korkunç."

(Yol Arkadaşları, B.K.Ç., s.42)

Görüldüğü gibi, M.Ş.Esendal, "ev kadını tipi"ni iki gruba ayırmaktadır. Bunlardan "müsbet ev kadını tipi", genel şahıs kadrosu içinde "tematik güç" safında yer alırken, "menfi ev kadını tipi" "karşı güç" grubuna dahildir. Aslında ikinci kadını, "salon kadını tipi" söz grubuyla ifade etmek, çok daha doğru olacaktır. Çünkü "ev kadınlığı" özelliklerinden büyük ölçüde uzaklaşmıştır.

6- ESNAF TİPİ

"Esnaf tipi", yazarın hikâyelerinde dikkatlere sunmağa çalıştığı önemli tiplerden birisidir. Söz konusu tipin daha ilk bakışta müsbet ve menfi olmak üzere ikiye ayrıldığı görülür. "İhtiyar Çilingir", "Gödeli Mehmet", "Sabuncu Osman Ağa", "Çolak", "Çölde", "Arabacı Ali", "Tutkunluk", "Düğün Dönüşü" hikâyelerindeki asıl kahraman fonksiyonuna sahip esnaflar, "ideal" ölçüler içinde okuyucu karşısına çıkarlar. İhtiyar Çilingir, Gödeli Mehmet,



Gödeli Hüseyin, Sabuncu Osman Ağa, Çolak İbrahim, Arabacı Ali, Saatçi Rifat Efendi ve adını bilmediğimiz diğer esnaf kahramanlar; dürüstlük, kanaatkârlık, çalışkanlık, beceriklilik, muhafazakârlık, zanaatının prensiplerine sadakat, elinin emeği, alınının teriyle ekmeğini kazanma, çıkarsız sevgi, vatanseverlik sıfatlarıyla dikkati çekmektedirler.

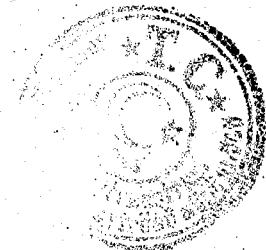
Esensal, gerçek esnaf tipinin en güzel örneğini İhtiyar Çilingir isimli kahramanında ortaya koymuştur. "İhtiyarlaşmış, küçülmüş, ak sakallı, küçük yüzlü bir adam," cümlecığı ile fizikî yönü dikkatlere sunulan kahraman, "Filan usta gitti, bu sanatı da götürdü." dedirmemek, zanaatının yok olup gitmesine imkan vermemek için çalışmaya devam etmektedir. O, zanaatına "vâkîf", "ustalarının postuna oturur bir sanat halifesi"dir. Dükkânını her sabah "hâlika ibadet eder gibi" açarken, işini "ihtimamla", "kanaat" ve "feragat"la yapar. Zanaatının prensiplerine karşı duyduğu "merbudiyyet-i dindârâne", yanlış, eksik, kusurlu bir iş yapmasına izin vermez. "Para âşıklısı" da değildir.

"Onun nazarında filan şey filan şekilde yapılır, başka türlü-sü sanata saygısızlık olurdu. Bunu, yıllarca, belki asırlarca ustalar böyle yapmışlar; öyle ya, onun arkasında bu yolda, bu erkanda gelmiş geçmiş ustalar, pîrler vardı."

(İhtiyar Çilingir, İ.Ç., s.52)

Esnaf tipi, ekmeğini alınının teri, elinin emeği karşılığında kazanan insandır. "Gödeli Mehmet" in mavnacıları deniz, rüzgâr ve insanlarla, daha önemlisi teknolojinin ürünü romorkörlerle mücadele etmek mecburiyetindedirler. Arabacı Ali, Çolak İbrahim, pek çok zor şartlar altında, binbir meşakkatle hayatını kazanmaktadır. Sabuncu Osman Ağa, çalışma gücünü bütünüyle yitirinceye kadar çalışmasına devam etmiş, son günlerinde işini oğluna devretmenin gönül rahatlığı içinde ömrünü tamamlamıştır.

Müsbet esnaf tipi, genelde az konuşur. Yalancı, boşboğaz değildir. Kendine, duygularına hâkim olmasını bilen bir insandır. İnsanları veya karşı cinsi çıkarsız, art niyetsiz bir kalple sever. Vatansever olmanın gereğini yerine getirir. Eğlence meclisinde bile terbiye ve ağır başlılığını elden bırakmaz. Daha ziyade geleneksel bir kıyafet içinde yaşar.



"Başına buranın efeleri gibi, püskülü omuzlarını döven, koyuca renkli, uzunca bir fes giyer, üstünü de, püskülü yarıdan boğan güvez renkli bir yazma sarardı. Sirtında salta, belinde şal kuşağı, üstünde silahlığı, dizinde geniş poturu, baldırlarında beyaz yün çorapları, ayağında yemenileri vardı."

(Çolak, H.P., s.73)

Sosyal hayatımızdaki değişen şartlar, öncelikle esnaf tipinin geleneksel zanaatlarını geçersiz hale getirmiş ve ortadan kaldırmıştır. Bu vetireye paralel olarak esnaf tipi de bozulmuş, dejenere olmuştur. Esnaf teşkilatları da söz konusu yozlaşma vetiresinden nasibini alır. Nitekim "Otelci Hacı", "Hamamcı Feyzi Bey", "Tuzcuoğlunun Otçuluğu", "Buğday Almağa Köye Gitmiştik", "Pazarcılık", "Hanende Hayım" "Kaçırdık mı?", "Yol Arkadaşları" hikâyelerinde gördüğümüz Otelci Hacı, Hamamcı Feyzi Bey, Aziz Tuzcuoğlu, Hacı İbrahim Efendi, Şemsioğlu, Hanende Hayım, Uncu Süleyman Efendi, Kör Bilalların Emin, Mustafa Efendi isimli esnaf kahramanlar, söz konusu bozulma ve değişmeyi açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Müsbet esnaf tipi gitmiş, yerine dejenere, menfi esnaf tipi gelmiştir.

Öncelikle dürüstlük, kanaatkârlık, elinin emeği, alınının teriyle kazanma felsefesi yerine açık gözlülük, hilekârlık, kıskançlık, para hırsı, az masraf veya emekle çok kazanma felsefesi geçer akçe haline gelmiştir. "Otelci Hacı"nın kahramanı, çiraklıktan başlayıp otel sahipliğine kadar yükseldiği esnaflığında, daha az masraf, daha çok kazanç felsefesini ilke edinmiştir. Para hırsı onu, müşterilerini aldatmaya sevkeder. Üstelik kıskançtır. Aziz Tuzcuoğlu, çerçilikten kazandığı parayı az bularak büyük iş adamlığına soyunur. Daha çok kazanma hırsı, her yolu mübah hale getirir. Şemsioğlu, Hacı İbrahim Efendi, ne yapıp yapıp köylüleri kandırmağa, mallarını ucuza kapatmağa çalışırlar. Bunu yaparken "adeta namuskârâne ömür süren, çok yorulup ekmeğini kazandığına kail bir adam" edasındadırlar. Yahudi Hanende Hayım, karısı olduğunu söylediği bir kadını kullanarak kasaba erkeklerinin paralarını çeker.

Yeni esnaf tipi, kol gücünü büyük ölçüde terkederek daha çok ticarete yönelmiştir. Bunun için de tembelleşmiş, göbeği ve ensesi kalınlaşmıştır. Konuşmayı çok sever. "Ağzı kalabalıkça" bir adam olmuştur.



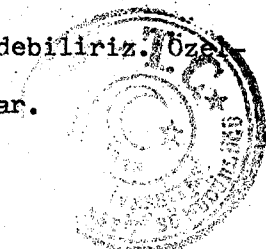
7- DEDİKODUCU TİP

M.Ş.Esendal'ın hikâyelerinde çizmeğe çalıştığı belli başlı tipler arasında belirtilmesi gerekenlerden sonuncusu, "dedikoducu tip"tir. Daha ziyade kadın kahramanlar arasında görülen "dedikoducu tip", yer yer erkekler arasında da temsilci bulabilmektedir. Bahis konusu tip, asıl kahraman ve dekoratif unsur fonksiyonu ile olay örgüsünde yer alabildiği gibi, daha çok ikinci, üçüncü plânda bulunur. Bu arada bazı metinlerde ortada dedikodu bulunmasına rağmen, dedikoducu, kahraman olarak temsil edilmez. Kıskançlık, başkalarını hayatına merak duyma, kendinin elde edemediği nesneyi karalama, ortalığı karıştırma vasıfları, dedikoducu tipin temel özellikleridir. "Dedikodu", "Mevla Kavuştursun", "Ayşe'nin Kocası", Muzaffer", "Bildim", "Asılsız Bir Sözün Esası" "Nebiye'nin Kasabasında Hayat" hikâyelerindeki olay örgüsünde değişik fonksiyondaki dedikoducu tipin temsilcilerini görmek mümkündür.

"Dedikodu" adlı metnin Cavide Hanım'ı, söz konusu tipin en müşahhas örneğidir. "Evrak müdürü İzzet Efendi'nin Sandıklı'da bir sevdiği, ondan da bir çocuğu var!", dedikodusunu duyan kahraman "yüreğinin ateşini söndürmek" veya "yüreğini kemiren dert"ten kurtulabilmek için hemen Fitnat Hanım'a koşar. İster ki, İzzet Efendi'nin karısını kıskırtabilsin, kıskançlık damarını harekete geçirebilsin. İstedikini elde edemeyince, her uğradığı evde, bire bin katarak dedikodusuna devam eder.

"Mevla Kavuştursun" hikâyesindeki fakir mahalle kadınları -istisnasız- dedikoducudurlar. Hatta dedikodu, mahalle insanının hayatındaki en tabii hâdiselerden birisidir. Hesna Hanım, Hüsnühal Hanım, Fahriye Hanım, Pakize, Şükriye, Hatice ve ismini bilmediğimiz diğer kadınlar, daha sabahtan "bir nefes almak, bir lakırdı etmek, sabah kahvesini içmek, dertlerini dökmek için" komşularından birine can atarlar. Mahallede gizli saklı bir şey yoktur.

"Muzaffer"deki Adile, Zehra, Bahriye, Makbule Hanımlar; "Ayşe'nin Kocası"ndaki Çavuşların Seyyide; "Kayışı Çeken"deki Ali Rıza Efendi'nin karısı da dedikoducudur. "Bildim"ın kaymakam ve mülazımı ile "Asılsız Bir Sözün Esası"ndaki banka muhasebecisini, erkek dedikoducular olarak zikredebiliriz. Özellikle genç kızlar, dedikoducu tipin diline düşmekten korkarlar.



Hikâyelerdeki şahıs kadrosunu "tipleri" itibariyle ele aldığımız buraya kadarki bölümde, "sosyal yapı içindeki tipleşme"ler üzerinde durduk. Son olarak, şahıs kadrosunun tamamını genel ruh ve karakter yapısı ile buna bağlı olarak şekillenen hayat ve olaylar karşısındaki tavırları itibariyle değerlendirmek istiyoruz.

M.Ş.Esendal, hikâyelerinin şahıs kadrosunda çok büyük oranda "tek cepheli/düz"(flat) tipleri tercih etmektedir. Olay örgüsü boyunca karakter, dünya görüşü, davranış biçimi ve ruh hali yönleriyle belli bir çizgiyi koruyan kahraman, belli bir yönüyle okuyucu karşısına çıkar. Metnin ilk cümlesi ile son cümlesi arasındaki zaman dilimi, olaylar zinciri, onun karakteristik yapısını bozmadıkça, değiştirmez. Metindeki her unsur da, kahramanı bu karakteristik yönü ile dikkatlere sunabilecek biçimde şekillenir. Böyle bir sonuç, yazarın, oturmuş, durulmuş bir karakter yapısına sahip insandan yana olduğu gerçeğini ortaya koyar. Zaten, "kesit" veya "dilim" hikâyesi, daha fazlasına izin vermez. Esendal'ın söz konusu hikâye yapısı üzerinde yoğunlaşmış olmasının sebeplerinden biri, tek cepheli tipler meselesinde aranması gerekir, kanaatindeyiz.

Postacı Tefrik Efendi, batıl inançları ve bundan kaynaklanan vesveseleri ile (Rüya Nasıl Çıktı); Nüfus Kâtibi Hüseyin, görevindeki ihmâl ve sorumsuzluğu ile (İşin Bitti); Doktor Nizamettin Savdur, dalkavukluk ve sahtekârlığı ile (Doktor Savdur); Münir Bey, Batı hayranlığı ve kendi değerlerinden habersizliği ile (Avrupa); Öğretmen Ayşe, muhafazakâr ev kadınlığındaki tavizkârsızlığı ile (Bir Kadının Mektubu); Mahmut Efendi, otlakçılığı ile (Otlakçı) bârizleşen, bu vasıflarını da olay örgüsü boyunca koruyan insanlardır.

"Çok cepheli"/"yuvarlak" (round) tipler, bir önceki tipe göre, son derece azınlıkta kalırlar. Bu tipe mensup kahramanların olay örgüsü boyunca karakter, dünya görüşü, davranış biçimi ve ruh hali itibariyle birtakım değişimler içinde oldukları gözlenir. Oturmuş, durulmuş bir dünya görüşü, ruh hali, davranış biçimi elde edememiş bu kişiler, sebep-sonuç prensibi dahilinde belli bir değişim süreci yaşarlar. Söz konusu tipleri, büyük ölçüde uzun vaka zamanlı hikâyelerde bulabiliriz. "Çamlıca'daki Konak", "Nazlı Ha-



nım", "Saide", "Bir Cinayet", "Şimdilik Dursun", "Postacı Halit", "Kedi", "Kızımız", "İki Ziyaret", "Hafız", "Berrin'in Evliliği" gibi 20-25 hikâyede yuvarlak tipler yer alır.

"Saide" hikâyesindeki Şinasi Halil'in altı yıl arayla söylediği aşağıdaki cümleler, onun ne derece değişmiş olduğunu ortaya koymaya yeter:

" - Azizim, bir insan ya hiç evlenmemeli, yahut evlenirse, ölünceye kadar, karısına sâdık kalmalıdır. Başka türlüsüne benim aklım ermez. Aile hukuku demek, bu demektir./

- Azizim, ömrünü bir erkekle geçirmiş, hatta hiç erkek yüzü görmemiş kadınlar çoktur. Ama, ömrünü bir kadınla geçirmiş bir erkek bulamazsın. Bu azizim, bir yaradılış meselesidir."

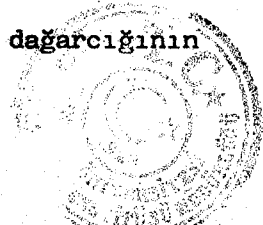
(Saide, M.A., s.174/177)

Burada önemli bir hususu belirtmek isteriz. Esendal'ın kahramanları hiçbir zaman büyük ruh burkuntuları, metafizik buhranlar, fikir sancısı yaşamazlar.

Hikâyelerdeki şahıs kadrosu, dünya görüşü, hayat ve olaylar karşısındaki tavır, yaşama tarzı açılarından çok büyük oranda dışa dönük, aktif ve nikbin tiplerden müteşekkildir. Hayat ve cemiyetle barışık olan bu insanlar içinde buldukları şartlara uyum sağlamasını bilirler. Mücadeleci olmakla birlikte isyankâr değillerdir. Küçük şeylerle mutlu olmasını bilirler. Güçlü bir yaşama mutluluğu ve sevincine sahip olan bu insanlar, büyük ihtiraslar, aşklar, kiskançlıklar, ruh burkuntularından uzaktırlar. Bilinen mânâdaki çatışmalardan uzak dururlar.

İçe dönük, pasif, bedbin ve santimental tipler, sadece birinci devreye ait bazı hikâyelerin olay örgülerine girebilmişlerdir ("Altınbalıkları", "Sevdiğim", "Çamaşırçı Kadın", "Bir Akşam Üstü", "Nazlı Hanım", "Çamlıca'daki Konak"). Son derece azınlıkta kalan bu tip, büyük ölçüde Servet-i Fünûn hikâye ve romanından kaynaklanmış olmalıdır.

M.Ş.Esendal'ın 224 hikâyesinde kullandığı binin üzerindeki şahıs kadrosu, genel görünümü ile büyük bir çeşitlilik arz eder. Köylüsünden şehirlisine, memurundan bürokratına, çiftçisinden esnafına, zengininden fakirine, çocuğundan yaşlısına, kadınından erkeğine, yerlisinden yabancısına, idealinden yozlaşmışına kadar uzanan bu çeşitlilik, yazarın şahıs kadrosu dağarcığının



zenginliğini ortaya koyar. Ancak, isim, kılık-kıyafet, zaman, mekân ve diğer küçük birtakım farklılıkları bir kanera bıraktığımızda, onca insanın belli tipler çevresinde öbekleşmiş olduğu gerçeği ile yüzyüze geliriz. Bunlar; memur, bürokrat, yarı-aydın, alafranga-züppe, dedikoducu, ev kadını ve esnaf tipleridir. Tip sayısını çoğaltmak mümkündür. Fakat belirtilen tiplere veya şahıs kadrosunun tamamına daha geniş bir perspektiften baktığımızda, çoğaltmak değil, azaltmanın lüzumunu anlarız. Çünkü memur, bürokrat, yarı aydın, alafranga tipleri ile diğer tiplerin menfi grupları, aslında tek bir merkez çevresinde toplanmaktadırlar. Bu da "karşı güç" merkezidir. Metinler tek tek ele alındığında karşı güç fonksiyonu yeterince açık olmayabilecektir. Fakat yazarın, genel şahıs kadrosu içinde söz konusu tipler karşısındaki tavrı dikkate alındığında, karşı güç fonksiyonu çok daha açık bir şekilde belirginleşir.

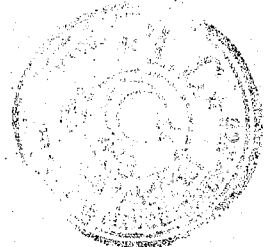
Bunların dışındaki ev kadını, esnaf tipleri ile tip gruplamalarına dahil edemediğimiz diğer müsbet kahramanlar da yine belli bir merkez çevresinde toplanmaktadırlar. Müsbet tiplerin toplandığı merkez "tematik güç"tir. Bunların tamamını "küçük insan tipi" söz grubuyla ifade etmek, çok daha isabetli olacaktır.

O halde, M.Ş.Esendal'ın hikâyelerindeki şahıs kadrosunu şu şekilde formüle edebiliriz:

Tematik Güç ————— Karşı Güç

Küçük İnsan Tipi ————— Memur, Bürokrat, Yarı Aydın, Alafranga, Yozlaşmış Tip veya Tipleri

Konu bölümünde, hikâyelerin bu iki tip arasındaki çatışma temeli üzerine kurulmuş olduğunu görmüştük. Demek ki, yazar, sahip olduğu dünya görüşü sonucu, nasıl hikâyelerini belli bir konu veya tema ikilemi ekseninde kaleme almışsa, aynı hikâyelerin şahıs kadrosunu da aynı ikilem üzerine kurmuştur: Küçük insan ve onun dışındakiler.



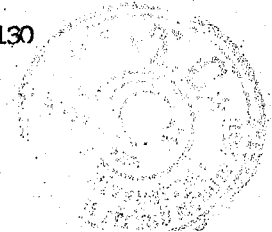
C- K A R A K T E R T E Ş K İ L İ (HİKÂYE VE ROMANLARDA)

Her sanatkâr gibi, Memduh Şevket Esendal da, hikâye ve romanlarındaki şahıs kadrosunu birtakım kaynaklara dayanarak ve birtakım teknikler çerçevesinde yaratır. Bölümün gayesi, söz konusu kaynak ve teknikleri ortaya koymak; başka bir ifadeyle yazarın karakter teşkili tarzını dikkatlere sunabilmektir.

224 hikâye ile üç romandaki şahıs kadrosunun kaynağı meselesine eğildimizde, Esendal'ın üç temel kaynaktan hareketle kahramanlarına vücut verdiği gerçeği ile karşılaşırız. Bunlar; "müşahede", "muhayyile" ve "okunan eser" veya "tesirinde kalınan yazar/edebî mektepler"dir. Hâricî âleme ait olan bu üç kaynaktan derlenen malzeme, mimesis esası ve birtakım yaratma tarzları dahilinde işlenerek fiktif âlemin kahramanlarına vücut verilir.

"Müşahede", Esendal'ın şahıs kadrosuna ait malzemeninin en güçlü ve asıl kaynağını teşkil etmektedir. İçinde yaşanan toplumun, sosyal hayatın güçlü bir gözlemci-gerçekçi gözle müşahedesi, yazara, zengin bir şahıs kadrosu malzemesi kazandırır. Yetmiş yıla yaklaşan aktif bir hayat, politika ve bürokrasideki çeşitli görevler, halka duyulan yakınlık ve âlâka, sohbet adamlığı, "alaylı" olma gibi birçok faktörler yazarımıza insani, daha doğrusu insanımızı çok iyi tanıma imkânı bahşetmiştir. "Hiçbir yazarımız M.S.Esendal kadar milletimizin köylüsünü, kentlisini, çeşitli bölgelerde, çeşitli zamanlarda tanıma fırsatı bulamamıştır. (...) O, hikâyelerinde anlattığı halkımızı tanımış, ruhlarını, meselelerini, düşlerini, düşüncelerini öğrenmiş, duygulu bir anlatıma kapılmadan rahatça tasvir etmiştir."⁴⁶ Şahıs kadrosundaki kahramanların yabancı veya sunî bir intiba veya koku taşımadan çok yakından tanıdığımız bir dost sıcaklığı, canlılığı ile karşımıza çıkışının gerisinde, sağlam bir müşahedeci sanatkâr mizacı yatar.

"Hikâyelerindeki kişilerden konuşurken, sanki vaktiyle tanıyormuş da,



öyle yazmış sanılırdı. Halbuki hiçbirini tanımadığını; hikâyecinin gördüğü kişileri değil, ele aldığı kişileri yazmağa çalışması gerektiğini (...) söylediler."⁴⁷ "Konuşmalarından anlıyorduk ki, o kadar hayatiyet dolu kahramanlarını bila istisna hepsini kendi yaratmıştır ve hiçbirini herhangi bir yaratığın kopyası değildir. (...) bunların yaşamış kimselerin kopyası olmadıkları halde bu derece canlı oluşları insanı kaleminin yaratma kabiliyeti karşısında dehşete düşürüyordu."⁴⁸

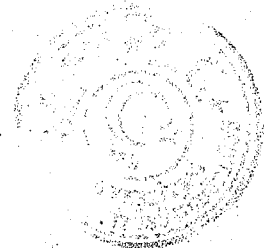
Yukarıdaki Cahit Külebi ve Naim Tirali'nin doğrudan doğruya yazara dayanan nakil, intiba ve görüşlerini, gerçekçilik açısından yorumlamak gerekir. Vurgulanmak istenen, uzun gözlemler sonucu depolanan müşahede birikimlerinin şahıs kadrosunu yaratmada esas olduğudur. Yani; filan kahraman gerçek hayattaki filan kişinin kopyası değildir ama, pek çok filan kişinin gözlemi sonucu elde edilmiş birikimin, insanı tanımanın; bu birikimi de belli bir dünya görüşü ve yaratma tarzı perspektifinde kullanmanın sonucudur. Zaten itibârî bir eserde gerçek bir kişinin anlatıldığını iddia etmek, fiktif eserle hâtıra ve tarih türlerini birbirine karıştırmak olacaktır. Halbuki itibârî eserin bünyesindeki kahramanlar da itibârî olmak mecburiyetindedir. "Acaba roman kişileriyle bizim gibi ya da romancının kendisi ya da Kraliçe Victoria gibi gerçek insanlar arasında ne ayırım var? Bir ayırım olması gerekir. Eğer bir roman kişisi tıpatıp Kraliçe Victoria'ya benziyorsa, o zaman bu kişi gerçekten Kraliçe Victoria, o roman ya da roman kişisiyle ilgili bütün bölümleri de bir anı kitabıdır. Anı kitabı tarihtir, kanıtlara dayanır. Roman ise, kanıt artı (X) ya da kanıt eksi (X) üstüne kurulur; buradaki (X) bilinmeyeni yazarın kişiliğidir ve kanıtların etkisini durmadan değiştirir, kimi zaman büsbütün başka şeye dönüştürür."⁴⁹

Nitekim, yazarın oğlu Ahmet Esendal, bu konuda bize güzel bir enektot vermektedir. "Ana Baba" isimli hikâyedeki olay, yazarın evinde yaşanmıştır.

47- Cahit Külebi, "Memduh Şevket Esendal", Türk Dili Der., C.1, S.10, Tem.1952, s.556

48- Naim Tirali, "Esendal'ı Son Ziyaret", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.6, S.5, Haz.1952 s.70

49- E.M. Forster, Roman Sanatı, Çev. Ünal Aytür, İst., 1982, s.8



Metindeki baba Memduh Şevket, çocuk da oğlu Ahmet'tir.⁵⁰ Ancak sanatkârın, bu metinde gerek kendisi, gerekse oğlu için (X) bilinmeyenini kullanmadığını iddia etmek mümkün değildir. "Gerçek dediğimiz şey, değişikliğe uğrayarak edebî eserin dünyasına girer. Bunun için de hayatın gerçeği ile sanatın gerçeği birbirinden farklıdır. En gerçekçi olduğu iddia edilen eserler dahi yaşanmış olanı değil, gerçeğe uygun olanı dikkatlere sunar."⁵¹

Hikâye ve romanların vaka zamanları, hemen hemen tamamına yakını, yazarın bizzat içinde yaşadığı tarihî veya sosyal zaman sınırları içine oturtulmuştur. Yazma zamanının da vaka zamanına çok yakın olduğu görülür. Söz konusu iki husus, şahıs kadrosu kaynağının müşahedeye dayandırma imkânına zemin hazırlamış, dolayısıyla gerçeklik duygusunu güçlendirmiştir.

Esental'in şahıs kadrosu için başvurduğu kaynaklardan ikincisi "muhayyile"dir. Muhayyile, ilk önce, müşahede sonucu elde edilen gerçekçi malzemenin seçilip ayıklanması, belli rütüşlerle zenginleştirmesi konusunda devreye girer. Zaman zaman da gerçek yaratıcı fonksiyonu kazanır. Ancak, her halükârda hâricî âleme ve sanatkârın dünya görüşüne bağlı kalmak durumundadır.

Muhayyilenin roman ve hikâyelerdeki şahıs kadrosunun kaynağı olmadaki derecesi, iki devreye ayrılmaktadır. 1908-1920 tarihleri arasındaki birinci devrede müşahededen daha güçlü ve öndedir. Sadece gerçeğin düzenlenmesi, zenginleştirilmesi fonksiyonu ile sınırlı kalmayarak müşahedeyi kendi emrinde kullanır. Böylece müşahedeye dayalı gerçek çok daha geri plânda kalmış olur. "Veysel Çavuş", "Baba Halil", "Korku", "İhtiyar Çilingir", "Eyüpsultan Yolcusu", "Altınbalıkları", "Sevdiğim", "Çamlıca'daki Konak", "Nazlı Hanım", "Hasan Kâhya Hastalandı", "Gödeli Mehmet" hikâyeleri ile "Miras" romanındaki şahıs kadrosunda, muhayyilenin gücünü hissetmemek mümkün değildir. Bunun içindir ki, söz konusu metinlerin kahramanları idealize edilmiş intibaından kurtulamazlar. Çoğu zaman kusursuz, insanüstü varlıklar halinde okuyucu karşısına çıkarlar.

1921-1952 yılları arasındaki ikinci devrede, muhayyilenin, şahıs kadro-

50- Ahmet Esental, "Bir Açıklama", Türk Dili Der., C.26, S.251, Ağ. 1972, s.426-427

51- Şerif Aktas, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Ank., 1984, s.14

su üzerindeki güç ve etkisini kaybederek hâkimiyeti müşaheye bıraktığı gözlenir. Artık muhayyile, sadece müşahede edilen hâricî âlemden derlenen gerçekçi malzemenin seçilip düzenlenmesi, belli rütuşlarla zenginleştirilmesi fonksiyonu ile sınırlıdır. Doğrudan doğruya da müşaheye bağlıdır. Bu devrenin hikâyeleri ile "Ayaşlı ile Kiracıları" ve "Vassaf Bey" romanının şahıs kadroları, böyle bir kaynak temelinde vücut bulurlar.

Şahıs kadrosunun üçüncü kaynağı; okunan eserler veya tesirinde kalınan yazar/edebî mekteplerdir. Özellikle birinci devre hikâyeleri ile "Miras" romanın kahramanlarında, söz konusu kaynağın tesirini açıkça görmek mümkündür. Servet-i Fünûn hikâye ve romanı, Esendal'ın birinci devre şahıs kadrosuna büyük ölçüde kaynaklık eder. Bu arada yer yer Hüseyin Rahmi tesiri sezilir. İkinci devredeki Çehov tesiri, bunlara göre daha zayıf kalır.

Demek ki, M.Ş.Esendal'ın hikâye ve romanlarındaki şahıs kadrosunun üç temel kaynağı mevcuttur. Fakat, bu kaynakların kahramanların yaratılmasındaki fonksiyonu, kırk yılı aşan sanat hayatı boyunca farklı farklıdır. Birinci devrede muhayyile ve okunan eserlerden gelen tesir ön plânda yer alırken ikinci devrede müşahede ve ferdîlik kesin hâkimiyetini ilân eder.

Esendal, kahramanlarını yaratırken onları belli noktalar üzerinde tek-sif etmeğe, bu noktalar üzerinde yoğunlaşarak dikkatlere sunmağa çalışır. Müşahede ve muhayyiledeki teferruat, maddî veya manevî yönlerin en karakteristik, en hayatî çizgisi üzerinde ayıklanır. Bu tavır, "tek çepmeli" karakter yaratmanın da ifadesini teşkil eder. Meselâ; Asım için önemli olan yön; henüz hayatın gerçeklerini tanıyamamış, takip edeceği istikâmeti tesbit edememiş genç ve romantik bir ruhun ümit ve arzularıyla, bunların kırılışı arasındaki çelişkilerdir (Miras romanı). Kadınlığı ve kumarcılığını akıllıca kullanıp kadın duygusallığından uzak olmak, Turan Hanım'ı verir (Ayaşlı ile Kiracıları romanı). Perihan'ın karakterindeki hâkim çizgiler; açık kalplilik, konuşkanlık, sevecenlik ve yaşama sevinci vasıflarında ifadesini bulur (Vassaf Bey). Söz konusu tavır, hikâyelerde çok daha açıktır. Memiş, aşırı saflık ve cehaleti (Aptal Memiş); Avni Hurufî Efendi, yalnızlıktan hoşlanması (Avni Hurufî Efendi); Nizamettin Savdur, dalkavukluğu (Doktor

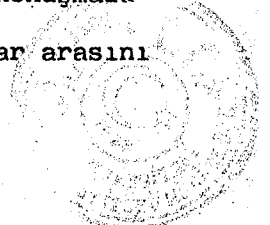
Savdur); Hayriye, kocasına karşı duyduğu temiz sevgisi (Gençlik); Cavide Hanım, dedikoduculuğu (Dedikodu); Çamaşırcı Kadın, ezilmişliği ve zavallılığı (Çamaşırcı Kadın) yönleriyle dikkatlere sunulmuştur.

Şahıs kadrosunun malzeme kaynaklarını tesbit ettikten sonra, bu malzenin nasıl kullanıldığı meselesine geçebiliriz. Her sanatkâr gibi, Esendal da, müşahede, muhayyile ve tesirinde kaldığı eserlerden topladığı malzemeyi kendine has karakter yaratma metodları dahilinde yoğurarak şahıs kadrosuna vücut vermektedir. Karakter yaratmada kullanılan tarz veya teknikleri -metinlerdeki önemine göre- şu şekilde sıralamak mümkündür: Diyalog, monolog, davranış, anlatım, tasvir, mekân-insan ilişkisi, iç çözümleme, iç konuşma. Söz konusu teknikler, devirden devire veya eserden esere farklılıklar arz edebilmektedir.

M.Ş.Esendal, hikâye ve romanlarındaki şahıs kadrosunu yaratmada en çok "diyalog/konuşma" metodunu kullanır. Bu yönüyle, Türk edebiyatında "nev'î şahsına münhasır" bir mevkiye sahip olduğunu söylemek, hatalı bir hüküm olmaz. Sanatındaki en çok dikkati çeken özelliklerden biri bu hususiyettir. "Diyalog/konuşma", karakter yaratmada olduğu gibi, vakanın geliştirilmesinde de esastır. Pek çok hikâye, "Ayaşlı ile Kiracıları" ve "Vassaf Bey" romanları, gerek karakter yaratma, gerekse vakayı geliştirip yürütme açısından, bu esasa bağlıdır.

Yazar anlatıcının anlatma fonksiyonunu en aza indiren sanatkâr, sözü sürekli olarak kahramanlarına bırakır. Böylece, başlangıçta sadece isimden ibaret olan kişiler, olay örgüsü boyunca konuşarak kendilerini yaratmış olurlar. Hayatları, düşünceleri, ümitleri ve zevklerini anlatırlarken karakter, kültür ve iç dünyalarını da ortaya koyarlar. Bu insanlar konuşmayı, sohbeti, bir şeyler anlatıp dinlemeyi çok severler. Konuşmaları, hiçbir zaman sunî bir hava taşımaz. Kendi karakter, kültür ve mesleklerine uygun ve günlük hayatın tabiîliği içinde cereyan eder.

Kahramanlarını, kısa bir takdimle dikkatlere sunan Esendal, daha sonra aradan çekilerek okuyucu ile birlikte yarattığı kahramanlarının konuşmalarını dinlemeğe koyulur. Zaman zaman küçük müdahalelerle diyaloglar arasını



doldurur, sonucu bağlar. Çoğu zaman buna da lüzum hissetmez. Diyalog/konuşma tarzı, diğer karakter yaratma tarzlarını en aza indirir veya tamamen ortadan kaldırırken metinlere "tiyatro" vasfı kazandırır.

"İki genç arkadaş, yemekten gelmişler, matbaanın üst katında, bir odada dinleniyorlar. (...) Bir aralık koltukta oturan, kanepeye yatana sondu:

- Sen Hâmid'i nasıl bulursun? dedi.
- Hangi Hâmid'i?
- Canım "hangi Hâmid"i diye sorulur mu? Abdülhak Hâmid'i.
- Ha... Bilmem. Ben onu hiç okumadım.
- Hiç okumadın mı? Tuhaf! Edebiyatçı da geçinirsin!
- Edebiyatçı geçinmek için Hâmid'i okumak mı lâzım?
- Değil ama olsun. Okumalıydın.
- Okunacak bir Hâmid olsa....
- Size edebiyat okutmadılar mı?
- Okuttu zavallılar ama ben okudum mu?
- Niçin? Sen Galatasaray'a gitmedin mi?
- Gittim. Frerlere de gittim. İkişinde de tam biraz okutur gibi oldular, baktım ki ahlâkım bozulacak, çalışmaya başlayacağım, bıraktım çıktım...
- Tuhaf.. Okumamış adama da benzemezsin!
- Benzemem. Bizde okumuşlarla okumamışların farkı azdır.
- Nasıl az?
- Bayağı azdır. Sen okudun, ben okumadım, aramızda ne fark var?
- Aramızda fark... Ben bugün bir gazetenin yazı işlerini idare ediyorum. Sen bu işi becerebilir misin?

(Hâmid İçin Bir Yazı, V.Ç., s.75)

Diyalog/konuşma, bazen monologa dönüşür. Böylece yazar anlatıcı tamamen ortadan çekilmiş olur. Kahraman, hem karakterini kendisi yaratır, hem de hikâyesini kendisi anlatır. Bu tarzda dikkati çeken bir husus, monologun kendi içinde diyaloga dönüşmüş olmasıdır.

"- Efendim, tütün tabakasını ortada unutmağa gelmiyor. insafsız herif, tütünün ne kadar saçak yeri varsa içti, tozları bana kaldı. (...)

Dün artık dayanamadım, söyledim:

- Ama Mahmut Efendi, dedim, bu kadar da olmaz. İçiyorsun, neyse iç. Ama hiç olmazsa tozunu da katık et!
- O, alışmış, aldırıyor. Yan gözle bana baktı:
- Bir cigara sardım diye mi söylüyorsun? dedi."

(Otlakçı, O., s.64)

"Davranış/tavır", Esendal'ın karakter yaratmada kullandığı tarzlardan

ikincisini teşkil eder. Hikâye ve romanlardaki küçük vakalar, tabii olarak olay örgüsündeki kişilerin müsbet veya menfi tepkilerine sebep olur. İşte bu tepkilerin ifadesi olan davranış biçimleri ve tavırlar, kahramanı tanı-mamızda önemli ipuçlarıdır. Çünkü herhangi bir olay, nesne veya durum karşı-sındaki her tavır/davranış biçimi, belli bir ruh hali, dünya görüşü, zevk ve zihniyetin fiil halindeki dışa yansımış ifadesidir. Söz konusu teknik, aynı zamanda anlatım, tasvir, iç çözümlenme, iç konuşma, mekan-insan ilişki-si teknikleriyle yaratılmağa çalışılan karakterin isbatına yarar. Çünkü oku-yucu, her kahramandan çizilen karakterine uygun davranış ve tepki bekleye-cektir. Aksi takdirde, ilk roman ve hikâyelerimizde sık sık karşılaştığımız çarpıklıklar ortaya çıkacaktır. Bu da karakterin gerçekliğini gölgeler.

Davranış/tavır karakter yaratma metodu, esere sebep-sonuç gerçekliği kazandırdığı gibi, dinamik bir karakter yaratma imkanı verir.

İki örnekle, bahsi geçen karakter yaratma tarzına açıklık getirelim: "Ayaşlı ile Kiracıları" romanının ilk on bölümü, büyük ölçüde şahıs kadrosu-nun tanıtımına ayrılmıştır. Her bölümde de tanıtılacak kişinin en karakte-ristik yönünü dikkatlere sunacak küçük bir vakaya yer verilmiştir. Böylece kişinin vaka karşısındaki tavır/davranışlarından hareketle karakterini ya-kalama imkânı yaratılmış olur. Kumarcı Turan Hanım, kumar masasında; cimri Şefik Bey, masa örtüsü yüzünden Hizmetçi Halide ile kavga edişinden sonra; Abdülkerim-İffet çifti, yaramaz çocukları Turhan'ın bu davranışı karşısın-daki beceriksizlik ve anlayışsızlıklarından sonra takdim edilir. Hikâyeler-den "Rüya Nasıl Çıktı"nın batıl inanç ve vesveseli Postacı Tefrik Efendi'si-nin şahsiyeti, İzzet Efendi'nin yalanı ile çözülmeye başlar. Rüya yalanı karşısındaki telaşı, tekrar postahâneye dönüşü, gece uyuyamayışı, ayağı yan-dığı zamanki tavırları, böyle bir karakterin çok daha başarılı bir şekilde ortaya konmasına hizmet eder.

"Anlatım", Esendal'ın karakter yaratmada başvurduğu bir başka metod-tur. Daha ziyade şahıs kadrosunun geçmişi, sosyal durumu, davranışlarının izahı meselelerinde kullanılan "anlatım", kahramanın belli bir sosyal kim-lik sahibi olmasına imkân verir. Birinci devre hikâyeleri ile "Miras" ve



"Ayaşlı ile Kiracıları" romanında daha çok kullanılan "anlatım", hem hâkim anlatıcı, hem de kahraman anlatıcı tarafından gerçekleştirilebilir. İkinci anlatıcının bilgi dağarcığı çok daha sınırlı kalır.

"Peyvende Bacı, eski azatlılardandır, kul cinsidir. Onu demiryolu geçit bekçilerinden birine vermişlerdi. Dört beş sene onunla yaşamıştı. Sonra bu adam öldü. Peyvende Bacıya bir ev bırakmıştı. Biraz dul kaldıktan sonra konu komşu delalet ettiler, bacıyı Samatya'da bir mahalle caminin müezzine vermişlerdi, müezzin de ancak dört beş sene kadar yaşadı, o da öldü. Bundan da bir kızı kaldı." (Miras, s.13)

"Murat Ali kimdir?

Murat Ali, tanıdıkları arasında "Nüfusçu Ali Efendi" diye anılan bin adamın oğludur. Bu Ali Efendi Gümilcine'liydi. İzmir'de tütün eksperliği ederdi.

Attan düştü, öldü. Karısı da Gümilcine'liymiş. Murat Ali Ali iki yaşında iken ölmüş." (Murat Ali, H.P., s.21)

M.Ş.Esendal, kahramanlarının soyu, mesleği ve yaşını belirtme hususunda son derece dikkatlidir.

Soy: Selci Halil Oğlu Halil, Tahsildar Hakkı Efendinin oğlu Akif, Hasan Kâhyaların Aziz, Nüfus Katibi Sivrililerin Kadir Efendi, Satıpdıların İhsan Efendinin kızı Mihrişah, İşbiliroğlu Kerim Bey, Hacı'nın güveyisi hasan, Hüseyin Aşazâde Ahmet Bey, Kayıkçı Hasan'ın oğlu Cemal...

Meslek: Vilayet Mühendisi Haydar Bey, Uncu Süleyman Efendi, Sicil Müdürü Cavit Bey, Saatçi Rifat Efendi, Tahrirat Müdürü Avni Hurufi Efendi, Postacı Tevfi Efendi, Otelci Hacı, Sabuncu Osman Ağa, Hamamcı Feyzi Bey, Mütakait Asker Hekimi Şakir Mustafa Bey...

Yaş: "...yirmi yaşlarında kadar, ...kırk yaşlarında,otuz yaşlarında,yirmi beş, yirmi sekiz yaşlarında, ...elli, elli beş yaşlarında,"

Anlatma esasına bağlı eserlerden roman ve hikâyelerde klâsikleşmiş karakter yaratma tarzlarından biri olan "tasvir", Esendal'ın eserlerinde de kullanılmıştır. Birinci devre ve uzun hikâyeler ile "Miras" ve "Ayaşlı ile Kiracıları" romanlarında dikkati çekecek kadar önemli bir yer tutan "tasvir" tarzı karakter yaratma, ikinci devre hikâyeleri ile "Vassaf Bey" romanında fazla bir önem taşımaz. Çoğunlukla bir-iki cümleyi aşmadığı gibi,

birçok metinde cümlecik halinde kalır veya hiç kullanılmaz. Tasvir, kahramanların fizikî portresini dikkatlere sunabilmek için kullanılır. Zaman zaman kişinin iç dünyasına ait ipuçlarını da bünyesinde taşır.

"Şefik Bey orta boylu, eskiden şişmanca iken şimdi biraz bozulmuş, yanakları sarkmış, ucu kırmızı ufak burunlu, gözkapaklarının altı sanki su dolu imiş gibi şişkin, tenesi saçsız, yandan saçlarını uzatmış, kafasının dazlak yerini bu saçlarla kapamak istemiş, bu yağlı saçlar tepesindepile çile toplanıyor, kafanın yağlı parlak derisini sanki örtüyor. Sağ elinin iki parmağı cıgaradan, tentürdüyota batırılmış gibi koyu tarçın rengi almış. Üstü başı eski değil, yalnız lekeli, en yeni giydiğinin de yakası yağlı." (Ayaşlı ile Kiracıları, s.40-41)

"Yeşil gözlü, tilki suratlı, biraz yüz verilse teklifsizleşir bir adam." (Nâzırın Odacısı, B.K.Ç., s.169)

"Sivri kafalı, ablak cilli suratlı bir genç." (Bir Mektuptan, H.P., s.129)

"Uzun boylu, (...) yanık yüzlü, iğri bakışlı bir oğlan." (Arabacı Ali, O., s.40)

"İç çözümleme" ve "iç konuşma" tekniğiyle sadece birinci devre hikâyelerinden bazıları ile "Miras" romanında karşılaşırız. İkinci devrenin roman ve hikâyelerinde çok nâdir rastlanır. Böyle bir farklılık, doğrudan doğruya sanat anlayışı ve buna bağlı olarak tercih edilen şahıs kadrosundan kaynaklanır. İlk devrede gördüğümüz içe dönük, romantik tipler, ikinci devrede yerlerini dışa dönük, nikbin insanlara bırakırlar.

"İç çözümleme" ve "iç konuşma", şahıs kadrosunun ruh dünyasını, dışa vurmak istemediği veya vuramadığı duygu ve düşüncelerini okuyucunun dikkatlerine sunmağa yönelik tekniklerdir. Kahramana ruh, kalp ve beyin kazandırır, en mahrem taraflarını tanıma imkânı hazırlar.

"Miras" romanının içe dönük, pasif bir ruh haline sahip olan asıl kahramanı Asım, daha fizikî portresi, sosyal durumu tanıtılmadan ruh dünyası ile okuyucu karşısına çıkarılır. Zaman zaman da bu iç çözümleme, iç konuşmaya dönüşür.

"Asım, amcasına bakıyor ve onun dolgunca vücudunda, koyu mavî gözlerinde kaba bir hodendişlik görüyordu. Onun sözleri Asımın bütün cesaretini, bütün teşebbüs kuvvetini kırmıştı. Bu dakikada hiçbir şeyi yapabileceğine, hiçbir şeyde muvaffak olabile-

ceğine inanmıyordu. Hayat boş ve gelecek karanlıktı. İnsanları hayatın rekabetleri, ihtirasları, derin mücadeleleri içinde tesanütsüz görüyordu."/

"Bu dakikada dünyada ondan talihsiz adam yoktu. Her şey, her yer karanlıktı; izzeti nefsi yaralanmıştı. (...) Muhtaç olup birisinin kapısına gelmek ne kadar güçtü. "Eğer muhtaç olup bir şey istemeğe gelmemiş olsaydım, bu sersem kariya mutlak kapıyı açtırırdım ya..." diye düşünüyordu. "Evvelce daha güzel düşünmüş-tüm ya" diyordu, "elbet biriyle birlikte gelseydim iyi olurdu"

(Miras, s.23/43)

M.Ş.Esendal, "mekân-insan" ilişkisinden çok az faydalanır. Birinci devreye ait olan "Pazarcılık", "Altınbalıkları", "Sevdiğim", "Çamlıca'daki Konak", "Nazlı Hanım", "Bomba" hikâyeleri ile "Miras" ve "Ayaşlı ile Kiracıları" romanlarında dikkati çekecek kadar belirgin olan mekân-insan ilişkisi, özellikle ikinci devre hikâyeleri ve "Vassaf Bey" romanında büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Mekân-insan ilişkisi, karakter yaratma tarzlarından bir başkasıdır. Yazar isterse, mekândan hareketle o mekânda yaşayan insanın ruh yapısını, sosyal durumunu, zevklerini sezdirebilir. Bu arada kahramanın gözüyle yapılan mekân tasvirleri de, kahramanı tanımamıza hizmet eder.

Miras" romanındaki konak, yalı, köşk ve ev tipi mekânlar, öncelikle içinde yaşayan aile tipini vurgular, hatta simgesi olur. İkinci olarak belli bir zihniyet veya devrin ifadesi olur. "Ayaşlı ile Kiracıları"ndaki apartman dairesi de aynı fonksiyonlara sahiptir. Aşağıdaki Fitnat Hanım'ın köşkü ile Ethem Efendi'nin konağına ait tasvirler, iki aile arasındaki ekonomik farkı dikkatlere sunar.

"Merdivenlerde tüylü yol halıları vardı. Basamaklar geniş ve alçaktı. (...) Döşeli, bir büyük salona çıktılar. Ortada üstü mermer, ayakları yaldızlı bir büyük masa görünüyordu. Etrafta kapılar vardı."/

"Orta yerde boş bir balık cemekanı vardı. Buradan odaya girince, orada da eşya nefis; fakat eski şeylerdi. Belki senede bir defa temizlenmeyen bu odanın halısı çamurdan, tozdan âdeta kerpçeleşmiş, topraklaşmış bir halde bulunuyordu. Ayağı iple sarılmış, sarı ağaçtan güzel koltuklar vardı. Fakat, eşyanın hiçbirisi diğerine uymuyordu."

(Miras, s.55/221)

İki mutsuz kadının anlatıldığı "Bir Akşam Üstü" hikâyesi şöyle bir me-



kân tasviri ile başlamaktadır:

"Bir akşam üstü. Yağmur çiseliyor. İnce bir güz yağmuru. Günlerden beri bu kül renkli, bu sıkıcı bulutlar, yeryüzüne çökmüş, açılmıyorlar. İnsanı yaşamaktan bıktıran bir hava. (...) Havanın kapalılığından olacak, küskün, üzüntülüler."

(Bir Akşam Üstü, S.K., s,82)

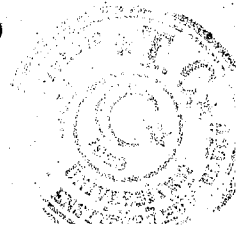
"Kişileştirme" yoluyla karakter yaratma söz konusu değildir.

Karakter teşkili ile alâkalı buraya kadarki izahlardan anlıyoruz ki, M.Ş.Esental, hikâye ve romanlarındaki şahıs kadrosunu müşahede, muhayyile ve okunan eserlerden gelen tesirler gibi üç kaynaktan topladığı malzemeyi diyalog/konuşma, davranış/tavır, anlatım, tasvir, mekân-insan ilişkisi, iç çözümleme ve iç konuşma metodlarından faydalanarak yaratmaktadır. Her eserde kullanılan kaynak ve karakter yaratma tekniği farklılıklar arz etmekle birlikte 1920 öncesi ile sonrası arasında çok daha açık farklılık söz konusu olmaktadır. Birinci devrede pasif, ikinci devrede aktif karakter yaratma esastır.

Yazarımızın şahıs kadrosu karşısındaki tavrına dikkat ettiğimizde, son derece ilginç bir durumla karşılaşırız. Bu yönüyle, pek çok yazardan farklı ve başka olduğu muhakkaktır. "İnsan sevgisi", "hoşgörü"; daha açık ve genel bir ifadeyle "Türk hümanizmi" kavramları, Esental'ın şahıs kadrosuna bakışını, onlar karşısındaki tavrını ortaya koyar. Tahir Alangu'nun konu ile alâkalı görüş ve tesbitleri şöyledir:

"Onun eriştiği yüksek mevkilerde bulunanlar arasında halka bu kadar inebileni görülmemiştir. Halkın çeşitli tabakalarının yaşamlarına imrenircesine, onları candan severek yazdığı hikâyeleri derhal göze çarpar. Mevkii, yaşı, geniş kültürü engel olmadan kalabalığın içinde rastgele şöyle bir kişinin yaşamasına eğiliyor, onu hor görmeden, gülünç ve iğrenç yönlerinden tiksinden, alay etmeden güzel ve zevkli yönlerinin tadına vararak anlatıyor. Hiçbir düzensizliğe, kötülüğe, kimseye kızmıyor, hiç kimseden sevgisini esirgemiyor. Hikâyelerindeki bu hali, yaşamasındaki halin bir devamından başka bir şey değildir."⁵²

Esental, şahıs kadrosu karşısına, güçlü bir insan sevgisi, hoşgörü,ba-



babacan bir sanatkâr kalbiyle çıkmaktadır. Hiçbirinden bu tavrını esirgemez. Horgörme, sert ve acı tenkit, hiciv gibi yaklaşım tarzlarından bütünüyle uzaktır. İnsanları buldukları olumsuzluklar içinde kıskırtmaz, çatışmaya sürüklemeyiz. Menfî tipleri için bütün yaptığı, ince bir mizahla son derece kapalı bir tenkittir.

Esendal, yazar anlatıcı olarak -genelde- kendini gizlemesini, kahramanları arasında veya olaylar karşısında tarafsızlığını korumasını bilir. Sözü büyük ölçüde kahramanlarına bırakarak kendisi aradan çekilir. Böylece kişilerin kendi şahsiyetlerini bulmaları ve buna göre hareket etmelerine zemin hazırlar.

Bu genel hükümlerin bazı istisnalarının olduğunu da belirtmek gerekir. Birinci devrenin bazı hikâyelerinde (Çamaşırcı Kadın, Gödeli Mehmet Baba Halil, Güzel Bir Ölüm, İhtiyar Çilingir), genel hoşgörüsünü kaybederek sert tenkitler yaptığı gözlenir.

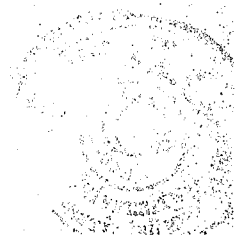
"Lanet olsun o zamana ki, bütün mukaddesatı inkâr ettirmiş, kanaatleri öldürmüş, huzur ve rahatı söndürmüş, demiri kaldırmış, yerine tenekeyi doldürmüştür." (İhtiyar Çilingir, İ.Ç., s.51)

Bu arada zaman zaman kendini gizleyemez. Olaylar veya kişilerle ilgili müsbet veya menfî fikirlerini doğrudan doğruya belirtmeğe kalkışır. Bu tavır, metnin bakış açısını ve itibârîliğini bozar.

"Yaşayışından rastgele bir yaprağını yazarak, iyi bir adam, doğru bir adam olan Haşmet Gülkökan'ı siz okuyucularıma tanıtmak istedim ki, günün birinde ona bir dükkânda, bir tanıdığın evinde yahut sokakta rastgelirseniz, yahut bir işiniz düşüp de dairesinde karşısına çıkarsanız, bilesiniz; konuşup görüşürsünüz." (Haşmet Gülkökan, M.A., s.87)

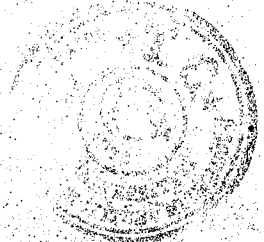
Son olarak, hikâyelerdeki şahıs kadrosuna ait birkaç hususu da belirtelim. Esendal, hikâyelerinde -genelde- kalabalık sayılabilecek bir şahıs kadrosu kullanmayı tercih eder. Metinlerin çoğunda üç ve daha fazla kahraman yer alır. Bazı hikâyeler çok daha kalabalık bir şahıs kadrosuna sahiptir (Muzaffer, Murat Ali, Berrin'in Evliliği, Kuvvetli Hükümet, Geçmiş Günler, Çamlıca'daki Konak, Monte Nuvare Belediye Başkanı). Söz konusu metinlerden bazılarının roman kurgusu taşıdığını hatırlatmak isteriz. İki kahramanlı hikâyeler önemli bir sayı teşkil eder.

Olay örgüsündeki şahıs kadrosu sayısında görülen yukarıdaki duruma rağmen, vaka, büyük ölçüde asıl kahraman çevresinde gelişir. Böylece bir-iki kişi ön plâna çıkarken, diğerleri daha geri plânda veya dekoratif durumda kalır. Aynı durum romanlar için de geçerlidir. Asım, Perihan ve kahraman anlatıcı, olay örgüsünün merkezini teşkil ederler. Her şey onların çevresinde gelişir. Hikâyelerdeki çok kahramanlık, Miras ve Ayaşlı ile Kiracıları romanlarında daha ileri seviyeye götürülür. Özellikle Ayaşlı ile Kiracıları, çok farklı kesim, meslek, yaş, kültür ve cinsiyetteki geniş şahıs kadrosu ile bir insan galerisi niteliği arz eder.



UÇUNCU BÖLÜM

MEMDUH ŞEVKET ESENDALIN
ROMANLARI



I- ROMANLARIN TANITIMI

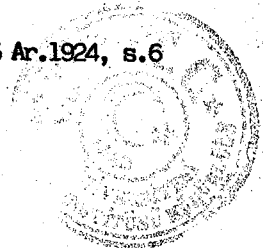
A- MİRAS

Memduh Şevket Esenal'ın kaleme aldığı ilk roman Miras'tır. "Meslek" gazetesinde tefrika edilirken gazetenin 38 sayıda kapatılması üzerine yarım kalmıştır. 15 K.Evvel 1340(15 Aralık 1924)-1 Eylül 1925 tarihleri arasındaki 38 sayıda, 38 tefrikası yayınlanabilmiştir. "Mustafa Memduh" imzasıyla okuyucuya sunulan romanın ilk yedi tefrikası 15., diğerleri 16. sayfada, üç sütun üzerinden ve tam sayfa halindedir. Eserin 2., 6., 7., 8. bölümleri rakamla gösterilirken 3., 4., 5. bölümleri yıldızla gösterilince alt bölümlerle karışmıştır. İkinci tefrikada birincinin özeti verilirken, daha sonra bundan vaz geçilmiş olduğu görülür. Ayrıca ilk tefrika ile birlikte roman ve yazarı hakkında kısa bir tanıtma yazısına yer verilmiştir.

"Miras, millîdir. Müellifi, şimdiye kadar Türk kâripleri için meçhul kalmış kuvvetli bir romancımızdır. Arkadaşımız Memduh Bey'in bu romanını kâriplerimize ehemmiyetle tavsiyeye lüzum görüyoruz; çünkü her yerde olduğu gibi, bizde romanları ekseriyetle müellifinin ismi okutur. Miras, bizde henüz hiçbir numunesi görülmemiş bir romandır. İçinde memleketin gözlerden ve hafızalardan büsbütün silinmekte olan eski hayatı, bilhassa canlı tablolar halinde tesbit edilmiştir. Bilâtereddüt iddia edebiliriz ki, son yarım asırlık nesil içinde Türk edebiyatında İstanbul hayatının en ince hususiyetlerini tarihe edebî vesikalarla tesbit edebilecek bu kadar kuvvetli bir roman yazılmamıştır. Aynı zamanda gazetemizin mesleğine muvafık bir tarzda içtimaî bir tetkik ihtiva eden bu eser hem çok meraklı, hem de çok fâidelidir."¹

Miras'ın, gazetenin kapatılmasından sonraki akıbeti bir hayli karanlıktır. Yazarın oğluna dayanılarak verilen bilgiye göre; Memduh Şevket eserini

1- "Romanlarımıza Dikkat Ediniz!", Meslek Gazetesi, S.1, 15 K.Evvel 1340/15 Ar.1924, s.6



"sonradan tamamlamış, Ulus Basımevinde çalışan bir ustaya emanet etmiş", fakat "onun elinde kaybolmuştur."² Cahit Külebi'nin şahitliğine göre ise, yazar, Miras'ı tamamlanmış haliyle Büyükelçi Adnan Bulak ve kendisine okumuştur. Hatta vakası Eskişehir civarında geçmekte imiş.³ Bütün bu söylenenlere rağmen, eserin tamamlanmış veya yeniden gözden geçirilmiş halinin müsveddeleri bugüne kadar bulunabilmiş değildir.

Miras, tefrikasından tam 53 yıl sonra Bilgi Yayınevi tarafından kitap olarak basılıp Türk edebiyatına kazandırılır.⁴ Muzaffer Uyguner tarafından Meslek'teki tefrikası esas alınarak basıma hazırlanan eserin orijinal dili korunmuştur. Metnin sonuna 13 sayfalık bir sözlük konularak günümüz okuyucusunun daha rahat anlayabilmesi imkânı hazırlanmıştır.

Muzaffer Uyguner ve Cevdet Kudret, romanın tefrika edilirken ve parça parça yazılmış olduğu kanaatindedirler.⁵ Bize göre, bu kanaat yanlıştır. Memduh Şevket, eserini 1920'den önce kaleme almış olmalıdır. (Bu konudaki geniş açıklama ileriki bölümlerde yapılacaktır.)

B- A YA Ş L I İ L E K İ R A C I L A R I

Memduh Şevket Esendal'ın ikinci, hayatta iken kitap halinde yayınlanabilen tek romanı Ayaşlı ile Kiracıları'dır. Eser, Tahran Büyükelçiliği görevinden yurda dönüşten sonra (31 Ağustos 1930) yazılmış olmalıdır. Yazar, romanının doğuş hikâyesini şöyle anlatır: "Ben Vakit gazetasına birkaç hikâye yazdım. O da (Hakkı Tarık Us) bana yüz otuz lira kadar bir para verdi. Buna çok sevindim ve Vakit'e bedava bir hikâye yazmak istedim. 'Bir Evin Dokuz Odası' diye bir hikâye yazamağa başladım. Bu hikâye üç dört sütünlük bir küçük hikâye olacaktı. Yazdıkça büyüdü, büyük bir hikâye oldu. Bana sorarsan, Ayaşlı ile Kiracıları bir roman değil, uzunca bir küçük hikâyedir. Bu yazı böyle irileşince, bunu Vakit'e vermeyip, ona yazılmış küçük hikâyelerden birini vermek

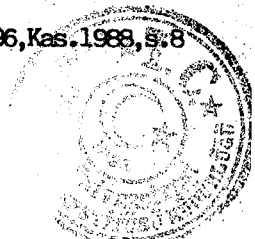
2- M.Şerif Onaran, "Esendal", Türk Dili Der., C.32, S.286, Tem. 1975, s.36

3- Muzaffer Uyguner, "Miras Romanı Üzerine", Miras, Ank., 1988, s.9

4- Miras, Bilgi Yayınevi, Ank., 1988, 245 s.

5- Muzaffer Uyguner, a.g.m., s.8

Cevdet Kudret, "Esendal'ın İlk Romanı: Miras", Hürriyet Gösteri Der., S.96, Kas.1988, s:8



vardı. Ancak ona yazılmış bir hikâyeyi geri çevirmek işime gelmedi. Köroğlu öldükten sonra kabadayılık bize kaldığı için, üstünde daha bir yıl çalışılabilecek olan bu yazıyı kendisine verdim. Bu yazı, bu yarımılığı ile beraber gene okunur bir hikâyedir."⁶

Ayaşlı ile Kiracıları, önce Vakit gazetesinde tefrika edilir (12 Mart-21 May.1934,S.5811-5878). Tefrikası biter bitmez de kitap olarak basılmıştır.⁷ Ancak, "o günlerin şartlarına uymak endişesiyle", "birkaç" veya "üç forma tutan bir bölümü" kırpılmıştır.⁸ Üstelik adında da yanlışlık yapılmıştır. Romanın hem tefrikası, hem de basımı esnasında Kabil'de bulunan Esendal, bu durumdan şikayetçidir. "İşin kötüsü, Ayaşlı'yı pek acıklı yanlışlıklarla basmışlar. Sayfalar yerlerini değiştirmiş, sayfa sonları okunmaz gibi çıkmış." "İşin en kötü yeri bence bu kap. Yapılan resimde bir Ankara haritası, birkaç iri çizgi ve bir ok eksik. Bu suratı ile bizim kitap tam piyasa işidir. İlanlarda, bu hikâyenin Ankara yaşayışını yazdığı söylendi. Hikâyenin içinde hiç Ankara sözü yoktur ve bence böyle olması da eyidir."⁹

"M.Ş." imzasıyla yayınlanan Ayaşlı ile Kiracıları, 1942'deki CHP roman armağanı yarışmasında 5.lik derecesini alıncaya kadar pek dikkati çekmez.¹⁰ Söz konusu derece, hem yazarın, hem de romanın tanınması hususunda önemli bir dönüm noktası teşkil eder.

Esendal'in ölümünden sonra mümkün olabilen ikinci baskıda,¹¹ romanın ismi düzeltilmiş, fakat eksik bölümleri tamamlanamamıştır. Çünkü tam metnin müveddeleri şahısların elinde kalmış, zamanla da kaybolup gitmiştir.Ayaşlı ile Kiracıları'nın 3. ve 4. baskısı, Bilgi Yayınevi tarafından ve "Bütün Eserleri" serisi içinde gerçekleştirilir.¹²

6- Muzaffer Uyguner, "Esendal'in Ayaşlı ile Kiracıları Konusunda Görüşleri", Hürriyet Gösteri Der., S.102, May. 1989, s.63-64

7- Ayaşlı ve Kiracıları, Vakit Matbaası, İst., 1934, 456 s. 1. baskı

8- Tahir Alangu, Ömürden Sonra Hikâye ve Roman, C.1, İst., 1968, s.132

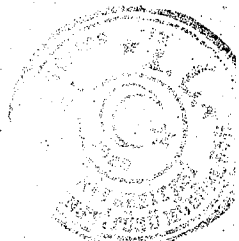
9- Muzaffer Uyguner, a.g.m., s.65

10- Dr. Necmeddin Turinay, "Bir Roman Bir Devir", Türk Edebiyatı Der., S.169, Kas.1987,s.25-27

11- Ayaşlı ile Kiracıları, Dost Yayınları, Ank., 1957, 255 s. 2. baskı

12- Ayaşlı ile Kiracıları, Bilgi Yayınevi, Ank., 1983, 227 s. 3. baskı

Ayaşlı ile Kiracıları, Bilgi Yayınevi, Ank., 1988, 224,s. 4. baskı



Ayaşlı ile Kiracıları, Turgut Yasalar'ın uyarlaması ve Tunca Yönder'in de yönetmenliği ile televizyon filmi haline getirilmiştir. Söz konusu film, "Yerli Drama" adı altında 8 Ocak-12 Şubat 1989 tarihleri arasında TV-1'de 6 bölüm halinde gösterilmiştir.

C- V A S S A F B E Y

M.Ş.Esendal'ın üçüncü romanı Vassaf Bey'dir. Ayaşlı ile Kiracıları'ndan sonra kaleme alınmış olan romanın varlığı daha önceden bilinmekle beraber, ancak 1983'te Bilgi Yayınevi tarafından Türk Edebiyatına kazandırılabilmiştir.¹³ Yazarın müsveddeleri arasında bulunup yayına hazırlanan eser, Miras gibi yarım kalmıştır. Sonunda, aynı eserin ikinci bir yazımı durumundaki 25 sayfalık bir başka metne de yer verilmiştir (s.227-251).

Esendal'ı yakından tanıyanların ifadelerine göre, Vassaf Bey tamamlanmış, ancak daha sonra, bu tam metin kaybolmuştur. Salim Şengil, bu konuda şunları söyler: "Esendal'ın bende kaybolduğu yazılan "Vassaf Bey" romanı, ajans bültenlerinin bu yarıya bölünmüş sayfaları üzerine 4-5 kez yazılarak bitirilmişti. İyice biliyorum. O öldükten sonra kızı Emine Hanım dört nüsha olarak bu romanı daktilo ile yazdı. Birer kopyası iki erkek kardeşine -Doktor ve Kapitan- birini de bana verdi. Bir kopyası ile aslı kendinde kaldı. Ben bu romanı Başnur matbaasında dizgiye verdim. Romanın yarısı kolon halinde dizilmişti, o sıra matbaa tasfiyeye uğradı; kolonları dökmek zorunda kaldılar. Arkasından toplanan bir kitabımız nedeni ile evrakımız incelenmeye alınırken bu romanın yarı dosyası da gitti ve bir daha da geriye alamadık, kaybolmuş değil! Birisi el yazısı, üç kopya daktilo ile yazılmış nüshaların çocuklarında olması gerekir."¹⁴

Romanı yayına hazırlayan Muzaffer Uyguner de, "bir kaynağa" istinaden verdiği bilgide, yazarın Vassaf Bey'i tamamlanmış haliyle ve tefrika edilmek üzere bir gazeteciye verdiğini, daha sonra söz konusu müsveddenin kaybolduğunu bildirmektedir.¹⁵

13- Vassaf Bey, Bilgi Yayınevi, Ank., 1983, 251 s.

14- S.Kemal Karaalioğlu, Türk Edebiyatı Tarihi, C.4, İst., 1982, s.617-618

15- Muzaffer Uyguner, Vassaf Bey, Ank., 1983, s.225



II- ROMANLARDA ORTAK YAPI

Memduh Şevket Esenal, "roman" türünde üç ayrı kalem tecrübesinde bulunmuştur. Bunlardan ikisinin yarım kalmış, Ayaşlı ile Kiracıları'nın da bazı eksikliklerle basılmış olması, "ortak yapı" üzerinde kesin hükümlere ulaşmayı, önemli ölçüde engellemektedir. En azından hikâyelerdeki kesinliği yakalamak mümkün olmaz. Bölümde, eldeki metinlerden hareketle ortak yapıyı tesbit ve tasvire gayret edilecektir.

Romanlar, iç yapının şekillendirdiği "dış yapı" itibariyle dikkate alındığında; Miras'ın 221, Ayaşlı ile Kiracıları'nın 217; Vassaf Bey'in 218 sayfalık bir metne sahip olduğu görülür. Metinler kendi içinde -sırayla- 8, 32, 35 bölüme ayrılmıştır. Miras'ın 4.bölümü 3, 6. bölümü 4 alt bölüme ayrılırken, Vassaf Bey'in ilk 27 bölümü "Konuşmalar", son 8 bölümü ise "Mektuplar" ana bölümünü oluştururlar. Böylece sadece Vassaf Bey'in ana bölümleri için "epigram" kullanılmış olur. Söz konusu epigramlar, tamamiyle ana bölümlerin anlatım tarzları ile alakalıdır.

Miras'taki bölümlenimin belli bir düzene, olay örgüsündeki niteliğe uygun ve dengeli bir yapıya bağlı olduğunu söylemek mümkün değildir. Daha ziyade konu, mekân ve zaman değişiminden kaynaklanır. Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'deki bölümlenme çok daha şuurulu bir yapı anlayışının sonucudur. Bunun için de çok daha dengeli bir nitelik arz eder. Meselâ; Ayaşlı ile Kiracıları'nın ilk 10 bölümü "giriş"e, ikinci 10 bölümü "gelişme"ye, son 12 bölümü ise "çözülme/diriliş"e tahsis edilmiştir. Vassaf Bey'in "Konuşmalar" ana bölümündeki 27 bölümün tamamı 5-10 sayfa arasında değişen metinlerden teşekkül eder. Her iki romanda da en çok tercih edilen bölüm uzunluğu 5-7 sayfadır. Burada, yazarın hikâyeden gelen alışkanlığını devam ettirdiği ve çoğu bölümleri hikâye yapısı içinde kaleme aldığı gerçeğini görmemek mümkün olamaz. Bölümlerin veya parçaların belli bir düzen içinde birbirine bağlanması ile

roman kurgusuna ulaşmağa çalışılmıştır.

Esendal'ın romanları tema yönüyle ortak bir payda üzerinde birleşirler. Temeli XIX. asrın ortalarına kadar inen Türk toplumunun sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik hayatına ait kıymet hükümlerindeki bozulma, çözümlenme veya değişme vetiresinin dikkatlere sunulabilmesi, temadaki ortak paydayı teşkil etmektedir. Daha da ilginç olan bir başka ortaklık, söz konusu temada "aile müessesesi"nin odak merkez seçilmiş olması hususudur. Fert, bu merkez içinde irdelenirken, topluma da bu merkezden hareketle ulaşılır.

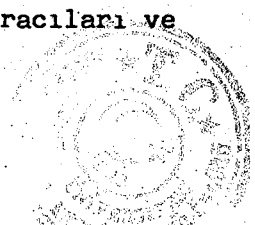
Temadaki ortaklık; olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân gibi yapı unsurlarının nitelik, nicelik ve bütün içindeki kullanımında da kendini hissettirmektedir.

Öncelikle her üç romanın da olay örgüsü, belli mekân veya mekânlardaki insanlar arası ilişkiler ağı üzerine kurulmuştur. Mekânlar arası gidiş gelişler, olay örgüsünün temelini oluşturur. Olay örgüsü, bütünüyle "asıl kahraman"a bağlıdır. İlk dramatik hamleyi ondan aldığı gibi, devamı için de ona muhtaçtır. Bunun içindir ki, Miras, Asım'ın Sarayköy'den İstanbul'a gelişi ile başlar, akrabalarına ait dört mekân arasındaki gidiş gelişleri ile gelişir. Ayaşlı ile Kiracıları, kahraman anlatıcının apartmandaki odasına taşınması ile başlar, diğer odalardaki kahramanları tanınması ile gelişir. Vassaf Bey de, Perihan'ın dost ve akrabalarına gidiş gelişleri çevresinde başlayıp gelişir.

Asıl kahraman, kendinin dışındaki şahıs kadrosunun "merkezî kişi"si durumundadır. Şahıs kadrosunun diğer fertleri, onunla olan yakınlık veya ilişkilerinin niteliğine göre değer kazanırlar. İlişkiler ağı; akrabalık, arkadaşlık, dostluk, bir arada yaşamaktan kaynaklanır.

Romanların aslı mekânı, dönemin ailesinin yaşadığı mesken tipleridir. Bu yalıdır, köşktür, evdir, apartmandır. Mekân-insan, mekân-aile ve mekân-devir arasında sıkı bir ilişki kurulmuş olduğu gözlenir. Olay örgüsü de söz konusu mekânlar arası veya mekânın kendi iç bölümleri arası ilişkiler ağı üzerine kurulmuştur.

Bütün bu ortaklık veya benzerliklere rağmen, romanlar arasında önemli yapı farklılıkları mevcuttur. Miras, birçok noktada Ayaşlı ile Kiracıları ve



Vassaf Bey'den ayrılır.

Farklılık; ilk önce vakanın dayandığı temel esasta kendini hissettirir. Miras'ın vakası varlığını, tezatların çatışmasına borçludur. Gücünü de buradan alır. Daha açık bir söyleyişle, vaka; arzular, hayaller, idealler, duygular, menfaatler arası tezat zemininde vücut bulmaktadır. Üstelik söz konusu tezatlar, müşahhas varlıklarla temsil edilir. Yani; tematik güç ve karşı güç fonksiyonuna sahip kahramanlar aynı vaka halkası, olay örgüsü ve mekân da bir araya getirilir. Böylece çatışma kaçınılmaz olur. İşte vaka hem varlığı, hem de gücünü böyle bir tezatlar çatışmasına borçludur.

Asım, büyük bir arzu ile değirmeni isterken Canip Bey, onun isteği karşısına çıkarak menfaat çatışmasının vücut bulmasına zemin hazırlamış olur. Asım-Fahriye, Asım-Salime, Asım-Şefik Bey ikilisi arasındaki çatışmalar da yine aynı zeminde doğmaktadır. Şefik-Faika, Ferruh-Müeddep, Cavit-Saide çiftleri arası kıskançlık, bir başka çatışma zemini oluşturur. Bunların yanında fert-cemiyet, fert-yönetim arası çatışmalar da, benzer tezatlara dayanır. Kısacası; birinci devre hikâyelerinde gördüğümüz (A) ile (B) arası çatışma ve bu çatışmanın vakaya temel teşkil etmesi, Miras romanı için de geçerlidir. Aynı sanat anlayışı ve aynı devrenin eseri olmaları, söz konusu vaka ortaklığını yadırgatmaz.

Esensal, Miras'ın varlık sebebi durumundaki vaka tarzının vücut verdiği olay örgüsünü, değişik anlatım biçimlerinden faydalanmak suretiyle dikkatlere sunar. Ancak, "tahkiye", romanda hâkim anlatım tarzı olmuştur. "Tasvir", tahkiyenin en büyük yardımcısı durumundadır. Anlatma esasına bağlı türlerdeki tecrübe yetersizliği "gösterme", "diyalog", "iç tahlil", "iç konuşma" gibi anlatım tarzlarının son derece zayıf kalması sonucunu doğurmuştur.

Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey, tezatlar zemininde kaçınılmaz hâle gelen çatışma temeli üzerine kurulmuş bir vakaya dayanmaz. Yazar, mümkün olduğunca bu zeminden uzak durmağa çalışmıştır. Ayaşlı ile Kiracıları'nın hatırlama tekniğinden faydalanılarak bütünüyle art zamanlı bir olay örgüsüne dayandırılmış olmasının sebebini, bu noktada aramak gerekir. Okuyucu bilir ki, romanın olay örgüsü daha önceden yaşanmıştır. Üstelik seçilen bakış

açısı ve anlatıcı, vakadaki çatışma gerilimini bir kat daha yumuşatmaktadır. Kahraman anlatıcının her şeyi yaşadığı anda okuyucuya sunması mümkün olmaz. Apartmandaki bazı kavgalar, tartışmalar, bilinçli olarak sonradan öğrenilip nakladılır.

İkinci olarak, bu insanlar, Miras'takiler gibi aşklar, kıskançlıklar, bunalımlar, miras kavgaları, entrikalar yaşamazlar. Bunlar akıp giden günlük hayatın küçük insanlarıdır. Zaman zaman kavga etseler, kızıp sinirlenseler de kin tutmazlar. Aralarındaki ilişkilerin temeli, bir arada, aynı mekânda yaşama mecburiyetine dayanır.

Vassaf Bey'in olay örgüsü, çatışma zemininden çok daha uzaktır. Hatta çatışmanın tam zıttı olan "tesanüt" esasına dayanır. Perihan'ın diğer kahramanlarla olan ilişkilerini, hep dostluk, arkadaşlık, akrabalık kavramlarının çizdiği sınırlar belirler. Çıkar çatışmaları değil, karşılıklı sevgi, saygı ve yardımlaşma esastır. Vassaf Bey, kendine açıkça evlilik teklif eden genç kadından faydalanma yerine, babaca bir cömertlikle evini, en kıymetli eşyalarını ve yetiştirdiği gençi bağışlar.

Her iki romanda da, tematik güç-karşı güç fonksiyonu müşahhas varlıklarla temsil edilmez. Son derece gizli olan çatışma, "olanla-olması istenen" arasında yaşanmaktadır.

Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey romanlarındaki olay örgüsünün dikkatlere sunulmasında kullanılan anlatma tarzları da Miras'tan son derece farklıdır. "Gösterme/sahneleme", temel ifade tarzını oluşturur. Burada da "diyalog/konuşma" ön plâna çıkar. Özellikle Vassaf Bey'in ilk 27 bölümündeki metin, %95 civarında diyalogtan teşekkül eder. Böyle bir metnin vaka yapısını tahmin etmek zor değildir. Art zamanlı olmasına rağmen Ayaşlı ile Kiracıları'nda da diyalog/konuşma tarzı, bir hayli yer tutar. Böylece vaka hale taşınırken gerçeklik duygusu da güçlendirilmiş olur. "Tahkiye", ikinci sırada yer alan anlatım tarzıdır. Vassaf Bey'deki "Mektuplar" ana bölümü; Ayaşlı ile Kiracıları'ndaki kahramanların geçmiş hayatları, anlatıcının yaşadığı anda müşahade etme imkânı bulamadığı olaylar ve hatırlama tekniğinin getirdiği genel özetlemer, tahkiye tarzıyla dikkatlere sunulur.

Miras'ın hâkim anlatıcısı, yetkilerini sonuna kadar kullanırken, Vassaf Bey'in aynı yetkilere sahip anlatıcısı, en azla yetinir. Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'in "Mektuplar" ana bölümünün anlatıcıları ortaktır. Bankacı kahraman ve Perihan, daha önceden yaşadıkları, müşahede ettikleri veya duyup öğrendikleri olay, kişi ve durumları, kendi seçimlerine göre okuyucunun dikkatine sunarlar.

Vassaf Bey'in "Konuşmalar" ana bölümündeki 27 bölüme daha dikkatle baktığımızda, ikinci devre hikâyelerinde gördüğümüz yapı şablonlarının aynen kullanılmış olduğu gerçeği ile karşılaşırız. Her bölüm, başlı başına bir hikâye yapısı içinde vücut bulmuştur. Ayaşlı ile Kiracıları'nın bölümlerinde söz konusu yapı tarzı biraz daha karmaşıktır. Olay örgüsünün art zamanlı, anlatıcının da kahramanlardan biri olması, bölümleri daha farklı hale getirir. Ayrıca Vassaf Bey'de tek metin halkasından meydana gelen bölümler, diğerinde çoğu zaman birden fazla halkadan teşekkül eder ve metin tabakası haline gelir.

Buradan hareketle diyebiliriz ki; Memduh Şevket, hikâyede elde ettiği yapı tarzından hareketle romana ulaşmağa çalışmıştır. Her biri bir hikâye durumundaki bölümleri, ortak konu, şahıs kadrosu, zaman, mekân, bakış açısı ve anlatım tarzı içinde peşpeşe sıralamakla yetinir. Nitekim Ayaşlı ile Kiracıları için "roman" kavramı yerine "bir küçük hikâye zamanı" nitelemesini kullanmıştır. "Bir Büyük Evin Dokuz Odası diye bir hikâye yazmağa başladım. Bu hikâye üç dört sütünlük bir küçük hikâye olacaktı. Yazdıkça büyüdü, büyük bir hikâye oldu. Bana sorarsan, Ayaşlı ile Kiracıları bir roman değil uzunca bir küçük hikâyedir."¹⁶

M.Ş.Esendal, elimizde bulunan üç eserinin dışında, hikâyeler bölümünde mütalaa ettiğimiz bazı metinlerde de (Yurda Dönüş, Murat Ali, Muzaffer, Kaptan Boryat, Çamlıca'daki Konak,) roman denemesi içinde olmuş, kalemini bir de bu vadiye denemek istemiştir. Ancak, "hikâye"de gösterdiği başarıya ulaşabildiğini söylemek mümkün değildir. Hikâyeye göre çok daha kompleks bir yapı ve uzun soluk isteyen tür, yazarımızın mizaç ve kalemine ters gelmiştir. Esendal, romancı değil, hikâyecidir.

16- Muzaffer Uyguner, "Esendal'ın 'Ayaşlı ile Kiracıları' Konusundaki Görüşleri", Hürriyet Gösteri Der., S.102, May. 1969, s.63-64

III- ROMANLARDA OLAY ÖRGÜSÜ

A- MİRAS

"Miras", bir aile romanıdır. Silahtar Ali Paşa ailesinin romanı. Olay örgüsü, adı geçen aile fertleri veya parçaları arasındaki farklı nitelikli ilişkiler ağı üzerine kurulmuştur. Asıl kahraman fonksiyonundaki Asım, hem ilişkiler ağının, hem de olay örgüsünün merkezini teşkil eder. Romanın olay örgüsü; ikili, üçlü veya daha fazla sayıdaki şahıs kadrosu arasındaki ilişkilerin vücut verdiği vaka halkaları ve bu halkaların oluşturduğu vaka zincirine dayanır. Ancak, bir bütün olarak değerlendirildiğinde ailenin bütününe kapsadığı ve bu bütünün dikkatlere sunulmasına yönelik olduğu müşahede edilir.

Roman; Türk toplumunun sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik hayatında yaşanmakta olan değişme veya bozulma vetiresi karşısında "büyük aile"nin çözümlü dağılışı; yine aynı sürece bağlı olarak ahlâki kıymet hükümlerindeki bozulmanın aile müessesesine getirdiği huzursuzlukları ele almaktadır. 1908 öncesi yönetimi aleyhine gelişmekte olan siyasî faaliyetler ile Türk toplumu-azınlıklar mukayesesini, eserin geri plânında bir fon olarak kullanılmıştır. Kısacası Miras, II. Meşrutiyet öncesi Türk toplumunun panoramasını çizme gayretinin bir romanıdır. Olay örgüsü de, bu konuyu türün imkânları içinde dikkatlere sunabilecek biçimde şekillendirilmeğe çalışılmıştır. Ancak, eserin tamamlanamamış olması, olay örgüsünün de yarım kalmasına sebep olmuştur. Bunun için, kesin sonuçlara ulaşmada zorlanılır.

Bir buçuk yıl içinde cerayan eden ilişkilerin meydana getirdiği olay örgüsü, "Teşrinievvel sabahı." (s.11), Şefik Bey'in Yüksekaldırım'daki evinde başlamaktadır. Asım'ın amcasının kapısını çalınca kadarki sayfalar (s.21), olay örgüsüne zemin hazırlama görevi ile yükümlü olmalıdır. Bir

yanda Şefik Bey ailesi tanıtılırken, diğer yanda Şefik Bey'in rüyası vesilesi ile Silahtar Ali Paşa ailesinin niçin ve nasıl çözülüp dağıldığı sorusuna cevap verilir.

Silahtar Ali Paşa ailesi ve bu aileyi sembolize eden Sultanselim'deki Silahtar Paşa Konağı, yıllar önce çözülüp dağılmıştır. Aile beş parçaya ayrılırken konak, yerini 45 evli bir mahalleye bırakmıştır.

"Günün birinde büyükanası ölmüştü. Nasıl derhal aileleri perişan oldu! Kardeşler sanki kırk yıllık düşman imişler gibi birbirine darılmışlar, uzaklaşmışlardı. Ortaya büyük mal, miras davaları çıkmıştı. Herkes derhal dairesini, sofrasını ayırmıştı. (...) Hatta ara yerde kapılar kapattırıldı, dışarıdan yeniden kapılar açtırıldı. Herkesin bir akarda, bir evde gözü vardı. Gâh biri aleyhine birkaçı birleşerek, gâh ayrılarak kadınlara, vekillere, davalara, yalancı şahitlere, uydurma senetlere boğulmuşlardı. Zaman geldi ki artık bir çatı altında oturamaz oldular. Birer birer konağı terke başladılar. Herkes, haline göre, birer tarafa çekilip gidiyorlardı." (s.17)

Romanda aslolan Silahtar Ali Paşa ailesinin parçaları, bu parçaları oluşturan fertleri, dolayısıyla de bütünü dikkatlere sunabilmektir. Bu sebeple adı geçen ailenin üçüncü, dördüncü ve beşinci neslinden olan geniş bir şahıs kadrosu ile okuyucu karşısına çıkılır. Bunlar vaka zamanında beş ayrı mekanda yaşamaktadırlar. Dördü İstanbul'da, biri Sarayköy'de. Yüksekaldırım'daki Şefik Bey ailesi, Kuruçeşme'deki Atiye Hanım ailesi, Çifteçevizler'deki Fıtnat Hanım ailesi, Ayastafanos'taki Canip Bey ailesi ve Sarayköy'deki Şevki Bey ailesi. Canip Bey, Atiye Hanım'ın oğlu, diğerleri ise birbirleriyle kardeşlerdir.

Miras'ın olay örgüsü, miras kavgaları yüzünden dağılmış, söz konusu aile parçaları arasında yeniden ilişki ağı kurmağa yöneliktir. Böylece parçaların, onların fertlerinin hayatları, karakterleri ve çatışmalarını dikkatlere sunabilme zemini hazırlanmış olacaktır. Bu noktada Asım, merkez kişi fonksiyonuyla techiz edilir. Olay örgüsüne hayatîyet kazandırmak onun işidir. Asım'ın Sarayköy'den İstanbul'a gelişi ile başlayan olay örgüsü, buradaki dört ayrı mekân arasındaki gidip gelişleri çerçevesinde gelişir.

Eserde olay örgüsüne dramatik bir hareket kazandırabilme gücüne sahip üç faktör mevcuttur. Başka bir ifadeyle, olay örgüsü üç temel "çatışma" ve-

ya "alâka" çevresinde vücut bulur. Bunlar:

- Ekonomik çıkar çatışmaları;
- Karı-koca ve kadın-erkek ilişkisi çevresindeki çatışmalar;
- Siyasî düşüncelerle ilgili alâka veya çatışmalar.

M.Ş.Esendal, romanını ekonomik çıkar çatışmaları ekseninde kurma gayreti içinde görülür. Eserin "Miras" adını taşıması, bu gayretin açık bir ifadesi olmalıdır. Ayrıca Silahtar Ali Paşa ailesi veya konağının çözülüp dağılışı da ekonomik çıkar çatışmalarına bağlanır. Olay örgüsüne ilk dramatik hareketi veren de aynı faktördür. Asım, Sarayköy'den İstanbul'a Atiye Halasının değirmeni satın almak için gelmiştir. Akrabalarını ziyaret edişleri de tamamıyla bu gayeyi gerçekleştirebilmek düşüncesinden kaynaklanır. Hatta aradan bir buçuk yıl gibi bir zaman geçmesi, yeni alâkalar kurmasına rağmen, değirmen arzusundan vazgeçebilmiş değildir. Kahraman için Sarayköy'deki değirmen ve değirmencilik yaparak hayatını kazanmak, biricik idealdir.

Asım'ın değirmen için İstanbul'a gelişi, tabii olarak eski miras kavgalarını, bunun sebep olduğu kırgınlıkları yeniden canlandırmış, en azından yeniden hatırlanmasına vesile olmuştur. Nitekim Şefik Bey soğuk bir tavırla karşılarken; Canip Bey, tamamıyla karşı cephede yer alır. Babasının tesirinde kalan Salime de, Asım'a karşı tereddüt içindedir. Böylece yer yer gizli-den gizliye, yer yer de açıktan açığa bir çatışma başlamış olur.

Ekonomik çıkar çatışmaları, olay örgüsünün ilerleyen bölümlerinde giderek önemini kaybedip geri plânda kalırken yerini, başka alâka veya çatışmalara bırakır. Ancak, eserin sonuna kadar varlığını devam ettirir. Daha da önemlisi, diğer çatışmaların, bu ilk çatışma türünün hazırladığı zeminde vücut bulmuş olmasıdır. Buna rağmen ekonomik çıkar çatışmaları, zâhîrî bir sebep olma görüntüsünden kurtulamaz.

Miras'ın olay örgüsüne hayatiyet veren ikinci dinamik güç; ailenin iç yapısını dikkatlere sunacak olan karı-koca, kadın-erkek ilişkisi çevresinde doğan çatışmalardır. Roman, önemli ölçüde bu ilişkilerin anlatımı veya bu ilişkilerden kaynaklanan vakalardan meydana gelmiştir. Eserin bir aile

romanı olması, böyle bir yapıyı tabii ve lüzumlu kılar.

Asım'ın İstanbul'a gelip dört ayrı mekânda yaşayan akrabalarını ziyarete başlaması; bu mekânlardaki ailelerin, bunları teşkil eden fertlerin, aralarındaki ilişkilerin ifadesine zemin hazırlar. Fert veya ailelerin geçmişlerini de kapsayan tanıtımlar, aralarındaki ilişkilerin niteliğini de sezdirir. İlerleyen bölümlerdeki belli ilişki veya alâkaların vücut verdiği olaylar, söz konusu zemin üzerine oturtulur. Bunları iki grupta mütalaa etmek gerekecektir.

1- Karı-koca ilişkisinin vücut verdiği olaylar zinciri.

2- Bunun dışında kalan kadın-erkek ilişkisinin vücut verdiği olaylar zinciri. İkinci zincir, çoğu zaman birincinin sonucu olarak doğmaktadır.

Eserde, Şefik Bey-Faika Hanım, Ferruh Bey-Müeddep Hanım, Cavit Bey-Saide Hanım arasındaki huzursuz ilişkiler, bunun sebep olduğu olaylar önemli bir yer tutar. Aralarında önemli bir yaş ve karakter farkı bulunan birinci çift, sürekli çatışma halindedir. Şefik Bey'in komşusu Zekeriya Bey'in genç karısıyla ilişki kurması, çatışmayı daha büyük boyutlara ulaştırır. Müeddep Hanım, oldum olası kocası Ferruh Bey'i sevmemiştir. Buna çocuklarının olmaması da eklenince, huzursuzluk bir kat daha artar. Cavit Bey, genç karısından çok kumarla ilgilenir. Alemdağ'daki bir aylık dönemde bir Ermeni kadını ile ilişki kurunca karısı Saide, Asım'a yaklaşımağa çalışır. Bunların dışında, Canip Bey, karısının ölümünden sonra hizmetçisi Toksi ile yaşamaktadır. Bir tesadüf sonucu kızı Salime'nin bunu öğrenmesi, büyük bir tepkiye sebep olur. Art zamanlı olarak romana getirilen Atiye Hanım'ın hayatı baştan sona günah doludur. Beraber yaşadığı Fahriye Hanım ile genç Zekiye ve Aliye, temeli çok eskiye dayanan günah halkalarının sonuncularıdır. Atiye Hanım eşcinseldir.

Bu grupta bahsedilmesi gereken ve olay örgüsünde bir hayli yer tutan ilişkilerden bir diğeri, Asım-Salime arasındaki kalbi alâkadır. Asım, 4/C bölümünde Canip Bey'in kızı Salime ile tanışmış, aralarında da karşılıklı bir sevgi doğmuştur. Olay örgüsünü uzun süre meşgul eden bu ilişki, Salime'nin tereddütleri sebebiyle ileri safhaya ulaşamaz. Eğer roman bitirilebil-

seydi, Silahtar Ali Paşa ailesinin bu genç çiftle yeniden birliğe doğru git-
tiğini görmek mümkün olabilirdi. Tabii ki devrin şartlarının izin verdiği
ölçüde. Eserin yazılabilen veya yayınlanabilen bölümü bunu düşündürür. Nite-
kim Asım'ın merkez kişiliği etrafında, Silahtar Ali Paşa ailesinin belli bir
ilişkiler ağı kurduğu müşahede edilir.

Olay örgüsüne vücut veren yukarıdaki değişik nitelikli ilişkiler ağı,
bu zeminde vücut bulan olaylar ve çatışmalar, Miras'ın iskeletini teşkil e-
der. Bunlar; büyük ailenin dağılışı ve sebeplerini, söz konusu dağılmadan do-
ğan parçaları iç yüzünü, aile fertlerinin karakterlerini, ahlâki değerler-
deki bozulmayı dikkatlere sunmakla vazifelidir. Yazar, sonuca gitmede, olay
örgüsünü meydana getiren vaka halkaları kadar, vakasız anlatımlardan da fay-
dalanmıştır.

Miras romanının olay örgüsündeki üçüncü çizgiyi, siyasî mahiyetli alâ-
kalar ve bu zeminde gelişen olaylar teşkil eder. Burada da merkez kişi Asım'
dır. Asım, Fıtnat Halâsını ziyaretinde (6/a bölümü) damadı Ferruh Bey'le ta-
nışır. Bu tanışma onun dünyasına yeni bir pencere açar. Çünkü Ferruh Bey ve
çevresi, padişaha karşı siyasî bir faaliyet içindedir. Birtakım toplantılar
yapar, gazeteler okur, cemiyetler kurmağa çalışır, hatta fiilî eylemlere gi-
rişirler. Ferruh Bey'in odası veya Ethem Bey'in yalısındaki toplantılara ka-
tılan Asım, kendine yeni bir meşgale bulmuş olur. Bir seferinde kendi imkân-
ları ile hazırladığı beyannâmeyi dağıtır. Olay örgüsündeki siyasî alâkalar,
gittikçe önem kazanarak, eserinin sonuna kadar varlığını korur. Burada dik-
kati çeken en önemli husus, söz konusu çizginin dışa yönelik olmasıdır. E-
konomik çıkar çatışmaları ve karı-koca, kadın-erkek ilişkisi çevresindeki
çatışmalarda Silahtar Ali Paşa ailesi, bu ailenin iç yüzünü dikkatlere sun-
ma esas olurken, siyasî alâka veya çatışmalarda ailenin içinde bulunduğu
toplumun sosyal ve siyasî durumunu dikkatlere sunma esas olur. Böylece Esen-
dal'ın, eserinde 1908 öncesi Türk toplumu panoramasını çizme gayretinde oldu-
ğu anlaşılır.

Demek ki, Miras romanının olay örgüsü, üç ayrı nitelikli çatışma zemi-
ni üzerine kurulmuştur. Ekonomik çıkar çatışmalarıyla başlar, karı-koca ve

kadın-erkek ilişkisinin vücut verdiği çatışmalarla gelişir, siyasî mahiyetli çatışmalarla devam eder. Bu arada, yine aynı temeller üzerine oturtulabilecek olan -fert ve ailede- iç-dış çatışmasından da söz edilebilir. Herhalükârda son derece net bir çatışma zemininin varlığı müşahade edilir. Yani çatışan tematik güç-karşı güç fonksiyonunun temsili müşahhas varlıklara yüklenilmiştir. Asım-Canip Bey, Salime-Canip Bey, Şefik Bey-Faika Hanım ve ya padişah taraftarları-karşı taraftarlar gibi. Böylece klâsik vaka anlayışından doğmuş bir olay örgüsü örneğiyle karşı karşıya kalırız.

Esendal, ilk romanındaki olay örgüsüyle oldukça iddialı görünür. Sanki Halit Ziya'nın "Kırık Hayatlar"ı yeniden yazılmak istenmiştir. Ancak, sanat tecrübesi buna izin vermez. Olay örgüsü pek çok noktada aksar. Üç temel çatışma türündeki geçişler bir hayli zayıf ve sordur. Hangi noktada ısrar edileceği konusunda tereddütler vardır. Yazar, belli bir nokta üzerinde derinleşeceğine, yüzeyde kalıp eserin çatışma zeminini, dolayısıyla olay örgüsünü dağıtır. Bu arada eserin merkezine konan Asım karakteriyle, yine onun sürüklediği olay örgüsü arasında birçok gelişmeler mevcuttur. Büyük ölçüde "Mâi ve Siyah"ın "Ahmet Cemil"ine benzeyen bu karakterin değirmen ve değirmencilik ideali ne kadar yapmacıksa, siyasî alâka çevresindeki hareketleri de o kadar sahtedir.

B- A YA Ş L I İ L E K İ R A C I L A R I

"Ayaşlı ile Kiracıları", 1930'lu yıllardaki Türk toplumunun panoramasını, türün imkânları içinde sergileyebilme gayretinin romanıdır. Eser, dışarıdan da iştirak edenlerle birlikte, Ayaşlı İbrahim Efendi'nin oda oda kiraya verdiği apartman dairesinde yaşamakta olan insanların günlük hayatları ve aralarındaki ilişkiler ağının hikâyesi çevresinde vücut bulmuştur. Kahraman anlatıcının apartmana taşınması ile başlayan olay örgüsü, bir buçuk yıllık vaka zamanından sonra, adı geçen mekânın tamamen terkedilmesiyle sona erer.

Esendal, romanını klâsik mânâda bir vaka ve bu vakanın en belirgin özelliği durumundaki çatışma üzerine bina etmez. Şahıs kadrosu arasındaki de-

ğışık nitelikli ilişkiler ağı böyle bir özellik taşımaktan uzaktır. Türk toplumunun değerler manzumesinde yaşanmakta olan bozulma, çözülme ve çürümeyi dikkatlere sunma arzusu taşıyan yazar, çok kalabalık bir şahıs kadrosunu -hayatları, karakterleri, zevkleri ile birlikte- olay örgüsü içinde sergileyerek vurgulamaya çalışır. Ancak, toplumun büyük bir kesimini temsil etme özelliklerine sahip bu insanlar, ilk romanlarımızdaki gibi bütün iyilik veya kötülüğü tek başlarına temsil etmezler. Diğer bir ifadeyle tematik güç-karşı güç fonksiyonunu bütünüyle kendi şahsında temsil eden kahramanlar söz konusu değildir. Dolayısıyla böyle bir zemine oturtulmuş çatışmadan da bahsedilemez. Buradan hareketle Ayaşlı ile Kiracıları; toplumun büyük bir bölümünü temsil etme niteliğine sahip fert ve ailelerdeki bozulan, yozlaşan kıymet hükümleri ile güzel ve sağlam kıymet hükümlerinin ifadesi ekseninde vücut bulmuş bir romandır, demek mümkün olacaktır. Bunun içindir ki, fert ve aileler arası çatışma zemini üzerine değil, kıymet hükümleri arası çatışma zemini üzerine oturtulmuştur. Burada "çatışma" ifadesi yerine "sergileme" ifadesini kullanmak, daha doğru olacaktır. Olay örgüsü de, çözülen, çürüyen değerlerle, yaşayan güzel değerlerin sezdirilmesine imkân verecek küçük vakalar çevresinde şekillenir.

Taplam 32 bölümden meydana gelen Ayaşlı ile Kiracıları'nın olay örgüsünü, bütün içinde taşıdığı fonksiyonlara göre üç ana bölüme ayırmak gerekir. Bunlardan ilk on bölümü "giriş" veya "şahıs kadrosunu tanıtmak"; 11. ile 21. bölümün yarısına kadar olan kısmı "gelişme"; geri kalan bölümleri de "çözülme" ve "diriliş" ana bölümü olarak değerlendirmek mümkündür.

Romanın olay örgüsü, bankacı olan kahraman anlatıcının Ayaşlı'nın daireesindeki odasına taşındığı günün sabahında başlar. Kahraman anlatıcı, bu andan itibaren dairenin diğer odalarında yaşamakta olan insanları tanımağa başlar. Tabii ki, onunla birlikte, aynı kişiler okuyucunun da dikkatlerine sunulmuş olur. Böylece 11. bölüme kadarki olay örgüsü, çok büyük ölçüde "tanışma", "tanıtma" kelimelerinin ifade ettiği mânâ çevresinde vücut bulur. Çoğu zaman tek halkalı vakalardan meydana gelen bölümlerdeki bu vaka halkası, tanıtılacak kahramanın karakteristik yönünü ortaya koyacak şekilde düzenlenmiştir. Diğer bir ifadeyle, vaka halkası, kahramanın tanıtıla-

bilmesi için lüzumlu olan zemini hazırlamakla görevlidir.

Bölmelere göre tanıtılan kişiler şu şekilde sıralanırlar: Dairenin ilk hizmetçisi genç Halide (1. bölüm); Ayaşlı'nın üvey kızı Faika, kocası şoför Fuat ve kaynanası (2. bölüm); mübâdele işleri için iki aydır apartmanda bulunan Hasan Bey (3. bölüm); daireyi oda oda kiralayan Ayaşlı İbrahim Efendi ve oğlu Numan (4. bölüm); eski konsoloslardan Şefik Bey (6. bölüm); odun, kömür ticareti ile uğraşmakta olan Abdülkerim Bey, kocasını hiç sevmemiş karısı İffet Hanım ve son derece huysuz olan çocukları Turhan Mukimüddin (7. bölüm); kendini fabrikatör olarak takdim eden İskender Bey (8. bölüm); kumarcılığı kadar kadınlığını da akıllıca kullanan Turan Hanım (9. bölüm); bir dairede memur, kocası Haki Bey ve yıllardan beri uğradığı haksızlıkların peşinde koşuşturan Vanlı Hüseyin Bey (10. bölüm).

Yazar, gelişme bölümünde de romanın olay örgüsüne yeni yeni kahramanlar ilave etmeğe devam eder. Apartmanın dışından olmalarıyla diğerlerinden bir noktada ayrılan bu kişiler, ya şu veya bu şekilde dairedeki hayata iştirak etmekte ya da buradaki insanlarla farklı nitelikli ilişkiler kurmaktadır. Bunlar: Kumar ve kadın vesilesi ile apartmana gelmekte olan Cevat, Orhan ve diğerleri (11. bölüm); Halide'nin ayrılmasından sonra hizmetçilik görevini üstlenen Raife ve iş bulma konusunda kahraman anlatıcıdan yardım isteyen kızları (12. bölüm); banka müdürü, karısı ve yeğeni Melek Hanım (13. bölüm); üçüncü hizmetçi Zinet (15. bölüm); Turan Hanım'ın arkadaşı Süsen Hanım, onun yeğeni ressam Berin (17. bölüm); iş bulma konusunda yardımcı olmasını istemeğe gelmiş görünmesine rağmen kahraman anlatıcıya yaklaşmak arzusunda olan Cavide (18. bölüm); sonradan kahraman anlatıcı ile evlenecek olan Hasan Bey'in kızı Selime Hanım (22. bölüm) ve asıl kahramanın en yakın dostu, arkadaşı Dr. Fahri.

Görülüyor ki, Esendal, romanını bir insan galerisi haline getirmiş. Üstelik bu insanların olay örgüsündeki fonksiyonları birbirine çok yakın. Böyle olunca olay örgüsü, bunca kahramanı bünyesine alabilecek, sahip olduğu değerlerle dikkatlere sunabilecek şekilde düzenlenmiş. Muhakkak ki bu tavrın gerisinde eserin mesajını, benimsenen sanat anlayışına bağlı kalınarak

verebilme endişesi yatmaktadır. Gaye, toplumu en geniş ölçüde temsil edebilecek bir kesit sunabilmektir. Sunulan bu kesitte de fert ve ailenin kıymet hükümlerindeki çözüme ve yozlaşma ile güzel ve sağlam olan tarafları sergileyebilmektir. Ancak insanları çatışmaya sürüklemeyi. İşte, bunun içindir ki, Ayaşlı ile Kiracıları'nın olay örgüsü, farklı karakter, dünya görüşü, meslek, yaş ve cinsiyetteki çok geniş bir şahıs kadrosunun -hayatın tabifliği içinde- dikkatlere sunulması üzerine kurulmuştur.

Giriş bölümünün "tanışmalar" dışındaki belli başlı olayları; Halide'nin hamileliğini ortaya çıkaran bayılması, masa örtüsü yüzünden Şefik Bey'le kavga etmesi, Turhan'ın yaramazlıkları, İffet Hanım'ın diğer kadınların tesiriyle yavaş yavaş değişmeğe başlaması, Turan Hanım'ın odasında kumar oynanması şeklinde özetlemek mümkündür. Daha önce de belirtildiği gibi, söz konusu küçük vakalar, kahramanların tanıtılmasına zemin hazırlamak veya onların en karakteristik yönlerini sezdirmek gayesine hizmet ederler.

"Gelişme" ana bölümü olarak değerlendirdiğimiz 11. ile 21. bölümün ortalarına kadar olan kesimin olay örgüsü, bir önceki ana bölümde tanıtılan kahramanlar arasındaki ilişkiler ağı üzerine kurulmuştur. Bir arada yaşamının tabif bir sonucu olan bu ilişkiler ağının aslı mekânı yine apartman dairesidir. Böylece bir yandan apartmanda yaşamakta olan insanları günlük hayatları içinde tanıma imkânı sağlanırken, diğer yanda fert ve ailenin kıymet hükümlerindeki bozulma, çözüme vetiresi elle tutulacak hâle getirilmiş olur. Olay örgüsü, yer yer ikili-üçlü ilişkiler, yer yer de daha geniş şahıs kadrosu arası ilişkilerin vücut verdiği vaka halkalarından teşekkül eder. Zaman zaman belli bir ilişki veya kişi üzerinde yoğunlaşılırken, bazen dairedeki bütün kahramanlar veya olayların genel durumunu veren özetlemele- re başvurulmuştur. Şahıs kadrosundaki bazı kişiler olay örgüsünün dışında kalırken pek çok yeni kahraman dahil olur.

Bu ana bölümün olay örgüsüne dinamiklik kazandıran en önemli güç, Turan Hanım'ın şahsında bîrizleşip odasını merkez edinen "kumar"dır. Kumar, onca farklı kesim, kültür, karakter, meslek, yaş ve cinsiyetteki insanı bir araya getiren en önemli cazibe merkezidir. Daire halkını neredeyse bir a-

ile yapısı kazandırır. Dışarıdan apartmandaki hayata iştirak edenlerin iki temel sebeplerinden biri kumardır. Kısacası kumar; Ayaşlı ile Kiracıları'nın olay örgüsüne hayatiyet kazandırır, şahıs kadrosu arasındaki ilişkiler ağının da temel kaynağı olur. Kumar olmadan romandaki ilişkiler ağına vücut vermek son derece zordur. Nitekim Turan Hanım'ın daireden ayrılmasıyla ilişkiler ağı sukut eder.

Dairede hemen her akşam kumar oynanır. Şahıs kadrosu sığabildikleri ölçüde Turan Hanım'ın odasında toplanır, bir kısmı kumar oynarken, diğerleri ya seyirci olur, ya da kendi aralarında sohbet ederler. Tavladan 300 liralık oyunlara kadar yükselebilen bu hâdise, zaman zaman tartışma, hatta kavgalara sebep olur. Turan Hanım, İskender Bey, Abdülkerim Bey ve İffet Hanım kumarda ilk sırayı alırlar.

Gelişme ana bölümü olay örgüsünün ikinci yönünü kadın-erkek veya karı-koca ilişkisi oluşturmaktadır. Bir arada ve iç içe yaşama mecburiyeti, kumar, iş bulmada yardım isteme gibi hususlar kadın-erkek ilişkisinin zemini hazırlamış olmalarıyla dikkati çekerler.

Dairedeki çekirdek ailelerden Turan-Haki, İffet-Abdülkerim, Faika-Fuat çiftleri arasındaki karı-koca ilişkileri bütünüyle menfidir. Abdülkerim ve Haki, karılarının gözleri önünde başka erkeklerle olan ilişkilerine sessiz kalırlar. Ayaşlı İbrahim Efendi'nin ikinci karısı genelev çalıştırmaktadır. Fuat da onlardan pek farklı değildir. Kısacası; "karnı geniş" veya "pezevenk" olarak nitelendirilen yeni bir koca tipi doğmuştur. Tabii olarak kadınlar da aynı çemberin bir başka yönünü teşkil ederler.

Kahraman anlatıcı önce Turan Hanım'la ilişki kurar. Tanıştıkları ilk gecede temeli atılan söz konusu ilişkide kadın aktiftir. Turan Hanım, kumarda olduğu gibi, kadınlığını kullanmada da mantık ve insiyatifi kendi elinde bulundurur. İş bulmada yardım isteme görüntüsüyle gelen hizmetçi Raife'nin kızları ve Cavide, kahraman anlatıcı ve olay örgüsünü uzun süre meşgul ederler. Bu kadınlar işten çok koca veya metres arayışı içindedirler. Turan Hanımın kıskançlıkları, evlilik dedikodusuna kadar yükselen kahraman-Cavide ilişkisi, Hasan Bey'in uyarıları sonucu noktalanır. Cavide, bir işte

çalışmak üzere İstanbul'a gider. Öte yanda Faika ve ablası da kahraman anlatıcıya yaklaşma gayreti içindedirler.

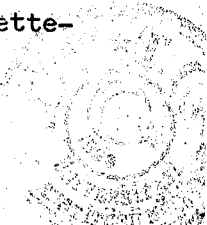
İffet Hanım, saçlarını kestirmiş, kılık-kıyafet ve davranışlarına yeni bir tarz vermiş olmanın yanında içki, sigara ve kumara alışmakla, salon kadını olma yolunda bir hayli mesafe katetmiş olur. Cevat'la ilişki kurarak zührevî hastalığa yakalanır. İskender Bey'in Turan, Faika ve ablası ile ilişkisi vardır. Abdülkerim Bey, hizmetçi Zinet'le ilişki kurmuştur.

Bütün bu karı-koca ve kadın-erkek ilişkisi, ailenin durumunu gözler önüne serdiği kadar, fertteki ahlâkî sukutu da vurgular.

Üzerinde durduğumuz ana bölümün diğer önemli hâdiseleri şunlardır: Kendini bir kış bakmanın karşılığı olarak hâmile bırakan Rasim'i ikna eden Halide, daireden ayrılıp nikahsız bir şekilde yaşamağa başlar. İlk çocuğunu düşürmüş, ikincisine hâmileler. Halide'nin gidişinden sonra Raife ve Zinet dairenin hizmetçiliğini üstlenirler. Hüseyin Bey, yeni bir valinin atanmış olması umidiyle memleketine döner. Şefik Bey, parasının önemli bir miktarını İskender'e kaptırmış, geri alabilmek için de herkese dert yanmaktadır. Ayaşlı, Hasan Bey ve Hüseyin Bey, zaman zaman bir araya gelerek içki meclisi kurarlar. Ayaşlı çalarken Hasan Bey söyler. Kahraman anlatıcı görevi icabı iki aylığına Adana'ya gider.

Gelişme ana bölümünde dikkati çeken bir başka husus, olay örgüsünün yavaş yavaş apartmanın dışına taşmaya başlamış olmasıdır. Kahraman anlatıcı, Dr. Fahri ve banka müdürüyle olan ilişkileri sebebiyle zaman zaman dışarıdadır. Bu gelişmenin temelinde, kahramanın apartmandaki hayattan bıkmış söz konusudur. Uzun zamandır bir arada yaşadığı insanların iç yüzlerini yakından tanımış olmak, olumsuzluklara duyulan tepki, Dr. Fahri'nin telkinleri, kahramanın apartmandaki hayattan soğumasına zemin hazırlayan faktörlerdir. Bahis konusu husus, aynı zamanda olay örgüsüne yeni yeni kişileri dahil edebilmenin de bir başka yoludur.

Ayaşlı ile Kiracıları olay örgüsünün üçüncü ana bölümünü teşkil eden "çözülüş" ve "diriliş", 21. bölümün ortalarında başlamaktadır. İsimlendirilmeden de anlaşılacağı gibi, bu ana bölümün olay örgüsü farklı istikâmette-



ki iki ayrı çizgi halinde gelişir. Bir yanda çözülme vetiresi yaşanırken diğ-
er yanda diriliş vetiresi yaşanır. Diğer bir ifadeyle, apartmandaki hayat
çözülüp dağılırken dışarıda yepyeni bir hayat tarzı şekillenmektedir. Ancak
bu iki farklı çizgi, çoğu zaman içiçe veya yanyana geliştirilir.

Çözülmenin ilk işaretini, bir önceki ana bölümde kahramanın apartmanda-
ki hayattan bıkmış olmasında görmüştük. Fakat asıl çözülme, 21. bölümün or-
talarındaki Turan Hanım'ın apartmandan ayrılmasıyla başlar. Ayaşlı'nın oynan-
an kumardan pay istemesine kızan Turan Hanım, müstakil bir eve taşınır ve
hayatını orada sürdürür. Kadınlığı ve kumarcılığı ile apartman dairesindeki
hayatı canlı tutan, pek çok kişiyi kendine bağlayan bu cazibe merkezinin ay-
rılışı, dairedeki hayat için bir darbe olur. Birden bire sessizleşip eski
canliliğini kaybeden söz konusu mekân, Zinetin ifadesiyle "suyu çekilmiş de-
ğirmen"e dönmüş, Faika'nın kaynanasına göre ise eski "şenliği" kalmamıştır.

Dağılmayı durdurmak isteyen Ayaşlı, İffet'i Turan'ın yerine koymağa ça-
lışmışsa da başarılı olamamıştır. Çok geçmeden Hasan Bey felç olur, hastahâ-
neye kaldırılır ama, kurtarılamaz. Uygunsuz gençlerle düşüp kalkmakta olan
Şefik Bey, başı kesilmiş olarak bulunur. Araştırmalara rağmen cinayetin fâi-
li bulunamaz. Derken, soğuk tuğla üretmek üzere olduğunu söylediği fabrika-
sında "afyon hülasesi" üretmek ve kaçakçılığı yapmaktan İskender Bey tutuk-
lanır. Zaten uzun süredir metresi ile yaşamakta olan Fuat, karısı Faika'yı
döver ve tamamen terkeder. Annesi de kendisi ile beraberdir. Selime ile ev-
lenmek üzere olan kahraman anlatıcı, şimdilik Belveder Oteli'nde kalmakta-
dır. Bu arada dairenin kontratı bitmek üzeredir. Kira fiatının yüksek oluşu
da eklenince, Ayaşlı yeniden kiralamaktan vazgeçer. Dairenin son sâkinleri
durumundaki Abdülkerim-İffet çifti Almanpazarında bir apartmana, Ayaşlı ve
Faika ise "yukarı şehirde" bir eve taşınırlar. Birkaç ay sonra da Ayaşlı ö-
lür.

Böylece, yaklaşık bir buçuk yıl önce kahraman anlatıcısının apartman da-
iresindeki odasına taşınmasıyla başlayan olay örgüsü, aynı mekânın tamamen
terkedilmesiyle de sona ermiş olur. Bu husus, yazarın romanını bütünüyle a-
partmandaki hayat üzerine kurmuş olduğu gerçeğini ortaya koyar. Demek ki e-

ser, Ayaşlı'nın dairesindeki hayatı, bu hayatın insanlarını, bu insanların da ilişkilerini, kıymet hükümlerini dikkatlere sunmak için kaleme alınmıştır.

Esensal, hayata ve insana bakışta realist yazarlardan önemli ölçüde ayrılır. Söz konusu ayrılık, Ayaşlı ile Kiracıları'nın -yukarıda görüldüğü gibi- hazin bir çözüme ile noktalanmasına izin vermez. Çözümle vetiresiyle paralellik arz eden ama, çok daha farklı bir niteliğe sahip bir "diriliş" vetiresini de ilave etme ihtiyacı hisseder.

Buraya kadarki olay örgüsünde fert ve ailenin kıymet hükümlerinde hızlı bir bozulma, çözüme ve çürümenin yaşanmakta olduğu vurgulanmağa çalışılmıştı. Tarihi bir hayli eskiye dayanan bu vetirenin bir yerde durdurulması gerekecektir. Diğer bir ifadeyle, Türk toplumu geçiş sürecini bir an önce tamamlayabilmelidir. Nasıl İmparatorluk enkazı üzerinde yepyeni bir Türk devleti kurulduysa Cumhuriyet nesli de, sağlam ve güzel kıymet hükümleri çevresinde yeni bir insan tipi ve aile tesis edebilmelidir. İşte sonuç bölümündeki olay örgüsünün ikinci çizgisi, bu düşüncüyü türün imkânları içinde vurgulayabilecek biçimde şekillenir.

"Diriliş", iki evlilik vakası üzerine kurulmuştur. Kahraman anlatıcı, babasının hastalığı üzerine Ankara'ya gelen Hasan Bey'in kızı Selime'ye ilgi duymağa başlar. Zamanla gelişen bu kalbf alâka, sonunda evlilikle noktalanır. Öte yanda Dr. Fahri, banka müdürünün yeğeni Melek Hanım'la evlenir. Bu iki aile, sevgi, saygı, sadakat temelleri üzerine kurulmuş olmasıyla, daha önce apartmanda gördüğümüz ailelerden tamamiyle ayrılır. Zaten, kahraman anlatıcı dışındakilerin apartmandaki hayatla herhangi bir alâkası yoktur. Genç evliler, üç aylık balaylarından sonra yeni evlerine yerleşirler.

Ayaşlı ile Kiracıları'nın olay örgüsünü bir bütün olarak değerlendirdiğimizde bazı sonuçlarla karşılaşırız: Her şeyden önce bir vaka romanı değildir. Fiilî çatışma temeli üzerine oturtulmaz. Bilinen mânâdaki çatışma, entrika, gerilim, olaylarda düğülenmeden söz edilemeyecektir. Hatta gerilimi yükseltebilecek olaylar, doğrudan doğruya değil, sonradan duyulup, öğrenilip anlatılır. Daha da önemlisi, romanın veya olay örgüsünün bütünü art za-

manlıdır. "Hatırlama" tekniği üzerine kurulmuştur. Yani, roman boyunca yaşanan olay örgüsü, anlatma zamanına göre çok daha önceden yaşanıp bitmiştir. Kahraman anlatıcı, hatıralarına dayanarak söz konusu olay örgüsü yeniden kurar ve kendi tercihi içindeki bir sıralama ile dikkatlere sunar.

Olay örgüsü, toplumun büyük bir kesimini temsil edebilen geniş bir şahıs kadrosunun günlük hayatları çevresinde başlar, gelişir ve sonuçlanır. Böyle bir şekillenmenin gerisinde, bu insanların kıymet hükümlerindeki çözümlü ve çürümenin sergilenmesi endişesi dikkatlerden kaçmaz. Bu arada aynı insanların güzel ve yaşatılması gereken değerleri de vurgulanır. Buradan hareketle olay örgüsü-tema ve konu arasında sıkı bir ilişkinin varlığını söylemek gerekir. Hatta olay örgüsü, sezdirilmek istenen temaya göre şekillenmiştir, hükmü yanlış olmayacaktır.

C- V A S S A F B E Y

M.Ş.Esendal'ın üçüncü romanı olan Vassaf Bey, asıl kahraman durumundaki Perihan'ın evlenme arzusu, birtakım arayışlarından sonra bu arzusunu gerçekleştiren mutlu bir yuva kurmasının romanıdır. Yarım kalmış olan eser, "Konuşmalar" ve "Mektuplar" başlığı altındaki iki ana bölümden meydana gelmiştir. Olay örgüsünün bu bölümlere göre değerlendirilmesi gerekir, kanaatindeyiz.

Yirmi yedi bölümden müteşekkil olan "Konuşmalar" ana bölümünün olay örgüsü, Perihan'ın evlenme arzusu ile evde kalma korkusu arasındaki çatışma üzerine kurulmuştur. Ancak, buradaki "çatışma", şahıs kadrosu arasında müşahhas olarak yaşanan ve vaka halinde dikkatlere sunulan klâsik bir çatışma değildir. Çatışma Perihan'ın duygularında, düşüncelerinde yaşanır. Buna, kahramanın duygu ve düşünce plânındaki "arzu edilen nesne" ile "koruk duyulan nesne" arasındaki çatışma, demek daha doğru olacaktır.

Yargıtaydan emekli bir babanın 23 yaşındaki kızı olan Perihan, bir an önce, anlaşılabilir ve sevebileceği bir koca bularak evlenmek, mutlu ve huzurlu bir yuva kurmak istemektedir. Kahramanın bu arzusunun birinci sebebi; toplumun belli bir yaşa gelmiş her genç kıza bakışı, onlardan beklentile-

ri; bu bakış ve beklentilerin baskısıdır. Cemiyet, her genç kızın belli bir yaşa geldiğinde tâliplilerinin çıkıp istenmesini, evlenip yuva kurmasını bekler. Genç kıza evde oturup beklemek düşer. İlk hamle karşı cinsten gelmelidir.

Perihan'ın evlenme arzasuna başka sebepler de eklenebilir. Ailesi içinde pek rahat olmaması, akranlarının evlenmesi ve akıp giden yıllar gibi.

Romanın olay örgüsüne ilk dramatik hamleyi kazandıran güç, kahramanın söz konusu arzusudur. Olay örgüsünün başladığı "temmuz günü kuşluk saatlerinde", (s.7) Perihan'ın arkadaşı Behice ile bu konuyu konuşmakta olduklarına şahit oluruz. Bugüne kadar doğru dürüst bir tâliplinin çıkmaması, yılların akıp gidişi, çevredeki evde kalmış kızlar, mutsuz genç evliler, kahramanımızı düşündürür. Behice'nin karşı çıkmasına rağmen oldukça yaşlı ama, zengin, olgun, kibar Vassaf Bey'e evlilik teklifinde bulunmağa karar vermiştir. Bir fırsatını bulup düşüncelerini açıkça söylemekten çekinmez ama, "çilgınlık" ve "çok yakışsız" olacağı düşüncesiyle reddedilir.

Dost ve arkadaşları, kahramanımızın arzusunu gerçekleştirmesinde yardımcı olmağa çalışırlar. Güzide Hala, Dr.Nüzhet'in; Nezihe, kurmay subay Burhan Bey'in; Behice'nin kocası Nihat, bir başkasının Perihan'a koca adayı olması konusunda gayret sarfederler. Ancak, çeşitli sebeplerle müsbet bir netice elde edilemez. Bu arada Vassaf Bey, Ankaradan ayrılmış, bir süre sonra da kalp sektesinden ölmüştür.

Perihan, ablası Neriman'ın düğününden sonra Dr.Nüzhet'i beklerken hiç tanımadığı bir gençle karşılaşır: Tuğrul Tevhit Umrans. İsviçre'de maden mühendisliği tahsili yapmış olan Tuğrul, Vassaf Bey'in Perihan'a bıraktığı hediyeleri getirmiştir. Vassaf Bey, annesinden kalan bazı eşyaları, Ankara'daki evini kahramana bırakmış, mektubunda da Tuğrul'la ilgilenmesini söylemiştir. Bir süre tereddüt içinde kalan Perihan, zamanla genç Tuğrul'a ilgi duymağa başlar. Karşılıklı sevgi onları birbirine yaklaştırır. Hala ve babasının da rızaları alınarak nikahları kıyılır, ardından da evlenirler. Perihan, artık korkularını yenme, arzularını gerçekleştirme mutluluğunu yaşamaktadır.

"Konuşmalar" ana bölümünün olay örgüsü bundan ibarettir. Neriman-Bedri evliliği, Feriha-Feridun çiftinin mutsuzluğu, Behice'nin evindeki hayat gibi tâli unsurlar fazla bir önem taşımadığı gibi, şu veya bu şekilde asıl olay örgüsüne bağlıdır.

Görüldüğü gibi, birinci ana bölüm, tamamıyla Perihan'ın çevresindeki vaka zinciri üzerine bina edilmiştir. Kahramanın evlenme arzusu ile evde kalma korkusu arasındaki çatışma, bunun zemininde gelişen olaylar, olay örgüsüne vücut vermiştir. Sununda arzu edilene ulaşılarak korku duyulan mağlup edilmiş olur.

Bölümün başlığı olan "Konuşmalar", olay örgüsünün en karakteristik vasfını teşkil etmektedir. Bölümde klâsik mânâda bir vaka, entrika, gerilim aramak beyhudedir. Küçük bir vaka zamanına sığdırılmış olan 27 bölümdeki hâkim unsur "konuşma/diyalog"tur. Yani vaka, konuşma/diyalogtan ibarettir. Bunun dışında sadece kahramanların karşılıklı gidi-gelişleri vardır. Çoğu bölümler de tek vaka halkasından teşekkül etmiştir. Bu açıdan bakıldığında, gerek Ayaşlı ile Kiracıları, gerekse Vassaf Bey, sanki hikâyelerde gördüğümüz olay örgüsünün yanyana getirilmesi veya birbirine eklenmesi suretiyle kaleme alınmıştır.

Vassaf Bey'in "Mektuplar" ismini taşıyan ikinci ana bölümü, Perihan'ın Behice'ye yazdığı sekiz mektuptan alınmış pasajlardan ibarettir. Söz konusu mektupları, "Perihan'ın İstanbul'da nasıl yaşadığını gösterdiği için"(s.199) romana aldığını belirten yazar anlatıcı, böylece "anlatıcılık" fonksiyonunu kahramanına bırakmış olur. Bunun için bölümün olay örgüsü, Perihan'ın yaşadığı, müşahede ettiği ve duyup öğrendikleri ile sınırlı kalmanın yanında, direkt olarak değil, endirek olarak metne yansıyan vaka zincirinden ibaret kalır. "Mektuplar" ana bölümü, kahramanın İstanbul'daki hayatı ve Vassaf Bey sırrının çözümü etrafında vücut bulmaktadır. Eserin yarım kalması, ikinci hususun da yarım kalmasına yol açmıştır.

Evliliklerinden kısa bir süre sonra, Perihan-Tuğrul çifti, miras işlerini halletmek için İstanbul'a giderler. Behice'nin ısrarları üzerine Ankara'da mektuplar yazmakta olan Perihan, bu mektuplarında; Tuğrul'la olan mutlulu-

luğu, kocasının davranış, karakter ve çalışmaları, miras işi için koşuşturmaları, bu vesile ile tanıdığı kişiler, mekânlar, Vassaf Bey'in yalısındaki hizmetçi İneyet ve Fantoma (Mesar)'dan bahseder. Bunlarla birlikte asıl üzerinde durulan husus, Vassaf Bey'in kimliğinin çözümü olur.

Perihan, daha Ankara'da iken Vassaf Bey'in ani ölümünden şüphelenmiştir. Söz konusu şüphe, Vassaf Bey'in kimliğine duyulan merak, kahramanı araştırmalara sürükler. İneyet, Fantoma ve Tuğrul'dan öğrendikleri ile sonuca gitmeğe çalışır.

Mektubuna "Kiramizâde Mehmet Vassaf" diye imza atan kahraman, köklü bir aileye mensuptur. Ömründe hiç evlenmemiş, bunun için de büyük bir bölümünü yalnızlık içinde geçirmiştir. Bankadaki idare meclisi azalığından istifa edip İstanbul'a döndüğünde günlerce odasından çıkmamış, şahsî evrâkını yakmıştır. Küçük yaştan itibaren her şeyi ile ilgilendiği Tuğrul'u İsviçre'den çağırtmış, bir süre sonra da eğlenmesi için Ada'ya göndermiştir. Tuğrul'un ayrılmasından sonra tekrar odasına kapanan Vassaf Bey, bir ara avukatı ile görüşmüş, bir sabah da odasında ölü olarak bulunmuştur. Otopside bir netice çıkmamasına rağmen İneyet ve Perihan'a göre, Vassaf Bey intihar etmiş olmalıdır.

Vassaf Bey romanının tamamlanamamış olması, olay örgüsü hakkında kesin bir hükme varma imkânını ortadan kaldırmaktadır. Yayınlanan haliyle bazı kopukluklar söz konusudur. Özellikle iki ana bölüm arasındaki geçişte. "Mektuplar" ana bölümü, büyük ölçüde sunî kalır. Roman Perihan'ın mı yoksa Vassaf Bey'in mi hikâyesidir? "Konuşmalar"da Perihan'ın evlilik arzusunu gerçekleştirebilme gayretleri çevresinde vücut bulan olay örgüsü, "Mektuplar"da Vassaf Bey sırrının çözümü ekseninde teşekkül eder.

M.S.Esendal'ın romanlarını olay örgüleri bakımından topluca değerlendirdiğimizde, şöyle bir sonuçla karşılaşırız:

Miras, Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey, temaları itibariyle ortak bir paydada birleşirler. Bu payda ailedir. Olay örgüleri de aile eksenini etrafında vücut bulur. İlk romandaki dağılmış Silahtar Ali Paşa ailesinin parçaları, bu parçaların fertleri arasındaki ilişkiler ağı ile Ayaşlı ile



Kiracıları'nın apartman dairesinde yaşayan şahıs kadrosu arasındaki ilişkiler ağı, büyük bir benzerlik taşımaktadır. Birinde aynı aileden olma temeline dayanan ilişkiler, diğerinde bir arada yaşamaktan kaynaklanır. Vassaf Bey'de de buna benzer bir ilişkiler ağı mevcuttur. İlişkilerin bir bölümü akrabalıktan, bir bölümü de dostluktan kaynaklanır.

Üç romanda da olay örgüsü, merkez bir kahraman çevresinde başlar, gelişir. Bu noktada Asım, bankacı kahraman ve Perihan aynı fonksiyona sahiptirler. Onları romanlardan çıkarırsak olay örgüleri sukut edecektir. Nasıl Asım, İstanbul'a gelmekle olay örgüsüne ilk dramatik hamleyi verirse, bankacı kahraman da apartmandaki odasına taşınmakla aynı görevi yerine getirmiş olur.

Miras ve Ayaşlı ile Kiracıları'nın "giriş" olarak mütalaa edebileceğimiz ana bölümlerindeki olay örgüleri de birbirlerine benzemektedir. Çünkü söz konusu bölümün olay örgüsü, geniş şahıs kadrosunu dikkatlere sunabilecek şekilde düzenlenir. Asım, nasıl birer birer akrabalarını tanırsa, bankacı kahraman da apartman dairesinin dokuz odasında yaşayan insanları birer birer tanır, tanışır.

Üç romanın olay örgüsünde de karı-kaca ve kadın-erkek ilişkisi ile bu zeminde gelişen olaylar geniş yer tutmaktadır. Eserlerin aileyi eksen almaları, böyle bir durumu tabii kılar.

Ayaşlı ile Kiracıları'nın 32 bölümünden pek çoğu ile Vassaf Bey'in "Konuşmalar" başlığı altındaki 27 bölümü, tek halkalı vakalar üzerine kurulması, bunların da çeşitli yollarla birbirine bağlanarak olay örgüsüne vücut verilmesi açısından büyük bir benzerliğe sahiptir. Ayrıca Vassaf Bey'in "Mektuplar" ana bölümü ile Ayaşlı ile Kiracıları'nın tamamı, kahraman anlatıcıların yaşadıkları, müşahede ettikleri, duyup öğrendikleri olaylar; bunların da art zamanlı ifadesi çevresinde teşekkül eden bir olay örgüsüne sahiptirler.

Yukarıdaki ortaklıklara rağmen olay örgüsüne vücut veren vakanın niteliği açısından Esendal'in romanlarını iki ayrı grupta mütalaa etmek gerekir. Miras, diğer iki romandan ayrılır.

Yazarın ilk romanı olan Miras, kendinden önceki Türk romanında görülen bir vaka ve bu vakanın en belirgin özelliği olan "çatışma" esası üzerine kurulmuştur. Tematik güç-karşı güç fonksiyonları, doğrudan doğruya şahıslara yüklenmiştir. Bunun için olay örgüsünde gerilim, iniş çıkış, düğümleme ve entrik unsur bir hayli yer tutar. Okuyucunun merak duygusu kamçılanır. Değişik sebeplere bağlı olan ihtiraslar, kıskançlıklar, hayaller, ümitler, kırılışlar, şahıs kadrosunu açıktan açığa çatışmaya sürükler.

Halbuki Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'de böyle bir klâsik vaka anlayışı söz konusu değildir. Ayaşlı ile Kiracıları, değerler arası çatışmaya; Vassaf Bey, arzu edilen-korku duyulan durumlar arası çatışmaya dayanır. Tematik güç-karşı güç fonksiyonları belli kişiler tarafından temsil edilmez. Yazar, şuurlu olarak gerilimi yükseltecek gelişmeleri olay örgüsünden uzak tutmağa çalışır. Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'in "Mektuplar" ana bölümünde "kahraman bakış açısı ve anlatıcısı" tarzının kullanılmasını; hatıra ve mektup türlerinden faydalanılmasını, bu açıdan düşünmek gerekir.

Muhakkak ki, birbirinden farklı bu iki tavır, yazarın sanat anlayışı, hayat ve insana bakışındaki değişikliklerle izah edilebilir. Hikâyelerinde gördüğümüz iki devre, romanlarında da geçerliliğini korur. Miras 1920 öncesinin, Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey 1920 sonrasının eseridir.



IV- ROMANLARDA TEMA

Memduh Sevket Esendal, kaleme aldığı üç romanında tema ve konu olarak belli bir eksen etrafında yoğunlaşmıştır. Bunun için tema ve konulardaki ortaklıklar, farklılıklardan çok daha fazla ve belirgindir. Aynı hususun hikâyelerde de söz konusu olduğunu görmüştük.

Romanlardaki tema ve konunun izahına tahsis edilen bu bölümde, önce her eserin söz konusu yönünü kısaca belirtmeğe, daha sonra da bunları açıklamağa ve ortak taraflarla farklı olan tarafları belirtmeğe çalışacağız.

"Miras", Meslek gazetesinde tefrika edilmeğe başlandığında; "memleketin gözlerden ve hafızalardan büsbütün silinmekte olan eski hayatı"nın veya "İstanbul hayatının en ince hususiyetleri"nin "içtimai bir tetkik"¹⁹ olarak takdim edilmiştir. Muzaffer Uyguner ve Cevdet Kudret'in eser hakkındaki görüşleri büyük bir benzerlik taşır: "Miras, Silahtar Ali Paşa Ailesinin, belli bir aşamadan sonra yozlaşıp çözüldüğünü anlatmaktadır."²⁰ "Miras'ta, bir "büyük aile"nin (Silahtar Ali Paşa ailesi) çözüldüğü ve yozlaşması gösterilmiştir."²¹

Miras: Türk toplumunun sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik değerlerinde yaşanıp gelmekte olan bozulma veya değişme vetiresi karşısında "büyük aile"nin -mekânıyla birlikte- çözüldüğü dağılışını; yine aynı sürece bağlı olarak ahlâkî kıymet hükümlerindeki bozulmanın aile müessesesine getirdiği çalkantı ve huzursuzlukları ele almaktadır. 1908 öncesi yönetimi aleyhinde gelişmekte olan siyasî faaliyetler, eserin geri plânında sosyal bir fon olarak kullanılır.

19- "Romanlarımıza Dikkat Ediniz", Meslek Gazetesi, S.1, 15 Kanun-ı Evvel(Arl.)1925,s.6

20- Muzaffer Uyguner, "Miras Romanı Üzerine", Miras, Ank., 1988, s.7

21- Cevdet Kudret, "Esendal'ın İlk Romanı: Miras", Hürriyet Gösteri Der.,S.96, Kas.1988, s.5

"Ayaşlı ile Kiracıları"nın konu ve teması hakkında bugüne kadar söylenmiş görüşlere baktığımızda, bunların birbirine çok yakın veya benzer olduğunu görürüz. Topluca özetlemek faydalı olacaktır.

Ayaşlı ile Kiracıları: "Ankara'nın kuruluş yıllarında, yıkılan bir düzenden yeni bir toplum düzenine geçmenin sarsıntıları arasında bocalayan "Küçük adam"ların kişiliklerinde ve yaşamlarında beliren yeni özellikler"i, "bizim toplumumuzun panoramasını"²²; "yıkılan düzenden yeni bir toplum düzenine geçmenin sarsıntıları içinde bocalayan insanların şahsiyetleri ve yaşamlarında beliren yeni özellikler"i;²³ "Cumhuriyetten hemen sonraki yılların Ankara'-sında bir apartmanın ayrı ayrı kiraya verilen dokuz odasında yaşayan türlü kişilerin bir mevsimlik toplu hayatlarının ve ayrı ayrı sürdürdükleri kaderlerinin (...) hikâyesi"ni;²⁴ "küçük insan'ların yaşamlarını, değer yargılarındaki değişimleri", "düzene değilse de bürokrasiye yönelik eleştirileri";²⁵ "Ankara'nın yeniden kuruluşunun ilk yıllarında her odası ayrı kiraya verilen dokuz odalı bir apartman dairesinde oturan insanların günlük yaşamlarındaki küçük serüvenler"i;²⁶ "Ayaşlı ile kiracıları arasındaki çoğu zaman gizli kalan mücadelelerin süratli bir tablosunu";²⁷ "Ankara'da yeni başlayan apartman yaşantısını" ve buradaki "değişik meslek ve yaştaki kişilerin günlük yaşayışları ve birbirleriyle olan ilişkileri"ni;²⁸ "Türk toplumunun belirli dönüşüm evrelerinde insan tipleri ile konut tipleri arasındaki koşutluklar"ı ve "Cumhuriyetin ilk yıllarındaki kentleşmeyi hazırlayan toplumsal tabakalaşmaları"²⁹ anlatan bir romandır.

22- Tahir Alangu, Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, C.1, İst., 1968, s.133

23- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.1, İst., 1977, s.239

24- Konur Ertop, "Cumhuriyet Çağında Türk Romanı", Türk Dili Der.(Roman Özel Sayısı), C.13, S.154, 1 Tem.1964, s.597

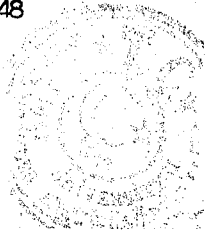
25- Fethi Naci, Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme, İst., 1981, s.209

26- Sükran Kırdakul, "25. Ölüm Yıldırımında M.Ş.Esental", Milliyet Sanat Der., S.291, 13 May. 1977, s.9-29

27- Şehap Sıtkı, "Hikâyeci Esental", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.6, S.5, Haz.1952, s.73

28- Doç.Dr.Olcay ÖnerToy, Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü, Ank., 1984, s.48

29- Hilmi Yavuz, Roman Kavramı ve Türk Romanı, Ank., 1977, s.101



Yazer, oğlu Ahmet Esendal'a Kabil'den yazdığı farklı tarihli iki mektubunda, romanı için farklı değerlendirmelerde bulunur. 23 Mart 1934 tarihli mektubunda, "bügünkü cemiyetimizin şiddetli bir tenkididir." derken; 19 Eylül 1937 tarihli mektubunda ise "ileri sürdüğü tezi"nin olmadığını belirtir. Ayaşlı ile Kiracıları, "bir aralık memlekette yaşanan hayattan bir parçasının kopyasıdır. İleri sürdüğü tezi de yoktur. Hiç bozmadan bir yaşayış parçası kopya edilmek istenmiştir."³⁰

Bize göre Ayaşlı ile Kiracıları; Türk toplumunun yaklaşık bir asırdır içinde yaşayageldiği kıymet hükümlerindeki çözülme, yozlaşma vetiresinin ferdi, aileyi, dolaysiyle toplumu hangi noktaya sürüklemiş olduğunu dikkatlere sunma gayretinin romanıdır. Geçiş dönemi Türk toplumundan bir kesiti sergileyen eser, Cumhuriyet Türkiye'sindeki yeniden yapılaşma sancılarını sezdirmenin yanında, sağlıklı bir dirilişin vücut bulmakta olduğu müjdesini de bünyesinde taşımaktadır.

Olca ÖnerToy, Vassaf Bey romanı için; "günlük basit yaşantı içinde genç kızlar için evliliğin önemi, evlilikte ne bulduklarını anlatıyor."³¹ değerlendirmesini yapmaktadır.

Vassaf Bey: İdeal bir toplumun çekirdeğini teşkil edecek; dolaysiyle hem ferdin, hem de toplumun saadetine zemin hazırlayacak olan sağlam ve sağlıklı bir "çekirdek aile"nin kuruluş hikâyesidir. Her türlü sevgi güzelliğinin türün imkânları içinde ifadesini bulduğu eserde, genç bir kız için arzulanan bir yuvayı kurabilmenin önem ve mutluluğu da vurgulanmaktadır.

Demek ki, M.Ş.Esendal romanlarında, başlangıcı XIX. asrın ortalarına kadar inen Türk toplumunun sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik hayatına ait kıymet hükümlerindeki çözülme, yozlaşma veya değişme vetiresi ile sonuçlarını, türün imkânları içinde dikkatlere sunabilme endişesi etrafında yoğunlaşmaktadır. Fertten topluma veya toplumdaki ferde doğru uzanan bu çizgide "aile"yi merkezî üs olarak seçmiştir. Romanlarda menfliklerin

30- Müzaffer Uyguner, "Esendal'ın 'Ayaşlı ile Kiracıları' Konusundaki Görüşleri", Hürriyet Gösteri Der., S.102, May. 1989, s.64.

31- Doç.Dr. Olca ÖnerToy, Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü, Ank., 1984, s.48



sergilenmesi ağırlık taşınmış olmakla birlikte, güzelliklerin sergilenmesi ve içinde yaşanan kötü durumdan kurtuluş çare ve ümitlerine de yer verilmektedir. Kısacası; E-sendal'ın romanları, yaşamakta olan menfipliklerle, -az da olsa- yaşanan ve yaşanması istenen müsbetlerin ifadesi ekseninde vücut bulmuştur, diyebiliriz.

Miras, Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey romanlarının tema ve konuları açısından en bâriz vasfı, sosyal çözümlerin "aile müessesesi" ekseninde ele alınıp anlatılmış olmasıdır. Miras, Silahtar Ali Paşa ailesinin romanıdır. Vassaf Bey, Perihan'ın aile kurma arzularını gerçekleştirilebilme gayretleri etrafında vücut bulur. Ayaşlı ile Kiracıları ise, 1930 yılların Türk toplumundan bir kesit sunarken aileden geniş ölçüde faydalanılır. Kısacası; fert ve toplumun kıymet hükümlerindeki çözülme, bozulma veya değişimleri ortaya koymada, aile odak noktası olarak kullanılmıştır.

Ailede dikkati çeken ilk husus, geçen zaman içinde nitelik açısından büyük bir değişime uğramış olmasıdır. "Büyük aile" gittikçe küçülerek "çekirdek aile" haline gelmiştir. Hatta çekirdek aile bile bütünlüğünü kaybetme noktasına düşmüştür. Aile bağlarının zayıflaması ferdleşmeye veya ferdleşme aile bağlarının zayıflamasına zemin hazırlar.

Gerçek mânâda "büyük aile" Miras'ta, hâtıralara bağlı ve art zamanlı olarak söz konusu olur. Vaka zamanı 1908 öncesine tekabül eden romandaki Silahtar Ali Paşa ailesi, hâlde dağılmış durumdadır. Bunun için büyük ailenin bir bütün halini değil, parçalanmış hâlini tanıma imkânımız vardır. Adı geçen aile; vaka zamanında üçüncü, dördüncü ve beşinci neslin oluşturduğu beş parçaya bölünmüş durumdadır. Bunlar: Yüksekaldırım'daki Şefik Bey ailesi, Kuruçeşme'deki Atiye Hanım ailesi, Çiftecevizler'deki Fıtnat Hanım ailesi, Ayastafanos'taki Canip Bey ailesi ve Sarayköy'deki Şevki Bey ailesidir. Bunlardan sadece Fıtnat Hanım ailesi, belli ölçülerde "büyük aile" geleneğini devam ettirebilmektedir. Çiftecevizler'deki köşkte üç nesil bir arada yaşar. Diğer bir ifadeyle ana-baba, oğullar-kızlar, gelinler-damatlar ve torunlar gibi asıl aile ferlerinin yanında uşaklar, hizmetçiler, dadılar, kalfalar, bacılar, beslemeler, matmazeller, bahçivanlardan oluşan geniş bir insan topluluğunun aynı çatı altında yaşadığını görmek mümkündür.



"Evde birkaç tane halayık, hizmetçi, sofracı vardı; iki uşak, bir seyis, bir aşçı dışarıda çalışıyorlar. Bahçede daimî suret-
liç bahçevan hizmet eder, mevsim olunca gündelikçiler de tutulur-
du."(Miras, s.131)

Söz konusu ailenin iç yapısına baktığımızda, bu hâlini uzun süre koru-
yabileceğini söylemek mümkün olmaz.

Vaka zamanı 1930 ve sonrası yıllara tekabül etmekte olan Ayaşlı ile Ki-
racıları ve Vassaf Bey'de büyük aile örneği bulamayız. Artık devrini tamam-
lamıştır. Sadece birinci romanda bankacı kahraman ve Hasan Bey, böyle bir a-
ilenin üçüncü neslinden olmalarıyla dikkati çekerler. Atmış, yetmiş bin dö-
nümlük çiftliklere sahiplik etmiş bu aileler taşralıdır.

"Yozcusu, hergelecisi, sığırtaçları, güdücüleri, çoban kâh-
yaları, nâzırı, odacısı, anahtarcısı, çiftçisi, hizmetkârları, ko-
rucuları ile her çiftlikte bir sürü insan bulunur, hele orak a-
yında davul zurnalarla Karaçimen'in, yahut başka büyük bir çift-
liğin orakçıları şehir pazarına inince bayram olurmuş."

(Ayaşlı ile Kiracıları, s.22)

Vassaf Bey de ise, romana adını veren kahraman, büyük ailenin son fer-
didir.

Esendal, büyük ailenin çözülüp dağılışını, ekonomik çıkar çatışmaları-
na başlamak ister. En azından ilk bakışta böyle bir intiba uyanır. Buna, ilk
romana isim olan miras kavgaları demek de mümkün. Şefik Bey'in hâtıralarına
dayanılarak Silahtar Ali Paşa ailesinin çözülüşü şu cümlelerle izah edilir:

"Günün birinde büyükanası ölmüştü. Nasıl derhal aileleri pe-
rişan oldu! Kardeşler sanki kırk yıllık düşman imişler gibi bir-
birlerine darılmışlar, uzaklaşmışlardı. Ortaya büyük mal, miras
davaları çıkmıştı. (...) Herkesin bir akarda, bir evde gözü var-
dı. Gâh biri aleyhine birkaçı birleşerek, gâh ayrılarak, kadı-
lara, vekillere, davalara, yalancı şahitlere, uydurma senetlere
boğulmuşlardı. Zaman geldi ki artık bir çatı altında oturamaz ol-
dular. Birer birer konağı terke başladılar. Herkes, haline göre,
birer tarafa çekilip gidiyordu." (Miras, s.17)

Gerçekte ekonomik çıkar veya miras kavgaları, büyük ailenin dağılmasın-
daki sebeplerden sadece birisi olabilir. Hatta zâhirî ve hâricî bir sebep.
Dağılış sebeplerini, âdeta gömlek değiştirmekte olan Türk toplumunun kıymet
hükümlerindeki çözülme, yozlaşma vetiresinin fert ve aile hayatına da çok ge-

niş ölçüde etkilemesinde aramak daha isabetli olacaktır. Dikkat edilirse, Silahtar Ali Paşa ailesi, "büyükana"nın ölümünden hemen sonra ve "derhal" dağılmağa başlamıştır. Çünkü onca insanı bir çatı altında tutup düzeni sağlayacak olan "otorite" yoktur artık. Otoritenin sembolü olan büyükananın ölümü, teshih ipinin kopmasına benzer. Kısacası; büyük aile ile Osmanlı imparatorluğunun kaderi arasında büyük bir benzerlik mevcuttur. İkisi de aynı kaderi yaşamaktadır.

Büyük ailenin çözülmesiyle birlikte adım adım çekirdek aileye geçilir. Silahtar Ali Paşa ailesinin dağılması, dört yeni aileye zemin hazırlamıştır. Canip Bey'in annesinden ayrılmasıyla da sayı beşe çıkar. Bunlardan Şevki Bey, Şefik Bey ve Canip Bey aileleri, çekirdek aile tipinin ilk örneklerini teşkil ederler. Meselâ; Canip Bey, kızı Salime ve hizmetçisi Toksi ile Ayastafanos'taki evinde yaşamaktadır.

Miras'ın vaka zamanından sonraki 25-30 yıllık bir zaman dilimi, büyük ailenin tamamen tarihe malolması, çekirdek ailenin de bütün ölçüleriyle teşekkül etmesine yetmiştir. Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey romanlarında artık ikinci tip aile esastır. Her iki eserde de bunun pek çok örnekleri mevcuttur. Hatta her üç romanda da yarının ideal aile tipi olarak dikkatlere sunulmak istenen Asım-Salime, bankacı kahraman-Selime, Dr.Fahri-Melek, Tuğrul-Perihan çiftlerinin oluşturdukları veya oluşturacakları aileler de bu vasıflara sahiptir. Çünkü büyük aileyi yaşatma imkânı yoktur artık.

Aile müessesesinin niteliğinde müşahede edilen çözülme veya değişimin son noktası, çekirdek aileyi teşkil eden eşlerin de "ferdleşme" eğilimi içinde olmalarıdır. Eşlerden biri veya her ikisi, aile bağ ve sorumluluklarını hiçe sayarak kendi ferdi hayatlarını yaşamak isterler. Son iki romanda bu eğilimin örneklerini bulmak mümkün. Meselâ; Turan Hanım-Haki Bey çifti arasında ciddi bir aile bağının varlığından söz edilemez. Apartmandaki dönemde her iki kahraman da kendi hayatlarını yaşarlar. Olay örgüsünün sonunda Haki Bey bir görevle Avrupa'ya giderken Turan Hanım, Ankara'da kalır, bilinen hayatını yaşamağa devam eder. Hizmetçi Zinet'le kahraman anlatıcı arasındaki aşağıdaki konuşma, söylemek istediğimizi çok daha açık bir şekilde ortaya koyacaktır:

" - Ee, nikâh oldunuz mu?

- Nikâh olmadık, nikâh olup ne olacak, gene böyle değil mi? Bir zaman ben nikâh istiyordum, amma şimdi istemiyorum! Bunlar, boş şeyler!

- Günün birinde herif seni bırakırsa, yahut bir çocuğumuz olursa?

(...)

- Bizim çocuğumuz olmaz!

- Ya herif seni bırakırsa?

- Ah, hani o günler! Dua etsin de ben onu bırakmayayım!.. Onlar bir zamanlarmış. Ben o zaman işleri bilmiyordum. Şimdi böyle olunca, kocayı ne yapayım."(Ayaşlı ile Kiracıları, s.113)

Metres hayatının yaygınlaşmış olması, ferdifleşmenin bir başka ifadesini teşkil eder. Aslında, baştan beri üzerinde durulan ailenin niteliğindeki değişimin temelinde ferdifleşme eğiliminin varlığı muhakkaktır.

Memduh Şevket, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik yapıdaki bozulma, çözülme veya değişimleri, mekâna bağlı hayatımızdaki değişimleri sergileme yoluyla da vurgulamaya çalışır. Burada da ailenin içinde yaşadığı mekân esas olur. Bir ölçüde toplum ve fertteki değişimleri aile ile, ailedeki değişimleri de mekânla ifade etme gayreti söz konusudur. Bunu tersinden söylemek de mümkün. Çünkü mekân, içinde yaşayan ailenin olduğu kadar, devrin ve zihniyetin de sembolü durumundadır. Bunun içidir ki, romanlarda dünden bugüne doğru uzanan konak-köşk-yalı-ev-apartman-pansiyon çizgisine şahit oluruz.

Büyük aile, yani Silahtar Ali Paşa ailesi, Sultanselim'deki "konak"ta yaşamıştır. Miras'ta bu konağın yavaş yavaş kaderine terkedilişini, yıkılışını, Şefik Bey'in hatıralarına bağlı kalarak ve art zamanlı olarak okuruz. Şefik Bey, çocukluğunu içinde geçirdiği bu mekâna ait sadece "geniş sofaları, uzun koridorları, taş odaları, hamam dairelerini hatırlayabilir. Silahtar Ali Paşa Konağı, büyükananın ölümü ile birliğini, bütünlüğünü kaybeder. Miras kavgaları yüzünden birbirine düşen kardeşler derhal "dairesini, sofrasını" ayırır; konağın bölümlerini birbirine bağlayan ara kapılar kapatılırken dışarıdan yeni kapılar açtırılır. Çok geçmeden de birer birer terkedilir.



"Konak boşaldıkça ne hazin bir hal alıyordu! Boş ve perdesiz kalan odalarda, örtüsüz minderlerden keskin bir küf kokusu intişar ediyor, boş dairelerde hüznengiz kış rüzgârları ötüyordu."
(Miras, s.17)

Doksanüç Harbi'nde bir süre muhacirlere mekân olan konak, geçen yıllar içinde büsbütün harap olur.

"Konak artık metruktu; bahçelerini ot basmış, duvarları yıkılmış, ve büsbütün cinlerin ve perilerin istilasına uğramış, bütün mahalle halkını korkutan bir yer olmuştu. Mahallenin yaramaz çocukları gündüzleri bahçesine giriyor, meyve ağaçlarını yoluyor, geniş kuyularına taş atıyor, fakat binadan içeri girmeğe cesaret edemiyorlardı."
(Miras, s.19)

Silahtar Ali Paşa Konağı, sonunda yiktırılarak enkazı ve arsası satılır. Yerine "tamam kırk beş evli bir mahalle", "Silahtar Paşa Mahallesi" kurulur.

Aynı romanda konağın ömrünü tamamlamasından sonra "köşk" ve "yalı"nın ön plâna çıktığı dikkati çekmektedir. Belli ölçülerde büyük aile geleneğini devam ettirmekte olan Fitnat Hanım ailesi, Çigteçevizler'deki köşkte, Atiye Hanım ve dostları da Kuruçeşme'deki yalıda oturmaktadır. Ancak, bu iki mekân türünün uzun ömürlü olmadığı sezilir. Çünkü söz konusu mekânlara hayat veren büyük aile ömrünü tamamlamıştır. Nitekim Atiye Hanım'ın yalısı "haraplaşmış" durumdadır.

"Yalı gündüzki boşluğu, tenhaliği, sükûneti içindeydi. Şimdi çamların gölgeleri daha karanlık duruyor ve pencerelerin yalnız birisinde bir sönük ziya görülüyordu."
(Miras, s.55)

Miras'taki Şefik Bey ve Canip Bey aileleri "ev"de yaşarlar. Bu mekânların iki katlı ve bahçeli olduğu anlaşılır.

Yukarıdaki konak, köşk ve yalı tipi mekânlar, Ayaşlı ile Kiracıları'n-da hiç söz konusu edilmezken Vassaf Bey'de, "yerinde yeller estiği" söylenir. Perihan, mektubunda Behice'ye şunları söyler:

"Senin sorduğunu o eski yalıların yerlerinde yeller esiyor. Tuğrul'un büyük babasından kalan yala, daha Tevhit bey Peşte'deyken yanmış. Arsasının yarısı da satılmış, oraya da yanyana iki yalı yapılmış, bugün onlar da eskimış. Boyaları dökülmüş, tahtaları kararmış."
(Vassaf Bey, s.204)



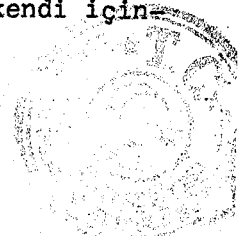
Bu istisnanın dışında, Vassaf Bey'de asolan mekân tipi "ev"dir. Vassaf Bey'in Ankara'daki evini Perihan'a bağışlamış olması, bu açıdan dikkate şayan bir tavidir. Çünkü yazara göre, "çekirdek aile"nin ideal mekânı "ev"dir.

Ailenin, dolaysıyla toplumun mekâna bağlı hayatındaki bozulma veya değişimin en çarpıcı ve çarpık örneği, Ayaşlı ile Kiracıları'nda dikkatlere sunulmaktadır. Yeni Türk devletinin yeni başkenti Ankara'nın simgesi "apartman"dır. Üstelik her dairesinde bir ailenin yaşadığı bir apartman değil, mutfak, banyo ve tuvaletinin müştereken kullanıldığı, her odasında ayrı bir insan veya ailenin oturduğu dokuz odalı bir apartman dairesi. Şüphesiz böyle bir mekân tipi, ancak "pansiyon" kelimesi ile ifade edilebilir. Farklı kesim, kültür, karakter, meslek, yaş ve cinsiyetteki 16 kişi bir dairenin dokuz odasında içiçe yaşamaktadır. Kahraman anlatıcının "bölük" ifadesini kullanması okuyucuyu şaşırtmaz.

"Yeni yapılmış büyük bir apartmanın dokuz odalı bir bölümünde oturuyoruz. Bu bölümü Ayaşlı İbrahim Efendi adında biri tutmuş, isteyenlere oda oda kiraya veriyor... Odalar, loşça bir koridorun iki yanına sıralanmış, dizilmiş. Koridorun en sonunda banyo odasıyla mutfak var." (Ayaşlı ile Kiracıları, s.11)

Konak-köşk-yalı-ev-apartman-pansiyon çizgisinde müşahede edilen bu değişme veya küçülme, söz konusu mekânlarda yaşayan ailenin nitelik ve niceliğindeki değişimin de güzel bir ifadesidir. Türk toplumunun sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik hayatındaki kıymet hükümlerinde yaşanan bozulma ve çözülme vetiresinin boyutları da, mekândaki değişmelerle açıkça vurgulanmıştır. Çünkü her mekân tipi, belli bir zihniyet, kültür ve dünya görüşünün ifadesi veya sonucudur. Ayrıca konaktan apartmana uzanan çizgide, İmparatorluktan Cumhuriyete geçiş sürecinin serüveni de gizlidir. Kısacası; devir-mekân-aile-insan arasında sıkı bir ilişki olduğu gibi, insan-aile-mekân-devir arasında da kesin bir paralellik mevcuttur. Aile müessesesi ile onun içinde yaşadığı mekân, Türk insanıyla birlikte Osmanlı İmparatorluğunun kaderini yaşamaktan kurtulamamıştır.

Romanlarda üzerinde durulan meselelerden bir diğeri, ferdi kendi için



de ve fertler arası ilişkilerin düzenlenmesinde mutlak bir faktör durumunda-ki ahlâkî kıymet hükümlerindeki bozulma ve yozlaşmadır. Burada da aile odak noktasını teşkil etmektedir. Yani, ahlâkî kıymet hükümlerindeki bozulma ve tiresi, bunun ferdin hayatına ve fertler arası ilişkilere yansıyan sonuçları, büyük ölçüde aile bazında değerlendirilir. Böylece ailenin dış yapısı ve mekânındaki değişmelerin yanında, iç hayatındaki bozulma ve çözülmeler de dikkatlere sunulmuş olacaktır.

Miras, Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey romanlarında ahlâkî değerlerde görülen yozlaşma, bunun ailedeki fertlere ve fertler arası ilişkilere olan tesiri, çok geniş bir şekilde ele alınıp işlenmektedir.

Birinci romandaki birçok ailenin hemen hepsi, bazı problemlerden dolayı sarsıntı ve huzursuzluk içindedir. Burada namus, sadakat, masumiyet, karşılıklı sevgi gibi aileyi ayakta tutacak olan kıymet hükümlerinin zayıflamış olduğu gerçeği ile karşılaşılır. Ayrıca aile fertlerinin kendilerini ipat etme veya ferdleşme arzularının da belirtilmesi gerekir. Şefik Bey-Faika Hanım, Cavit Bey-Saide Hanım, Ferruh Bey-Müeddep Hanım, Zekeriya Bey-Nuriye Hanım çiftlerinin teşkil ettikleri aileler; Atiye Hanım'ın art zamanlı iki evliliği huzursuzluk ve çalkantılarla yüklüdür. Şefik Bey, komşusu Nuriye Hanım'la; Cavit Bey, bir Ermeni kadınıyla; Canip Bey, hizmetçisi Toksi ile ilişki kurarken Faika ve Saide Hanım ihanetin eşiğindedir. Eşcinsel olan Atiye Hanım'ın hayatı bütünüyle günahla doludur.

Şefik Bey-Faika Hanım çiftinin durumu, Asım'ın gözüyle şu şekilde değerlendirilmektedir:

"Şimdi, hiçbir hayal yapmayarak, şu ailenin bütün rahatsızlıklarını, dertlerini, boşluğunu görüyordu.

Ancak bunların eksikléri neydi? Karı koca ayrı ayrı zengindiler. Her şeyleri vardı, ikisi de bu evi bozmak istemiyorlardı. Mahalleleri, komşuları, mevkileri de onlar için iyiydi. Yalnız erkek karısıyla iktifa etmek istemiyor, hariçte gizlice kendine bir zevk arıyor, kadın da kocasını beğenmiyor ve hayatının şu erkekle geçip gitmiş olmasına müteessif bulunuyordu."

(Miras, s.37)

Miras'ta gayr-i meşru ilişkiler yakın akrabalar, hizmetçiler, komşular ve azınlıklarla kurulabilmektedir. Çevre ve şartlar, kadına göre, er-



kek için daha müsaittir. Kadının çaresizliği, Faika gibi kadınları üzer.

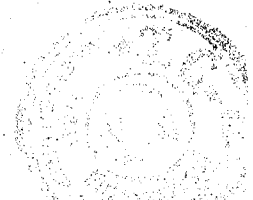
"Hariçte kendine bir zevk aramakta muhit erkeğe biraz daha müsait idi; (...) Kadın için ise muhit büsbütün müsaadesizdi. Faika Hanım, hiçbir şey yapamayaçağını gördükçe ızdırıp ve te-essüf içinde kalıyordu." (Miras, s.37)

Ayaşlı ile Kiracıları'nda ailedeki huzursuzluk, ahlâki değerlerdeki bozulma en uç noktaya çıkmış durumdadır. Eşlerin ferdleşme süreci, aile bağlarını hiçe sayabilecek bir seviyeye ulaşmıştır. Üstelik iki roman arasındaki otuz yıllık zaman içinde, kadının sosyal hayattaki yeri ve fonksiyonları da büsbütün değişmiş bulunmaktadır. Faika Hanım'ı bunalıma sevkeden çevrenin "müsaadesizliği" de söz konusu değildir artık.

Ayaşlı'nın dairesinde Turan Hanım-Haki Bey, Faika Hanım-Fuat, İffet Hanım-Abdülkerim Bey çiftlerinin oluşturdukları üç aile mevcuttur. Ancak, dairedeki diğer kişiler ve dışarıdan iştirak edenler dikkate alındığında, romandaki aile sayısı bir hayli kabarır. Bütün bu ailelerden hiçbirinin müsbet olduğu söylenemez. Turan Hanım, kumarcılığının yanında kahraman anlatıcı, İskender Bey ve diğer bazı erkeklerle; İffet, Cevat'la; Faika, kahraman anlatıcı ve üvey babası durumundaki Ayaşlı İbrahim Efendi ile; Abdülkerim, hizmetçi Zinet'le; Fuat, dışarıdaki bir kadınla gayr-i meşru bir ilişki içindedir. Ayaşlı'nın ikinci karısı genelev çalıştırırken hizmetçi Halide, Rasim'le nikâhsız yaşamaktadır. Raife'nin kızları, Cavide ve Faika'nın ablası da, aynı girdabın içinde veya kenarında bulunurlar. Metres hayatı yaygın, neredeyse gayet tabii bir durum olmuştur.

Vassaf Bey'de de benzer bir durumun varlığını söylemek mümkündür. Perihan'ı korkutan meselelerden birisi, çevresinde gördüğü birçok huzursuz aile örneklerinden bir başkası olma ihtimalidir. Feridun-Feriha çiftinin vücut verdiği aile, kocanın sorumsuzlukları, bir başka kadınla yaşamakta oluşu yüzünden yıkılma noktasında bulunur.

Başlangıçtan beri üzerinde durulan çözülme, bozulma veya değişme vetresinin merkezinde, muhakkak ki değişen, yozlaşan "insan", yani fert mevcuttur. Aile ve mekândaki çözülmelerde, yozlaşan insanın rolü inkâr edilemez. Türk insanı, en azından XIX. asrın ortalarından itibaren yeni arayışların,



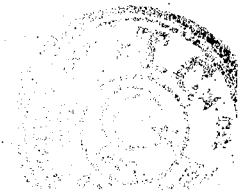
bocalamaların içindedir. Yıkılan hatıralar cenneti ile bir türlü hazmedemediği yeni hayat arasındaki tezatlar manzumesinin sancısını, kafa ve gönlünde yaşayagelmiştir. M.Ş.Esendal'ın romanlarını "değişen insan" açısından da ele almak mümkündür. Zaten türün esas gayesi de "insan" olmak zorundadır. Ancak, yozlaşmanın bütün unsurlarını veya tezatlarını sadece bir insanda aramak yanlış olacaktır. Yazar, çoğunlukla bir kahramanda yozlaşmanın sadece bir-iki yönünü sergileme yolunu tercih eder. Bozulan, çözülen kıymet hükmülerinin tamamını şahıs kadrosu arasında pay eder. Miras ve Ayaşlı ile Kiracıları'ndaki geniş şahıs kadrosu varlığını izah etmenin dayanaklarından birini, bu noktada aramak gerekir.

Burada romanlardaki şahıs kadrosu arasından birkaçı üzerinde durmakla yetineceğiz. Miras'ın Canip Bey'i, değişen, yozlaşan insanın tipik örneklerinden birisidir. Silahtar Ali Paşa ailesinin dördüncü neslinden olan kahraman, Atiye Hanım'ın oğludur. Babasının kim olduğu ise şüphelidir. Anası tarafından "komşu çocuğunu sever gibi" sevilen Canip Bey, dadılar, uşaklar elinde ve yalının pek müsbet olmayan atmosferinde büyümüştür. Özel hocalara rağmen ciddi bir tahsil görmemiş ama, "babasının hatırına mebni" 600 kuruş maaşla Hariciye Kalemine "çerağ" buyurulmuştur. Kaleme gitmediği gibi, maaşını bile odacıya aldirtir.

"Onun zevki, derdi, âdeta hastalığı avcılıktı. (...) Ömrünü Çekmece'de, avcılar içinde, gölde, istasyon büfelerinde geçiriyor, pipo kullanıyor, bira içiyor, köpeklerine Fransızca bağıriyor ve bir taraftan Hariciye memurlarından olmak, diğer taraftan da avda ecnebi arkadaşlarla ülfet etmek dolayısıyla, yavaş yavaş Fransızlaşmak heveslerini duyuyordu." (Miras, s.84)

Kızı Salime ile "trende, tünelde, sokakta ve hassaten mağazalarda" Fransızca konuşmayı, kendilerini "muhitlerinden ayıran bir mümtaziyet" olarak addeden Canip Bey, sakalının Fransızlar, elbise ve ayakkabısının İngilizler gibi olması için gayret gösterir. "Başkalarının yanında bütün tavırları, bütün sözleri, hatta Türkçe konuşsa bile Fransızvari" olur.

Ayaşlı ile Kiracıları'ndaki Haki Bey, Abdülkerim Bey ve Ayaşlı İbrahim Efendi, değişen insanın bir başka yönünü temsil ederler. Adı geçen kahramanlara, karı veya kızlarının gözleri önündeki başka erkeklerle olan iliş-



kilerine sessiz kalırlar. Böylece "karnı geniş" veya "pezevenk" olarak nitelendirilen yeni bir koca tipi çizmiş olurlar. Aynı romanın eski konsolos Sefik Bey'i de bu gruba dahil edilmesi gerekir.

Kadındaki değişme, çok daha bâriz olarak müşahede edilir. Miras'taki kadınla diğer iki romandaki kadın arasında çok büyük fark mevcuttur. Miras'ta evinde görebildiğimiz kadın, diğer ikisinde hayatın içinde ve erkekle yanyanadır. Kılık-kıyafet, davranış, karakter, kafa yapısı ve fonksiyon itibariyle çok daha farklı bir kadın söz konusudur. Faika'nın kaynanası, kadındaki değişimin bir bölümünü aşağıdaki cümleleriyle dikkatlere sunar:

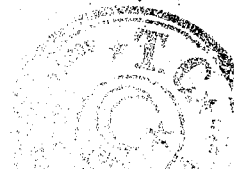
"Bir kadınların kıyafetlerine baksınlar. (...) ben hiç birini beğenmiyorum. Zurafa kadınlar gibi hepsi saçlarını kesmişler. Bizim zamanımızda zurafa kadınlar saçlarını keserlerdi. Saç kadının zinetidir. (...) O tazeleri sorma. Hepsi düzgün, boya güzeli."/ "Bana sorarsanız, ben artık kadın kalmadı, diyorum. Niçin mi? Şimdiki kadınların hepsi birer erkek Fatma! Sokak bunlar için, kalem bunlar için, tiyatro, sinema bunların? Gitmedikleri neresi var? Ama kabahat kimde?"

(Ayaşlı ile Kiracıları, s.17/18)

Romanlarda, baştan beri vurgulanan hususların dışında kalan bazı meseleler de söz konusu edilmektedir. Bunlar; II.Meşrutiyet öncesi yönetimi aleyhinde gelişmekte olan siyasî faaliyetler, aydınının bu meseleye bakışı, memur devleti zihniyetine olan tepki, Türk-azınlık mukayesesi (Miras); kadının dışarıda çalışıp çalışmaması (Vassaf Bey); İmparatorluğun yıkılışı ile birlikte pek çok insanımızın yerinden, yurdundan oluşu, Cumhuriyet döneminde buna köklü bir çözüm bulunamaması, bürokrasideki adam kayırma, rüşvet ve zorbalıklar, mesken problemi, şeklinde sıralanabilir.

Meselâ; Asım, Türklerle azınlıkları mukayese etmeğe kalkışınca, şöyle bir tablo ile karşılaşır:

"İstanbul'un içinde Hıristiyanlar ve ecnebler yaşıyorlardı. Onların yanında bizim mevkiimiz yoktu. İslamlar artık korkunç olmaktan, zavallı ve gülünç olmak mevkiilerine düşmüş bulunuyorlardı ve İslamların okumuşları, münevverleri, Hıristiyanların, hele Avrupalıların yanında âdeta kendi milliyetlerini inkâr edecek derecede zayıf ve bozulmuş bir halde bulunuyorlardı. Herkes mensup olduğu cemaati müdafaa kaydında olduğu halde bizde bu vazifeyi ancak az okumuş veya hiç okumamış olanlar yapıyorlardı. Umumiyet itibariyle bir düşkünlüğümüz vardı." (Miras, s.212)

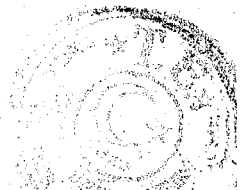


Dikkat edilirse, tâlî unsur görünümündeki bu meseleler de ana temaya bağlıdırlar. Yani, bozulan, çözülen veya değişen içtimâî yapının bir başka yönünü dikkatlere sunmaktadırlar.

Bölümün başlangıcından buruya kadar olan izahlarda hep menfîlikler üzerinde duruldu. Sosyal yapıdaki bozulma ve çözülmenin ferde, aileye, mekâna ve topluma yansıyan sonuçları vurgulanmağa çalışıldı. Bu durum, bizi, yazar ve romanları hakkında yanlış bir kanaate götürmemelidir. Esenal, sosyal gerçekçi bir yazarın karamsarlığında uzak kalmağa çalışır. Bunun içindir ki, romanlarda -Özellikle Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey- bozulan, yozlaşan kıymet hükümleri yanında yaşamakta olan güzel, sağlam değerleri, kötülük ve çirkinliğin yanında güzellikleri, menfî tiplerin yanında müsbet tipleri, hat ta aynı kahramanda hem güzellikleri, hem de çirkinlikleri görebiliriz. Gerçi söz konusu hususun romanlardaki nitelik ve niceliği arasında farklılıklar mevcuttur. Miras'taki insana, hayata ve meselere bakış, bunlara karşı olan tavırla Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'deki bakış ve tavır, büyük ölçüde birbirinden ayrılır. Son iki roman, nikbin, hayatı seven, yarınlar için ümitli bir yazarın yumuşak üslûbuna sahiptir. Bölümde son olarak romanlara bu açıdan bakmağa çalışalım.

M.Ş.Esenal, Türk toplumunun sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik hayatına ait değerler manzumesindeki çözülmeye karşı, birtakım teklifleri olan bir sanatkârdır. Hikâyelerde de üzerinde ısrarla durulan aile müessesesi, romanlardaki sosyal çözülmeye karşı teklif edilen çözüm yollarının da başında yer alır. Demek ki, bozulma ve çözülmenin merkez üssü neredeyse, çözüm ve diriliş de o noktada aranmaktadır. Çünkü sağlam bir aile yapısı "Bu memleketin temeli" demektir. Nitekim her üç romanın da olay örgüsü, genç neslin kurduğu veya kurmağa çalıştığı sağlam çekirdek aile mutluluğu ile sonuçlanır.

'Ayaşlı ile Kiracıları'daki kahraman anlatıcı-Selime, Dr.Fahri-Melek çiftlerinin oluşturdukları yeni aileler, Cumhuriyet Türkiye'sinin ideal ailesidir. Ayaşlı'nın apartman dairesindeki hayat, sadece bir geçiş devresinin eseridir. Onun içindir ki, apartmandaki hayat sona ererken dışarıda yepyeni bir hayat



kurulur. Bankacı kahraman, Selime'yi bir kere bile apartmana getirmez. İkinci ailenin fertleri ise tamamen apartmanın dışında kalmışlardır.

Vaka zamanı Ayaşlı ile Kiracıları'ndan daha sonraya tekabül eden Vassaf Bey ise bütünüyle Tuğrul-Perihan çiftinin kurdukları mutlu ve sağlam ailenin hikâyesi olur. Miras'taki Asım-Salime ikilisi arasındaki kalbi alâkanın, benzer bir aile örneği ile neticeleneceğini tahmin etmek zor değildir.

Söz konusu örnekler, "çekirdek aile" olarak karşımıza çıkarlar. Mekânları da "ev"dir. Artık "büyük aile"yi yaşatmak mümkün olmadığı gibi, konak, yalı ve köşke de dönmek mümkün değildir. Ayaşlı'nın apartman dairesi veya benzeri bir mekân da yeni ailenin mekânı olamaz. Yeni aile karşılıklı sevgi, saygı, sadakat temeli üzerine kurulur. Fertleri, yozlaşmış insan değildir. Behice-Perihan konuşması, söz konusu ailedeki kadını ortaya koyması açısından önemlidir:

"- Karşıma kim çıkarsa çıksın ben Nihat'tan geçebilir miyim? Bu olur mu?

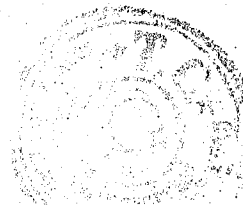
- Geçenler yok mu?

- Biz onlar gibi miyiz? Kadınlar daha varırken "Gönül eğlendireceğim" diye varıyorlar. Olursa bununla, olmazsa başkası ile! Biz bunu yapabilir miyiz? İyi kötü kısmetimiz kimse onunla yaşayıp onunla öleceğiz." (Vassaf Bey, s.157)

Romanlara, kıymet hükümlerine bağlı, müsbet yönleri ağır basan insan açısından baktığımızda, şu isimleri saymak mümkündür: Asım, Salime (Miras); bankacı kahraman, Dr.Fahri, Hasan Bey, Hüseyin Bey, banka müdürü, Selime, Melek (Ayaşlı ile Kiracıları); Feridun'un dışındaki bütün şahıs kadrosu (Vassaf Bey). Bunun yanında pek çok kahramanda da birtakım güzel değerlerin yaşamakta olduğunu söylemek gerekir. Meselâ; Ayaşlı İbrahim Efendi'nin Hasan Bey'in hastalığı esnasında gösterdiği gayretler takdire şayan bir dostluk örneğidir.

"Hasta olalıdan beri Hasan Bey'e gösterdiği sevgi ve dostluk, Ayaşlıyı bana sevdirdi. Eskiden de onu sevmezdim, desem yalan olur. Ayaşlı haydut adamdır, sert adamdır, zor zamanda kendisine güvenilir adamdır, sevgisinde, kendisince iyi bildiği, hak bildiği şeylerde kuvvetli, canlı bir adamdır. Ahlak telakkileri herkese uymaz. Onun bu tarafına bakmamalı."

(Ayaşlı ile Kiracıları, s.166)



Hülâsâ: Miras, Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey; Türk toplumunun XX. asrın ilk 30-40 yıllık dönemi içindeki panoramasını, "aile müessesesi" eksenini etrafında dikkatlere sunabilme gayretinin romanlarıdır. Bu panoramada, temeli XIX. asrın ortalarına kadar inmekte olan sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik hayatımıza ait değerler manzumesindeki bozulma, çözülme, yozlaşma veya değişme vetiresinin fert, aile ve toplum hayatına yansıyan sancılı sergilenmeğe çalışılmıştır. Panoramada yer yer güzelliklerin ifadesine de gayret sarfedilmiştir. En dikkate değer husus, "büyük aile"nin ve içinde yaşadığı konak-köşk-yalı, hatta "ev" in Osmanlı İmparatorluğunun kaderini yaşamış olmasıdır. Söz konusu çöküş ve çözümlü karşılık Ankara'nın bozkırında çiçeklenen Türkiye Cumhuriyetine paralel, yepyeni bir "çekirdek aile"nin filizlenmekte olduğu müjdesi verilir. Esenal, dikkatlerini İmparatorlukla Cumhuriyet arasındaki "geçiş dönemi toplumu" sancılı üzerine yoğunlaştırmış bir romancıdır.

Yazarımızın romanları ile hikâyelerini konu ve temaları açısından bir arada düşündüğümüzde, her iki türdeki eserlerin de belli temel ortaklıklar ekseninde vücut bulmuş olduğunu anlarız. İkinci devre hikâyelerini çevresinde gruptandırdığımız yedi tema başlığından beşi, romanlar için de geçerliliğini korur. Bunlar; "Evlilik-Aile", "Kadın-Erkek İlişkisi", "Kaybolan Değerler" veya "Yozlaşma", "Yöneten-Yönetilen İlişkisi" ve "Küçük İnsan"dır. Her üç romanı da bu tema başlıkları altında mütalaa etmek, her zaman için mümkündür. Hikâyelerinin "étymon"u olan "olması istenen-olan" veya "beğenilen-beğenilmeyen" çatışması, romanlar için de geçerlidir. O halde, Esenal, kalemini hangi türde kullanırsa kullansın belli problemler çevresinde yoğunlaşan ve belli bir bakış açısı sahibi bir sanatkârdır.



V- ROMANLARDA ZAMAN

Anlatma esasına bağlı eserler, muhakkak ki öncelikle "ferdî zaman" üzerine kurulurlar. Çünkü aslolan insandır. Bununla birlikte pek çok eserde fertten topluma gitmek veya topluma ait birtakım sonuçlar elde etmem mümkündür. İşte bu imkân, adı geçen türlerde "sosyal zaman"ın varlığını tabif kılar. Nasıl fert topluma içiçe yaşamak mecburiyetinde ise, ferdî zaman da sosyal zamanla içiçe olmak mecburiyetindedir. Ferdî zamanın belli bir sosyal zaman zeminine oturtulması, mesajın çok daha sağlıklı bir biçimde okuyucuya ulaştırılmasına hizmet edecektir.

Bu düşünce ile ki, Esendal'ın romanlarındaki "zaman" problemine ayrılan bölüme, sosyal/aktüel zamanın tesbit ve tasviri ile başlamak istiyoruz.

Romanlardan Miras, II.Meşrutiyet öncesini; Ayaşlı ile Kiracıları, 1930'lu yılları; Vassaf Bey ise, biraz daha ileriki yılları, sosyal zaman olarak kullanmaktadır. Bu iki zamandan birincisi yazarın gençlik, ikincisi olgunluk yıllarına tekabül eder. Demek ki romanlar, bizzat içinde yaşanan sosyal zaman dilimi üzerine kurulmuştur. Bu noktada Esendal'ın gözlemçi gerçekçiliği bir kere daha karşımıza çıkmış olur. Çünkü, "olan"ı tesbit edecek, cemiyete ayna tutacak, cemiyetin nasıl bir gidiş, yaşayışı olduğu konusunda tarihe tesbit edilmiş müşahedeler bırakacaktır.

Miras'ta 1908 öncesi siyasî faaliyetler önemli bir yer tutmaktadır. Hatta bir noktadan sonra olay örgüsünün belli bir yönü olma değeri kazanır. A-sım, Ferruh Bey'le tanıştığı andan itibaren politika ile karşılaşır. Ferruh Bey'in odası ve Ethem Efendi'nin konağındaki toplantılarda duyup öğrendikleriyle "gözünün önündeki perdeler" düşer, "başka bir âleme" sürüklenir. Toplantılarda; hafiyeler, jurnaller, Avrupa'ya kaçanlar ve dönenler, Meşrutiyet, Kânûn-î Esâsî, Avrupa devletlerinin durumlarından bahsedilmektedir. Bir ara

Selanik'te Cemiyetin kurulmuş olduğu dedikodusu yayılır. İstanbul'da da bir Heyet-i Merkeziye teşekkülüne çalışılır. Asım, kendi temin ettiği imkânlarla beyannâme basıp dağıtır. Bütün bu siyasî kıpırdanmalara rağmen henüz ortada ciddi bir birikimin veya faaliyetin olduğunu söylemek mümkün değildir.

".. ortada vazih hiçbir şey yoktu; ne cemiyetleri vardı, ne bir teşekkülleri, ne muayyen bir programları... Bu, yalnız Sultan aleyhinde ve Doksanüç Kanunu lehinde bulunan bir takım kimselerin Ethem Efendi'nin etrafında toplanmalardan ibaretti ve gariptir ki, bu toplanış, hafiyeler, iki yüzlü siyaset tutan kimselerle birlikteydi." (Miras, s.190)

Eserde sosyal zamanı hissettiren diğer bir önemli husus, Asım'ın bakış ve yorumuyla dikkatlere sunulan Türk-azınlık mukayesesidir. Azınlıklar büyük bir refah, millî birlik ve şuur içinde bulunurlarken Türkler, perişan, zavallı, millî birlik ve şurardan mahrumdurlar. Sözde aydınlar "âdetâ kendi milliyetlerini inkar edecek derecede zayıf ve bozulmuş"tur.

Bunların dışında, aile müessesesindeki iç ve dış çözülme, devletin çaresizliği, memurlarla doldurulmuş daireler, rüşvet, adam kayırma, memurun dairesine uğramadan maaş alması gibi hususlar da sosyal zamanı sezdirir.

Bir ölçüde Miras'ın devamı olma özelliğine sahip Ayaşlı ile Kiracıları romanın sosyal zamanı, Cumhuriyet dönemi ilk yılları panoramasından ibarettir. Cemiyetimizin yeni tanımağa başladığı "apartman"olgusu, bu mekânda yaşama mecburiyetinin sebep olduğu çarpıklıklar, çekirdek ailedeki çözülme, kıymet hükümlerinin erezyonu, sosyal hayatta daha fazla söz sahibi olma uğruna kadının yozlaşması, kadınlı-erkekli kumar partileri, yılbaşı baloları, işinden, yurdundan olmuş insanımızın dramı, bürokraside yaygınlaşan rüşvet, iltimas gibi hususlar, eserin sosyal zamanını sezdirmede yeterlidir. Kahraman anlatıcı ile Raife'nin büyük kızı arasındaki konuşmadan harf inkılâbının birkaç yıllık mâzisi olduğu anlaşılır.

Vassaf Bey'deki sosyal zaman, diğer iki romana göre daha zayıf kalır. Evlenecek genç kızın maaşının olup olmadığının sorulması, düğünlerin gazinolarda ve Batı tarzı usullerle yapılması, fraksız düğün ve balolara gidilememesi, kadının sosyal hayattaki fonksiyonunun daha da yaygınlaşmış olması, romanın sosyal zamanını sezdiren unsurlardır. Bunlarla birlikte, Peri-

han'ın babasının "yargıtay"dan emekli oluşu, ablası Neriman'ın "yargıç"lığı, "Çiftlik Parkı"nın tâlif mekân olarak söz konusu edilmesi, Vassaf Bey'in Ayaşlı ile Kiracıları'ndan daha sonraki bir sosyal zaman dilimi içinde vücut bulduğunu ortaya koyar.

Yukarıda vurgulanmağa çalışılan "sosyal zaman"a rağmen Miras, Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'de önemli olan "ferdî zaman"dır. Diğer bir ifadeyle, Miras, Asım'ın merkez teşkil ettiği Silahtar Ali Paşa ailesinin; Ayaşlı ile Kiracıları, apartman dairesinde yaşayan insanların; Vassaf Bey de Perihan'ın romanıdır.

Art zamanın dışında, her üç romanın olay örgüsü de birbirine çok yakın bir vaka zamanı içinde vücut bulmuştur. Bu süre, yaklaşık bir buçuk yıldır. Romanlardaki olay örgüsünün "kozmetik zaman" içindeki akışını tesbit etmek mümkündür. Miras, "Teşrinievvel sabahı."(s.11), Asım'ın İstanbul'a gelişi ile başlamaktadır. Akrabalarına ziyaretleri, yeni dostluklar veya alâkalar kurması, hastalanması, tebdil-i hava için Alemdağ'a gitmesi, bir ay sonra tekrar Atiye Halasının yalısına dönmesi gibi olaylar, yaklaşık bir yıl içinde yaşanır. Çünkü Alemdağ'dan dönüş, "yazın sonlarına tesadüf" (s.204) etmiştir. "Kış başladı." (s.207) cümlesiyle başlayan son bölümün bitimine doğru ise "Artık ilkbahar yaklaşıyordu."(s.224) cümlesine yer verilmiştir. Böylece romanda bir buçuk yıllık bir vaka zamanı kullanılmış olur.

Ayaşlı ile Kiracıları'nda 13. bölüme kadar vaka zamanının kozmik zaman içindeki yerini tesbit etmek mümkün olmaz. Bu imkânı sağlayacak herhangi bir ipucuna yer verilmemiştir. Kozmik zaman 13. bölümde "yılbaşı", 14. bölümde "kış", 15. bölümde ise "kışın son günleri"dir. Apartmandaki hayatın dağılıp dışarıda yeni bir hayatın kurulmakta olduğunu vurgulayan genç çiftlerin evlenmelerinden sonra üç aylık balayına çıktıkları günlerde "hava biraz kışlaşmış"tır. Dönüşlerinde yeni evlerine yerleşirler. 13. bölüme kadarki bölümlerde, kahraman anlatıcı apartmana taşınmış, diğer kişilerle tanışmış, dostluklar kurmuş, oradaki hayata iştirak etmiştir. Söz konusu gelişmeler göz önüne alındığında, olay örgüsünün veya eserdeki kozmik zamanın yaz veya -en geç- sonbaharda başlamış olduğu tahmin edilebilir. Böylece Ayaşlı ile

Kiracıları'ndaki toplam vaka zamanının Miras'a yakın olduğu ortaya çıkar.

İlk bölümdeki "Bir temmuz günü kuşluk saatleri," (s.7) söz grubu, Vassaf Bey'in vaka zamanı ve bu zamanın kozmik zaman içindeki yerini dikkatle-
re sunar. 7. bölümde "Karlı bir gün"e (s.51), 10. bölümde ise "Mayıs için-
de bir pazar günü"ne (s.70) ulaşılır. Perihan, "Mektuplar" ana bölümündeki
ilk mektubunda "Sürekli kış yağmurları" (s.199)nün yağdığından bahsetmekte-
dir. Böylece olay örgüsünün bir buçuk yıllık bir vaka zamanı içine dağıldı-
ğı anlaşılır.

Burada Miras ve Vassaf Bey romanlarının yarım kalmış olduğunu bir kere
daha hatırlatmak isteriz.

Romanlardaki toplam vaka zamanının bütünüyle ve kesintisiz bir şekilde
kullanıldığı söylenemez. Zaten tür için böyle bir kuraldan da söz edilemeye-
cektir. Bir buçuk yıllık vaka zamanı sık sık kesintiye uğrar. Buna 'zamanda
atlama" diyoruz. Özellikle bölümler arasında değişik uzunlukta atlamalar ya-
pılmıştır. Meselâ; Miras'ın 7. bölümü "yazın sonlarına tesadüf" (s.204) e-
den günlerde biterken bir sonraki bölüm "Kış başladı." (s.207) cümlesiyle
başlar ki, iki bölüm arasında 3-4 aylık bir zaman dilimi atlanmış olur. Ayaş-
lı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'deki bölümlerin çoğunun -hikâyelerde olduğu
gibi- çok küçük vaka zamanı içinde yaşanan ve tek halkadan ibaret vakalar
üzerine kurulması, bölümler arası vaka zamanı boşluğunu daha bâriz hale ge-
tirir. İlk romanın 14. bölümünde "Kış, cuma günü" (s.102) akşamı yaşanan o-
laylar anlatılırken 15 bölümde "kışın son günleri"ne geçiliverir. Aynı bö-
lümdeki iki aylık Adana, Tarsus, Mersin seyahatinden ise hiç bahsedilmeyerek
atlanmış olur. Aşağıdaki alıntılar, Vassaf Bey'in vaka zamanındaki atlamala-
rı bütün açıklığıyla ortaya koymağa yetecektir:

7. bölüm: "Karlı bir günde öğleden önce..." (s.51)

8. bölüm: "Soğuk, sisli, ıslak bir mart günü.." (s.57)

9. bölüm: "Nisanın on beşi oldu." (s.64)

10: bölüm: "Mayısın içinde bir pazar günü..." (s.70)

Vaka zamanının kullanımında karşılaştığımız bir başka husus, "özetleme"
metoduyla daraltılmış olmasıdır. İster hâkim anlatıcı, ister kahraman anla-

tıcı olsun, belli bir zaman içinde yaşanmış olayları, oluş veya gerçek zamanıyla değil, özet halinde anlatıverir. Bu tavır, vaka zamanının gerçek ölçüleri yerine, çok daha daraltılmış olarak esere yansımaları sonucunu doğurur. Miras'ın 4/c, 6/a, b, c, d, 7., 8. bölümlerinde özetleme hâkimdir. Bunlardan 8. bölümde Asım'ın kış başlangıcı ile ilkbahar başlangıcı arasındaki dört aylık hayatı özetlenmektedir. Ayaşlı ile Kiracıları'nın 32. bölümünde de yaklaşık aynı uzunluktaki bir zaman içinde yaşanan olaylar zinciri özetleme ile dikkatlere sunulur. Vassaf Bey'in Perihan'ı, mektuplarında, belli bir zaman içinde yaşadığı, müşahade ettiği ve duyup öğrendiklerini özetlemek zorundadır.

"Bizim avukat, bura avukatlarının büyüklerinden imiş. Ufak tefek işlere bakmamış. (...) Bizden para almamış. (...) Neyse. Biz İstanbul'a gelip işlerimizi temizlemeye başlayınca ondan yardım istedik. O bu işlere bakmayacağını söyledi. Bizi başka birine yolladı. Gittim. (Vassaf Bey, s.213-214)

Vaka zamanının romanlardaki kullanımında dikkati çeken bir başka husus, "Özetleme"nin zıttı olan "genişleme" meselesidir. Bu, sadece Miras'ta görülen bir özelliktir. Hatırlama, iç konuşma, iç çözümleme teknikleri, vaka zamanındaki genişlemeyi tabii kılar. Şefik Bey, rüyasının çağrışımları ile, çocukluk yıllarını içinde yaşadığı Silahtar Ali Paşa Konağını, bu konak içindeki insanları hatırlar.

"O hanımlar kaybolunca tekrar rüyasını, büyük kardeşini dümeye başladı. Rüyanın tesirinden kurtulamıyordu. Ve fikri birdenbire hemşirelerine, sonra validesine, sonra teyzelerine ve nihayet büyük validesine itikal etti. Sultanselimdeki büyük konak gözünün önüne geldi." (Miras, s.16)

Demek ki, vaka zamanındaki kopmaların yanında daralma veya genişleme de söz konusu olmaktadır. Vaka zamanının en gerçekçi biçimde ve hakikî ölçüleri içinde romana taşınması, Vassaf Bey'de karşımıza çıkar. Romanın "Konuşmalar" başlığı altındaki 27 bölümden büyük çoğunluğu, küçük vaka zamanı içinde gerçekleşen vaka halkalarından meydana gelmektedir. Söz konusu vaka halkaları da diyalog/konuşmada ibarettir. Böylece aradan çekilen hâkim anlatıcı, sözü kahramanlara bırakmış, vaka zamanının da gerçek ölçüleriyle esere yansımalarına zemin hazırlamış olur.

Romanlardaki vaka zamanı genellikle kronolojik bir seyir takip eder. Atlamalarla yer yer kopan bu kronolojik yapı, "art zaman" problemiyle daha karmaşık hale gelir.

Art zaman, her üç eserde söz konusu olmakla birlikte, Miras ve Ayaşlı ile Kiracıları'nda daha geniş bir yer tutmaktadır. Bahsi geçen zaman türü, temelde iki sebepten dolayı romanlarda kullanılır. Bunlardan birincisi; şahıs kadrosundaki kahramanları geçmişleriyle birlikte dikkatlere sunma, böylece haldeki davranış ve ruh halini belli bir zemin üzerine oturtma arzusudur. Buna sebep-sonuç gerçekliğinin endişesi demek mümkün.

Miras'ta, şahıs kadrosunun mensubu olduğu Silahtar Ali Paşa ailesinin niçin dağıldığı sorusuna cevap bulabilmek için, art zaman kaçınılmaz bir zaruret olur. Ancak, söz konusu romanda art zamana fazla yer verilmiş olduğu dikkatlerden kaçmaz. "Tahkiye"nin dışındaki anlatma tarzlarında zayıf olan yazar, sanki kahramanlarının geçmişlerine sığınmak ister gibidir. Ayaşlı ile Kiracıları'nın ilk on bölümü büyük ölçüde apartman katında yaşayan insanların tanıtımına ayrıldığı için, şahısların hayatına bağlı art zaman sık sık gündeme gelir. Fakat Miras'taki gibi ısrar edilmez. Son romanda, sadece Vassaf Bey'in geçmişine duyulan merak sonucu art zaman söz konusu olmaktadır.

Esensal'ın, eserlerinde art zamanı kullanmasındaki ikinci sebep; anlatma ve anlatıcı problemiyle alakalıdır. İtibârî âlemdeki her şey, seçilen anlatıcının imkân ve tercihlerine göre esere yansır. Meselâ; Ayaşlı ile Kiracıları'nın kahraman anlatıcısı, apartmanda veya apartmanın dışında vukubulan her şeyi anında görme ve anlatma imkanına sahip değildir. Bunun içindir ki birçok olayı sonradan öğrenir ve art zamanlı olarak okuyucuya nakleder.

"Şefik Bey Halide'ye çamaşır yıkatmış, parasını vermemiş." İki gömleğimi paraladı, bir çorabım kayboldu." diyormuş. İş yalnız bununla kalsa Halide aldırmayacakmış, nasıl ki bir aydır hiç bir şey söylememiş. Ortada böyle bir anlaşmazlık varken, bir de akşam Şefik Bey'e iki genç çocuk misafir gelmiş. Bir masa örtüsü işteymiş. Halide, üst katta oturan yahudi madamın hizmetçisinden iğreti bir örtü almış. O gece bu örtüyü hem yakmış, hem de şarap döküp lekelemişler. Halide, Şefik Bey'e bu örtüyü öde-

mesini söylemiş. Şefik Bey aldirmamış. (...)

Bu kavga öğle üstü olmuş. Akşam eve geldiğim zaman Halide hâlâ ağlıyor, öfkesini yenemiyordu." (Ayaşlı ile Kiracıları, s.39)

Kahramanları konuşturmak isteyen Vassaf Bey'in hâkim anlatıcısı, bazı olayları, kendisi yaşadığı zaman anlatabilecekken, daha sonra herhangi bir vesile ile kahramanlarına art zamanlı olarak anlattırır.

"İşleri İstanbul'da uzadığı için Feride nikâhta bulunamamıştı. Behice ile Perihan, nikâhın nasıl geçtiğini ona anlatıyorlar:

- Bedri Tuğrul'un şahidi oldu. Sabri bey benim. Anam, babam da geldiler. İkisi de nikah olurken ağladılar. Tuğrul'la benim ellerimiz titrediği için imzalarımız kargacık burgacık oldu."

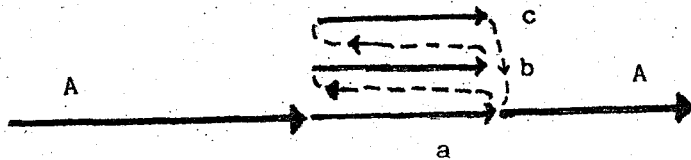
(Vassaf Bey, s.168-169)

Vaka zamanının son derece farklı bir kullanımına Miras'ta şahit oluruz. Bu, haldeki aynı zaman diliminin farklı mekân ve kişilere bağlı olarak birden fazla kullanılmasıdır. Hâkim anlatıcı, aynı binanın ayrı odalarındaki kişilerin aynı zaman dilimi içindeki hallerini verebilmek için bu yola başvurur. Eserin 5. bölümünde Asım, Salime, Canip Bey ve hizmetçi Toksi birlikte akşam yemeği yemiş, Canip Bey'in tavır ve sözleri yüzünden Asım, Salime ve Toksi kırılmıştır. Yemekten sonra herkes odalarına çekilir. İlişkilerinden dolayı Canip'le Toksi aynı odadadırlar. Üç odada da Canip Bey'in davranışlarının muhasebesi yapılmaktadır. İşte bu muhasebeyi dikkatlere sunmak isteyen hâkim anlatıcı önce Asım'ı, sora Salime'yi, daha sonra da Canip Bey-Toksi ikilisini romana getirir. Böylece aynı zaman dilimi üç defa yaşanmış olur.

"Asım'la Salime odalarında böyle ızdırıp içinde kıvranırken Canip Bey, odasında, soyunmuş ayakta Toksi ile konuşuyordu."

(Miras, s.116-117)

Benzer bir durum 3. ve 6/c bölümlerinde de müşahede edilir. Olay örgüsünün mekânda dallanması olarak mütalaa edilmesi gereken söz konusu durumu aşağıdaki şema ile daha açık bir surette göstermek mümkündür.



- A- Ortak vaka zamanı çizgisi
- a- Asım'a bağlı vaka zamanı çizgisi
- b- Salime'ye " " " "
- c- Canip-Toksi'ye bağlı vaka zam.çiz.

Vaka zamanı, uç romanda da ilk bölümlerde ağır bir seyir takip ederken ilerleyen bölümlerde hızlanmağa başlar. Toplam vaka zamanının bölümlere göre dağılımı meselesine baktığımızda şöyle bir durumla karşılaşırız. Yaklaşık bir buçuk yıllık vaka zamanı Miras'ta 8, Ayaşlı ile Kiracıları'nda 32, Vassaf Bey'de 35 (Mektuplar" ana bölümü 8 bölüm olarak kabul edildiğinde) bölüme taksim edilmiştir. Ancak bölümler arası belli bir denge bulunmaz. Bazen bir-iki saatlik bir vaka zamanını ihtiva eden bölümler, bazen 3-4 aylık bir vaka zamanını kapsayabilmektedir. Bölümlere göre vaka zamanının en güzel dağılımı Vassaf Bey'in "Konuşmalar" ana bölümündeki 27 bölümde gerçekleştirilmiştir. 27 bölümden 21'i 0,5 ile 1-2 saat, 3'ü yarım gün, 2'si bir gün ve biri üç günlük bir vaka zamanına sahiptir.

"Anlatma zamanı" meselesine gelince:

Miras ve Vassaf Bey'in "hâkim bakış açısı ve anlatıcısı", Ayaşlı ile Kiracıları'nın "kahraman bakış açısı ve anlatıcısı" tarzıyla kaleme alınmış olması, ayrı ayrı mütalaayı zarurî kılmaktadır. İlk iki romanın anlatıcısı, itibârî âlemin hâkimi durmumunda bulunması sebebiyle, olay ve şahısları takip, müşahede konusunda çok daha geniş imkânâ sahiptir. Özellikle Miras'ın anlatıcısı bu imkânını sonuna kadar kullanır. Vassaf Bey'de ise aksi bir tutum gözlenir. Anlatıcı, imkânlarını en alt düzeyde kullanarak sözü şahıs kadrosuna bırakmayı tercih eder. Hatta "Mektuplar" ana bölümünde tamamen aradan çekilir. Artık anlatıcılık Perihan'a devredilmiştir. Böylece bakış açısı ve anlatıcı, ana bölümlere göre ikiye ayrılmış olur.

Hâkim anlatıcısının söz konusu olduğu Miras ile Vassaf Bey'in "Konuşmalar" ana bölümünde, vaka halde yaşanıyorsa, vaka zamanı ile anlatma zamanı üstüste gelir ve çakışır.

"Birisi yavaş yavaş oda kapısını vuruyor. Karı koca uyandılar. Bacının sesi dışarıdan bir şeyler soruyordu. Fakat ne söylediği anlaşılıyordu. Faika Hanım karyoladan indi, kapıyı açtı. O zaman anladılar." (Miras, s.11)

Art zaman bahsinde belirtilen şahıs kadrosundaki kahramanların geçmiş hayatları ve anlatıcısının tercihi sebebiyle vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında boşluk doğabilmektedir. Çok az bir istisna olmakla birlikte, bahsi

geçen iki zaman türü arasındaki boşluk bazen ters istikamette vücut bulabilir. Yani, daha vaka gerçekleşmeden anlatıcı tarafından anlatılabilir.

"Yalnız bu gece Güzide hala uyuyamayacak, gece kalkıp meyve tuzu içecek, belki sabaha kadar da uykusuz kalacak, bahtsızlığına ağlayacak. Yarın da geç kalkacak, belki akşama kadar da yatağında kalacaktır." (Vassaf Bey, s.50)

Ayaşlı ile Kiracılarının anlatıcısı, tamamiyle insanî vasıflara sahip kahramanlardan biri olduğu için itibârî âlemin hâkimi olamaz. Bu yüzden bütün olay, durum, kişi, zaman ve mekânı takip etme ve her şeyi olduğu anda anlatabilme imkânından mahrumdur. Pek çok şeyi sonradan ve başkalarından duyup öğrenir ve ondan sonra okuyucuya nakleder. Onun için bu romanda -yukarıdakilerin dışında- vaka zamanı ile anlatma zamanının arasındaki boşluğa zemin hazırlayan üçüncü bir sebep daha eklenmiş olur.

"İki ay Adana, Mersin, Tarsus taraflarında kaldım. Dönüşte Ayaşlı'nın dairesini biraz değişmiş buldum: O hiç sevmediğimiz hizmetçi Raife Hanım gitmiş, yerine aslı Girit muhacirlerinden Zinet isminde kıvrak bir kız gelmiş.

Hüseyin Bey memleketine gitmiş."

(Ayaşlı ile Kiracıları, s.109)

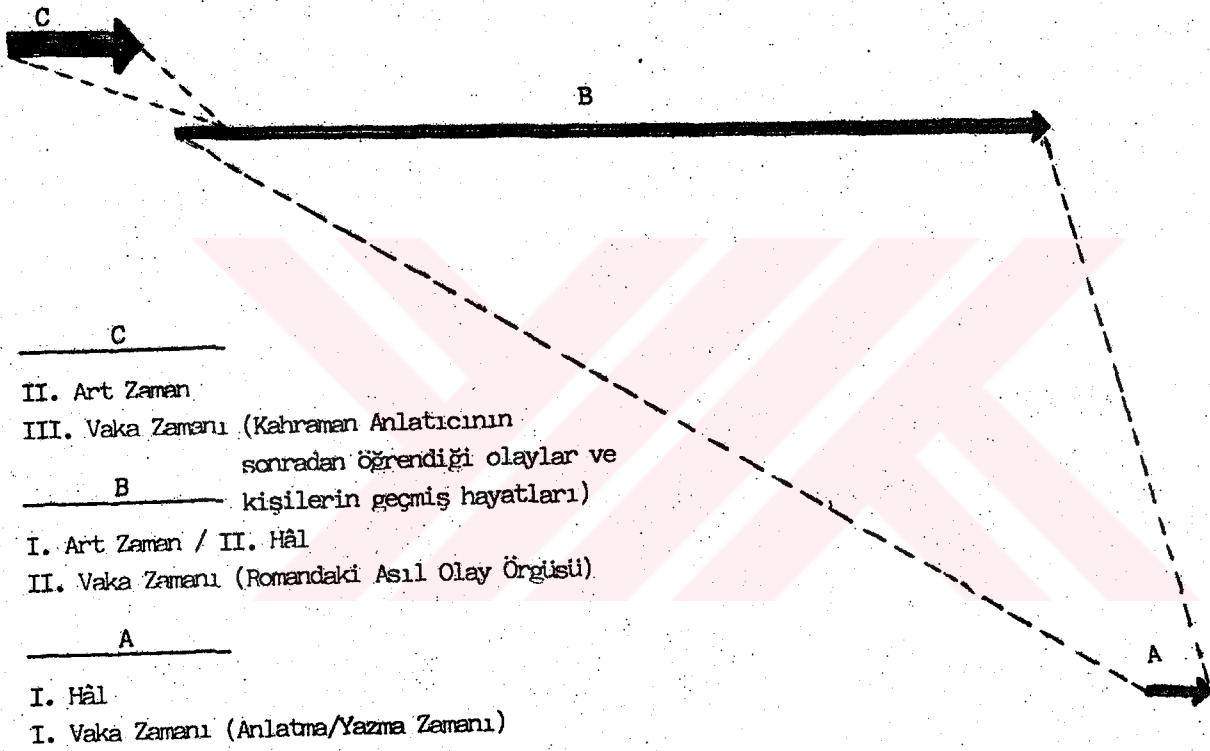
Aslında zaman problemi bakımından Ayaşlı ile Kiracıları'nı diğer iki romandan tamamiyle ayıran bir farklılık mevcuttur. Karışıklığa sebebiyet vermemek için buraya kadar söz konusu farklılığa değinmedik. Ayaşlı ile Kiracıları, bütünüyle art zamanlı bir olay örgüsüne sahiptir. Diğer bir ifadeyle, "hatırlama" tekniği ile kaleme alınmış bir hatıralar zincirinin romanıdır. Bankacı kahraman anlatıcı, daha önceden yaşamış olduğu hayatına ait bir dönemi (olayları, insanları, zaman ve mekânıyla birlikte) halde kaleme almıştır. Yani, kahraman anlatıcı aynı zamanda eserin yazarıdır da.

"Yeni yapılmış büyük bir apartmanın dokuz odalı bir bölümünde oturuyoruz. (...) dışarıya giden bir arkadaşım bana bu yeni odayı bırakınca çocuk gibi sevindim. Hemen o gün, eşyayı toplayıp buraya taşındım." (Ayaşlı ile Kiracıları, s.11)

"Şimdi yazarken de korkuyorum: Benim bu yazdıklarımı okur, bunlar içinde kendisini tanır, sonra günün birinde karşıma çıkar da, "Sen benim için ne saçmalar yazmışsın? Yazacak başka şey bulamadın mı?" derse, ne derim?"

(Ayaşlı ile Kiracıları, s.59)

O halde söz konusu romanın haldeki vaka zamanı, anlatma/yazma zamanı ile çakışır. Çünkü, hâldeki asıl vaka zamanı, aynı zamanda anlatma/yazma zamanıdır ve birbirine eşittir. Roman boyunca anlatılmakta olan olay örgüsü ise bütünüyle art zamanlıdır. Daha önceden yaşanıp bitmiştir. Bu art zaman içinde ikinci bir art zaman daha söz konusudur. Böylece içiçe girmiş durumda iki art zaman, iki hâl ve üç vaka zamanı kullanılmış olur. İzah etmeğe çalıştığımız zaman problemini şemaya dökmeğe çalışalım.

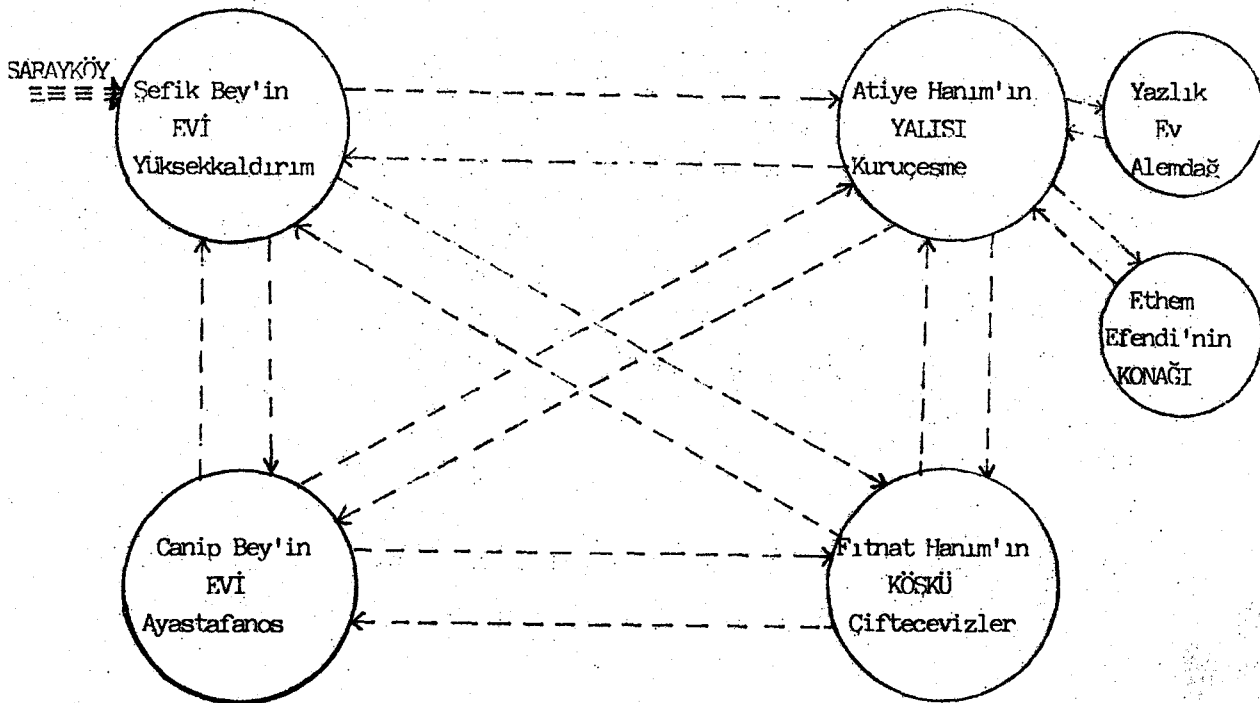


Ayaşlı ile Kiracılarındaki bu zaman kullanımı, ilk bakışta dikkati çekmez ve okuyucuyu aldatır. Çünkü, kahraman anlatıcı, art zamanlı olay örgüsünü hâlde yaşanmakta imiş gibi dikkatlere sunar. Başka bir ifadeyle, geçmişi hâlde taşır. Söz konusu zaman kullanımını, hikâyelerde de görmek mümkündür. "Otlakçı", "Hayım'ın Evine", "Şu Soyadı Konusu", "İâne" bunlardan birkaçıdır.

VI- ROMANLARDA MEKÂN

Romanlardaki "mekân" unsurunun tesbit ve tahliline ayrılan bu bölüme, geniş mekânın tesbitiyle başlamak istiyoruz. Memduh Şevket, kaleme aldığı üç romanından Miras'ta 1908 öncesi İstanbul'unu, Ayaşlı ile Kiracılarında 1930'lu yılların Ankara'sını, Vassaf Bey'de ise yine aynı yılların Ankara ve İstanbul'unu geniş mekân olarak seçmiştir. Böyle bir tercihle yazarın hayatı arasında bir ilişkinin varlığından söz edilebilir.

Mekânın olay örgüsündeki yeri veya olay örgüsünün mekândaki dağılışı- na bakıldığında, dikkate şayan bir benzerlikle karşılaşılır. Bir aile roma- nı olan Miras'ta, belli mekânlar arası gidiş geliş ve bunun çevresinde vü- cut bulan bir olay örgüsü söz konusudur. Asım'ın Sarayköy'den belli bir ga- ye ile gelişi, ilişki kurduğu insanların akraba olması, böyle bir yapıyı tabii ve zaruri kılar. Böylece roman, dört temel ve iki tâli mekân arasın- daki gidiş gelişler üzerine kurulmuş olur. Miras romanının olay örgüsünün mekâna dağılışını, dolayısıyla romanın belli başlı mekânlarını, aşağıdaki şema ile çok daha açık bir şekilde ifade etmek mümkündür.

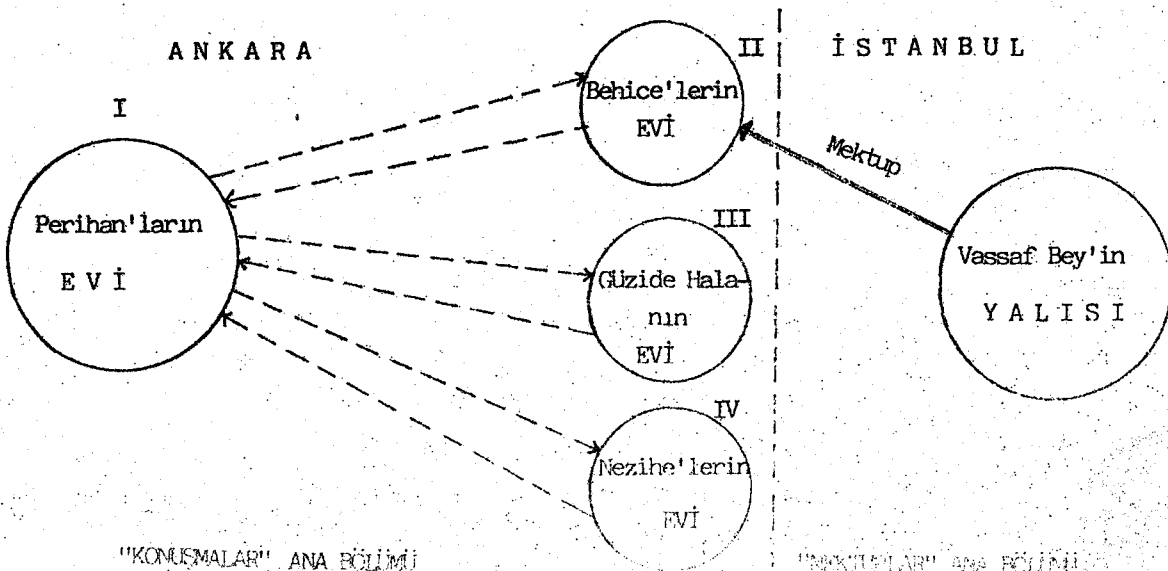


Alemdağ'daki Ermeni köyünde, yazlık için tutulan iki ev; burada yaşanan bir aylık zaman içinde Asım-Saide ilişkisinin doğup gelişmesine, Cavit Bey'in bir Ermeni kadınıyla ilişki kurmasına zemin hazırlamış veya mekân teşkil etmesiyle belli bir önem taşır. Ethem Efendi'nin konağı da, olay örgüsünün üçüncü dinamik gücü olan siyasi toplantı ve tartışmaların merkezi olması açısından dikkati çeker. Bunların dışındaki Hürşit'in Kahvesi, otel, istasyon ve İstanbul'un bazı semtleri, mekân olarak son derece silik kalır. Olay örgüsünde aslolan dört temel mekândır. Bunlar arasındaki gidiş gelişler, büyük ölçüde Asım'a aittir.

Vassaf Bey'in "Konuşmalar" başlığı altındaki birinci ana bölümü, mekânın olay örgüsündeki yeri veya olay örgüsünün mekândaki dağılışı bakımından Miras'a benzemektedir. Burada da belli mekânlar arası gidiş gelişler olay örgüsüne vücut verir. Ancak, gidiş geliş hareketi karşılıklı bir mahiyet arz eder. Çünkü şahıs kadrosu arasında akrabalıktan çok "arkadaşlık" bağı daha ön plânda gelmektedir. Diğer bir husus, hareketin I numaralı mekândan II, III, IV numaralı mekânlara veya karşı istikâmete doğru oluşudur. Diğer bir ifadeyle, II, III, IV numaralı mekânlar arası gidiş geliş, söz konusu edilmeyecek kadar azdır.

Romanın "Mektuplar" ana bölümünde, geniş mekân İstanbul'a taşınınca "Konuşmalar"daki yapı bozulur. Ankara ile İstanbul arasındaki iletişim, sadece Perihan'ın Behice'ye yazdığı mektuplarla sağlanabilir.

Vassaf Bey'deki mekân-olay örgüsü ilişkisini de, şema ile göstermenin faydalı olacağına inanıyoruz.



Bu beş ana mekânın dışında kalan diğer tâlif mekânlar, olay örgüsü için fazla bir önem taşımaz. Bunlar: Neriman'ın düğününün yapıldığı Gar Gazinosu, Neriman'ın evi, Çiftlik Parkı, Ankara'nın bazı semt ve yolları ve Perihan'ın İstanbul'da, miras işleri için uğradığı Kûşat Han'ıdır.

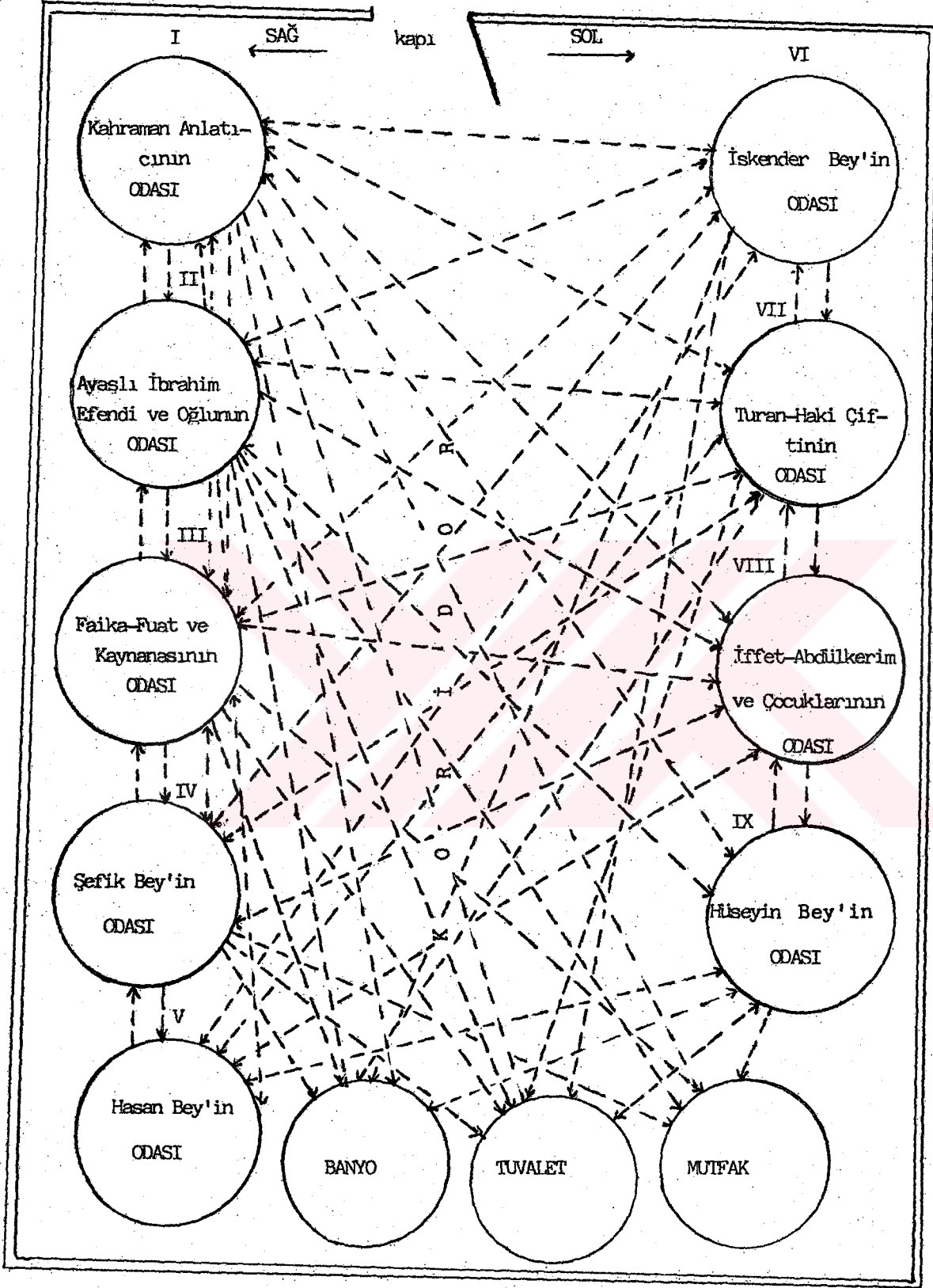
Ayaşlı ile Kiracıları'nın olay örgüsü, diğer iki romandaki gibi, belli mekânlar arası gidiş gelişler üzerine kurulmaz. Roman, büyük ölçüde tek bir mekân ve bu mekânda yaşayan insanlar arasındaki ilişkiler ağı üzerine bina edilmiştir. Burada, Ayaşlı İbrahim Efendi'nin oda oda kiraya verdiği dokuz odalı bir apartman dairesi, asıl mekân olarak karşımıza çıkar. Onun için odalar arası bir ilişki söz konusudur. Ancak, bu geliş gidişlerin belli bir istikameti olduğunu söylemek veya tesbit etmek mümkün olmaz. Son derece karmaşık bir yapı vardır. Turan Hanım'ın odası, kadınlığı ve kumarcılığı sebebiyle ön plâna çıkar, dairedeki hayatın cazibe merkezi olur.

Romandaki aslî mekân olan apartman dairesinin durumunu, şahıs kadrosunun odalara dağılımını ve aralarındaki ilişkiler ağını, bir sonraki sayfada yer alan şema ile gösterebiliriz.

Ayaşlı ile Kiracıları'ndaki ana mekânın dışında kalan diğer mekânlar, ancak apartman dairesindeki hayatın çözülmeğe başlaması ile birlikte söz konusu olmağa başlar. Bankacı kahramanın, dairedeki hayattan bıkmış olması, bu konudaki bir diğer faktör olarak zikredilmesi gerekir. Dr.Fahri, banka müdürünün evleri, banka, hastahâne, Sine Palas, Belveder Oteli, istasyon, şehrin kenar semtleri, eserin ikinci, üçüncü plânda kalan mekânlarını teşkil ederler.

M.Ş.Esendal'ın romanlarındaki mekân, vakaya sahne olmanın ötesinde değer ve fonksiyonlarla da yüklü bir yapı unsurudur. Konu ve temanın çok daha tesirli bir şekilde dikkatlere sunulması; şahıs kadrosunun karakter, ruh hali, kültür ve ekonomik durumlarının sezdirilmesi; sosyal zamanın yansıtılması hususlarında mekân unsurunun imkânlarından geniş ölçüde faydalanılmıştır. Özellikle Miras ve Ayaşlı ile Kiracıları'nda bu durum çok daha belirgin olarak dikkati çeker. Buradan hareketle, mekân-tema, mekân-şahıs kadrosu, mekân-sosyal zaman arasında sıkı bir alâkanın var olduğunu söyleyebiliriz.

AYASLI İBRAHİM EFENDİ'NİN APARTIMAN DAİRESİ



Tema bahsinde belirtildiği gibi, Esenal romanlarında, Türk toplumunun XX. yüzyılın ilk 30-40 yıllık dönemi içindeki sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik kıymet hükümlerindeki çözülme, bozulma veya değişme vetiresini; bu vetirenin fert, aile ve toplum hayatına akseden sonuçlarını, "aile" ekseninde ele alıp anlatmaktadır. Yazar, böyle bir temanın, türün imkânları dahilinde işlenmesinde, mekân unsurundan da faydalanmağa çalışmıştır. Hatta tema yükünün önemli bir bölümünü mekânın taşımakta olduğu söylenebilir. İçtimaf yapıdaki değişme sürecini, mekâna bağlı kalarak takip etmek mümkündür.

Miras'taki Silahtar Ali Paşa Konağı, büyükananın ölümünden hemen sonra, ilk önce iç bütünlüğünü kaybeder. Çünkü "daireler" birbirinden kopmuş, ara kapılar kapatılmış, dışarıdan yeni kapılar açılmıştır. Çok geçmeden "artık bir çatı altında" yaşayamaz duruma düşen sakinleri tarafından birer birer terkedilmiştir. Koca konak boşaldıkça, boş dairelerde "hüznengiz kış rüzgârları" ötmeğe, "cinler, periler" mekân tutmağa başlar. Doksanüç Harbinde bir süre muhacirlere mesken olur, onlarında ayrılmasıyla birlikte tamamen kederine terkedilir. Konak, sonunda mirascılar tarafından yıktırılır, enkazı ve arsası satılır. Yerine 45 evli "Silahtar Paşa Mahallesi" kurulur.

Konağın ömrünü tamamlayışı, art zamanlı olarak anlatılmıştır. Halde "yalı" ve "köşk"ün ön plâna çıktığı görülür. Atiye Hanım, Ethem Efendi aileleri yalıda, Fitnat Hanım ailesi ise köşkte yaşamaktadır. Mekânın fizikî yapısı veya içinde yaşayan ailenin iç yapısına dikkat edildiğinde, yalı ve köşkün uzun ömürlü olmadığı sezilir. Atiye Hanım'ın Kuruçeşme'deki yalısı, "beyaz boyları dökülmüş, haraplaşmış" ve âdeta "metruk" bir mekân intibai vermektedir. Ethem Efendi'nin yalısı çok daha haraptır.

"Bu yalı, harap ve korkunç bir yerdi. Bir köşesini bir taraftan rüzgârlar, denizler yıkıyor, çöktürüyor; diğer taraftan Ethem Efendinin ailesi söküp yakıyorlar; diğer taraftan da oturuyorlardı. Yalının yukarı katı hemen kamilen haraptı. Camları, çerçeveleri kırılmış, sökülüştü. Bazen selli bir yağmur yağınca dam akıyor ve en alt katta oturanlar, odanın içine leğenler, tencereler dizip böyle barınabiliyorlardı." (Miras, s.209)

Fitnat Hanım'ın köşkü, yalılara göre daha "muntazam, mefruş" bir görün-

tüye sahiptir.

"Burası, Çiftecevizlerde, geniş bir bağ içinde, muntazam, merru- ruş bir daireydi. Harem, selamlık, aşçıları, uşaklarıyla bu dai- re Asım'ın hemen ilk defa tanıdığı bir âlemdi. Her yer döşenmiş- ti. Bir tarafta kırılmış bir ayağı iğreti takılmış bir masaya, bozulmuş bir koltuğa tesadüf olunmuyordu. (...) Ağır perdeler ör- tülmiş salonlar, masaları, avizeleriyle sessiz duruyordu. Yerle- re yumuşak halılar döşenmişti." (Miras, s.128)

Bu görüntüye rağmen, içinde yaşayan ailenin durumu, köşkün uzun bir ömre sa- hip olamayacağını düşündürür. Nitekim Vassaf Bey'de yalılarının "yerinde yel- ler" esmektedir.

"Ev", Vassaf Bey'de asıl mekân olarak karşımıza çıkar. Diğer iki roman- da da yer alır. Miras'ta Şefik Bey, Canip Bey; Ayaşlı ile Kiracıları'nda Dr. Fahri, banka müdürü evde yaşarlar. Bankacı kahraman, olay örgüsünün sonunda eve taşınır. Her üç romanda da evin niteliklerini tanıma imkânı bulamayız.

Ayaşlı ile Kiracıları'nda çok daha farklı bir aslı mekân tipi söz konu- sudur. Toplumumuzun yeni tanımakta olduğu bu mekân, "apartman" kelimesinde ifadesini bulur. Olay örgüsü, apartmanın bir "kat"ı veya "daire"sinde yaşa- nır. Dokuz odalı bu dairede mutfak, banyo, tuvalet müşterek olarak kullanı- lır. Her odada farklı kesim, kültür, meslek, yaş ve cinsiyetteki 16 kişi ya-şamaktadır. Bunların içinde üç aile mevcuttur.

İşte, Türk toplumunun kıymet hükümlerinde yaşanmakta olan bozulma, çö- zülme veya değişimin mekâna yansıyan sonuçları. Diğer bir ifadeyle, cemiye- timizin sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik değerler manzumesin- de müşahede edilen yozlaşma serüveninin ifadesinde mekân unsurunun yüklendi- ği fonksiyon. Konak-köşk-yalı-ev-apartman çizgisinin söz konusu serüveni tek başına dikkatlere sunmada yeterli olduğunu söylemek, aşırı bir iddia olmaz.

Aynı çizgide, değişen insan ve aileyi de buluruz. "Konak"la aynışan "büyük aile", "apartman dairesi" veya "pansiyon"da "çekirdek aile" haline gelmiş, hatta bu bütünlüğünü de kaybetmiştir. Mekândaki küçülme ile insanın "ferdileşmesi arasında doğru bir orantının varlığı inkar edilemez.

Konak-yalı-köşk-ev-apartman çizgisi, aynı zamanda sosyal zamanın, devrin sezdirilmesinde de önemli bir fonksiyona sahiptir. Söz konusu mekân tipleri-

nin "sembolik" niteliklere sahip olduğu da söylenebilir. İlk üç mekan tipi, hem büyük ailenin, hem de Tanzimat-Meşrutiyet devrinin; apartman ise -romandaki haliyle- hem dejenere olmuş çekirdek ailenin, hem de Cumhuriyet döneminin; ev, ideal çekirdek ailenin sembolü olmalıdır.

Romanlardaki mekân unsurunun niteliklerine gelince: Öncelikle her üç romanda da iç mekân veya kapalı mekânın hâkim durumda olduğunu söylemek gerekir. Dış/açık mekân çok daha zayıftır. Tamamını "ev içi" söz grubuyla ifade edebileceğimiz iç mekânın romanlara hâkim olması, doğrudan doğruya tema ile alâkalıdır. Aile müessesesinin birçok açıdan eksen olması, bu durumu tabif kılar. Miras'ta Asım, Vassaf Bey'de Perihan çevresinde şekillenmiş olan olay örgüsü, çok büyük bölümüyle iç mekânda yaşanır. Ayaşlı ile Kiracıları'nda ise asılan, şahıs kadrosunun apartman dairesindeki hayatlarıdır. Çünkü dış mekânda onca insanı bir arada tutmak mümkün olamaz. Üstelik kahraman anlatıcısının buna gücü yetmeyecektir.

İç mekân, geniş ölçüde "oda" ile sınırlı kalmaktadır. Zaman zaman odaya gelinceye kadarki iç mekânın da tasvir edildiği görülür. Asıl kahraman veya kahraman anlatıcısının ilk defa görüşü üzerine tasvir edilmekte olan oda, genelde eşyaları ve bina içindeki yeri ile dikkatlere sunulur.

"Bu oda bir eski zaman odasıydı. Pencereilerin önünde boy minderleri, iki yan erkân minderi, köşelerde ayrıca ince pamuk minderler, çifte yan yastıkları, onların üstünde ayrıca yine pamuk bir yastık... Gece, koyu fes rengi gibi görülen bir kumaşla döşenmişti; yan perdeleri ipekli idi ve yastıkların üzerinde katlanıyordu. Yalnız kadınların oturdukları yerlere mahsus bir topluluk, bir temizlik, tarif olunamaz bir hal hiss olunuyordu."

(Miras, s.60)

"Yerde Kırşehir örneği üç halı seccade. Bir köşede üstü renkli teneke kaplı bir sandık, bir eski bavul, kapağı Ayaşlı'nın kendi, kösele parçalarıyla mihladiği bir gaz sandığı. (...) Yağın başucunda, duvarda asılı bir saz."

(Ayaşlı ile Kiracıları, s.28)

Dış mekân; iç mekânlar arası gidiş gelişlerde, iç mekândaki insanın dışarıyı seyretmesi halinde, iç mekânlardan kaçışlarda ve iç mekânın dıştan görünüşü söz konusu olduğunda eserlerde yer alır. Bütün bunlara, iç mekânı belli bir zemine oturtmak veya iç mekânı çevreleyen hâricî âlemi de

dikkatlere sunmak suretiyle bütünlük ve gerçeklik sağlama endişesini de ilave etmek gerekir.

Asım, Şefik Bey'in evinden Atiye Hanım'ın yalısına, buradan da otele giderken; Perihan, Vassaf Bey'le sokakta gezerken; bankacı kahraman, Selime'yi beklediği günlerde şehrin kenarında dolaşırken tabif olarak dış mekân gündeme gelmektedir.

"Böyle düşünerek Aksaray'a kadar inmmişti. Yayakaldırım kenarında durdu, tramvaya baktı. Sonra Topkapıdan, Cerrahpaşadan, Langadan, Bayezitten ve kenar sokaklardan gelip tıkışan sokağa göz gezdirdi. Burada çamur taşıyordu. Gelen geçenler, tramvaylar, arabalar hep çamurlara bulanıyordu." (Miras, s.40)

"Selime'nin odasında biraz kaldıktan sonra otelden çıktım, kırlara doğru yürüdüm. Tozlu bir yol... İki yanında fırınlar, kahveler, büyük anbarlar var. Sonra kırlar! Önüme suları kokan, pis bir dere akıyor. Dar bir yerini bulup atlıyorum. Uzakta söğüt ağaçları görünüyor." (Ayaşlı ile Kiracıları, s.205)

Büyük ölçüde asıl kahraman veya kahraman anlatıcıya bağlı olan mekân tasvirlerinde dıştan içe doğru gidilir. İçerideki kahramanın dışarıyı seyretmesi halinde ise, içten dışa gidiş söz konusu olmaktadır.

M.Ş.Esendal, romanlarının geniş mekânı olarak "şehri" seçmesine rağmen -özellikle- asıl kahramanları bu mekânı sevmezler. Asım, bankacı kahraman ve Hasan Bey'de bârizleşen bu durum; şehirden kaçma veya nefret ile tabiiyet, kasaba hayatına sığınma veya özlem duyma arzusuyla dışarı vurulur. Bu tavır, öncelikle adı geçen kahramanları ilgilendirmekle birlikte, kahramanların yaratıcısı yazar için de önemli bir ipucu olmalıdır. Zaten Asım ve bankacı kahraman ile yazar arasında önemli bir yakınlık mevcuttur.

Asım, sürekli olarak Sarayköy'e dönme, orada değirmenci olma arzusu ile yaşar. Özellikle istekleri gerçekleşmediği zamanlarda İstanbul'dan nefret eder.

"Tramvay beklediği müddetçe bu fakir İstanbul'dan uzaklaşmak, kırlara kaçıp kurtulmak istiyordu. Burada, bu çamur içinde yaşamak, iş aramak, bu sokaklarda, bu harap evlerde ömür geçirmek sanki onun bünyesini, hüviyetini değiştirecekmiş, kemiklerini yumuşatacakmış gibi geliyordu." (Miras, s.40)

Hasan Bey, geçmişte yaşadığı kasaba-çiftlik hayatının güzelliklerin-

den uzak olmanın hüznünü dile getirir:

"- Buraları ne? Buraları çöl be. Burada toşbağalar susuzluk-tan geberiyor. Sen Sarıcalı meşeliklerini gördün mü? Deh gözüm hey! Ormanın içinde gömgök dere akıyor, kol gibi turnalar atlar mı!... Rakıyı okkayla içerdik, koyun südünü akşamdan sağar, aya-za korlar, iki parmak kaymak bağlar. Her sabah kömürcü kulübe-sinde taze kül pidesi pişirirler. Bu pide ile çiğ balı, çiğ kay-mağı yer, tüfekleri alır, ava çıkardık."

(Ayaşlı ile Kiracıları, s.27)

Buraya kadar olan izahlarda mekânın diğer yapı unsurlarıyla olan alâka-ları ile geniş mekânın tesbiti, iç-diş mekân dengesi ve şehirden kaçma arzu-su üzerinde duruldu. Şimdi de metnin bütünlüğü içinde mekâna ayrılan yer, mekânı kullanım biçimi; yani tasvir ve mahiyetleri üzerinde duralım.

Miras; metnin bütünlüğü içinde tasvire ayrılar yer, tasvirin mahiyeti, tasvir anlayışı ve mekâna bakış hususlarında diğer iki romandan önemli ölçü-de farklılıklar arz eder. Öncelikle mekân tasvirine bir hayli yer ayrılmış-tır. Halbuki Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'de en aza indirilmiştir.Ö-zellikle son romanda tasvirin bütünüyle kaldırıldığı ve sadece isim olarak verildiği müşahede edilir.

"..Ankara'nın Yenişehir'i'nde Nihat'ın Yuva sokağındaki evinde mutfağın yanındaki aralıkta konuşuyorlar."/ "Yenişehir'den Fi-danlığa inen yolun başında..."/ "Hala, sokak üstüne pencerenin önünde, geniş kanepenin köşesinde oturuyor."

(Vassaf Bey, s.7/15/45)

Mekân tasvirleri, Miras romanında yer yer realist ve objektif, yer yer de romantik ve sübjektif bir nitelikte karşımıza çıkar. Romantik ve sübjek-tif nitelikli mekân tasvirleri daha çok Asım'ın mekâna bakışında söz konusu olur ki, bu, aynı zamanda kahramanın ruh halini yansıtan bir nitelik olur.

Realist-objektif mekân tasviri:

"Ona, çocukların yattığı odanın yanındaki odada yatak hazırla-mışlardı. Burası, bahçe üstünde bir ufak oda idi, pencereleri mutfağın damı üstünden bahçe tarafına nâzır bulunuyordu; bu-rada eşya olarak bir eski konsol, üstünde lekeli bir ayna, köşe-de bazı yerleri telle bağlanmış, topuzları sarı, eski bir demir karyola, bir de siyah sandalye vardı." (Miras, s.34)

Romantik-sübjektif mekân tasviri:



"Otelin yan tarafında üçüncü kata kadar yükselen, ince bir tuğla duvar vardı. Biraz eğri haliyle bu manasız duvar her dakika yıkılacakmış gibi görünüyordu. Eğer o olmasa bu ufacık bahçe böyle kuyu gibi derin ve korkunç olmayacaktı. Vakiya burası bahçe olmaktan ziyade bir ufacık aralıktı." (Miras, s.46)

Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey romanlarındaki mekân tasvirleri realist ve objektiftir.

"Görsen ne karanlık, eski hanlar. Basamakları aşınmış dar merdivenler, daracık yerlere, merdiven altlarına sıkışmış içlerinde gündüz elektirik yanan kahve ocaıkları, kapıcı odaları. Açınca sert bir çan sesi duyulan camlı kapılar, Buzlu camlar üzerine yazılmış anlaşılmaz yazılar." (Vassaf Bey, s.199)

Mirasta resme has, teferruatlı bir tasvir gayreti dikkati çeker. Işık ve renk unsurları, görme, işitme ve koklama duyularının kullanılışı, objeyi birden fazla sıfatla tavsif etme, hep böyle bir tasviri gerçekleştirme endişesini düşündürür. Zaman zaman belli bir tablo yaratma gayreti sezilir. Kahramanlar, özellikle Asım seyretmeyi sever. Asım'ın kaldığı odada (Canip Bey'in evi) iki tane tablo mevcuttur.

"Diğer duvarda bir karanlık levha daha duruyordu, bu seferde onun karşısına gitti. Bu, yağlı boya resimden alınmış matbu bir levha idi. Bir domuz avını musavverdi. Eski derebeyleri gisi giyinmiş bir adam, elinde uzun bir mızrak ile domuzun üstüne hücum etmiş; diğer bir avcı da ağaçların arasından görünmüş koşuyor gibi idi.." (Miras, s.113)

Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'de, söz konusu niteliklere sahip bir tasvir görmemiz mümkün değildir. Teferruatından bütünüyle arındırılan tasvir, daha çok "tarif"e benzer. Obje en kaba çizgileriyle dikkatlara sunulur.

Daha önce de belirtildiği gibi, romanlarda mekân-insan ilişkisine bir hayli yer verilir. Özellikle ilk iki romanda. Miras, bu konuda ilk sırayı almaktadır.

Öncelikle, geniş mekân, yani şehrin insan üzerinde önemli bir tesiri olduğu vurgulanır. Nitekim İstanbul'a ilk geldiği andaki Asım ile bu mekân da bir buçuk yıl yaşayan Asım arasında önemli farklılıklar vardır. Ayaşlı ile Kiracıları'nın kahraman anlatıcısı, şehrin insan üzerindeki tesirini, şu cümleleri ile dile getirir:



- "- Benim çocukluğum kırlarda geçti. Oraların tadını bilirim.
 - Kırdaki büyümiş adamlara hiç benzemiyorsunuz?
 - Öyle, bu şehirler, şehircikler beni bozdu.
 - Kırdaki büyümiş insanlar bu sizin düşündüklerinizi düşün-
 mezler.
 - Şehirler insanları rahatsız eder."

(Ayaşlı ile Kiracıları, s.185)

İkinci olarak, mekân tipi veya mekânın niteliği ile o mekânda yaşamakta olan insan veya aile arasında sıkı bir alâka mevcuttur. Diğer bir ifadeyle mekân, içinde yaşayan insanların ruh halini, kültürünü, karakterini, ekonomik durumunu sezdirmede önemli bir araçtır. Bu arada zaman zaman mekân tasvirinin, o mekâna bakmakta olan insanın ruh haline göre şekillendiğine şahit oluruz.

Fitnat Hanım'ın köşkünde yaşayan insanla, Ayaşlı'nın apartman daire-sinde yaşayan insan, hiç şüphesiz farklı kültür, karakter, ekonomik durum ve devrin insanıdır. Ayaşlı ile Kiracıları'ndaki iki ve altı numaralı odaların tasviri, bu odalarda yaşayan insanların zevk, kültür ve zihniyeti hakkında önemli ipuçları verdiği gibi, aralarındaki farkı da sezdirir. Çünkü ilkinde Ayaşlı İbrahim Efendi, ikincisinde de İskender Bey oturmaktadır. Aşağıdaki satırlar, mekânın, o mekânı algılayan insanın ruh haline göre nasıl şekillendiğini veya değiştiğini gösterecektir:

"Şimdi İstanbul, onun evvelce tanıdığı, her köşesi şiir ve hayal dolu o güzel şehir değildi. O şimdi bu yerlere iş arayan bir adam gözüyle bakıyordu ve İstanbul ona çamur içinde pis ve karanlık bir şehir görünüyordu." (Miras, s.40)

Dikkat edilirse son bölümde Miras'ın diğer iki romandan önemli ölçüde ayrıldığı görülecektir. Mekâna bakış, bu mekânı tasvir ediş, tasvirin nitelikleri, metnin bütünlüğü içinde tasvire ayrılan yer konularında Miras, Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'den ayrılmaktadır. Yazarın sanat anlayışındaki değişme, söz konusu ayrılık veya farklılığın temel sebebidir. Diğer konularda olduğu gibi, Esendal'ın romanları "mekân" unsuru bakımından da iki devreye ayrılır. Miras, birinci devrenin, diğerleri ikinci devrenin kalem tecrübesidir. Miras romanındaki mekâna bakış ve bu mekânı tasvir ediş, önemli ölçüde Edebiyat-ı Cedide hikâye ve romanından kaynaklanır.

VII- ROMANLARDA ŞAHİS KADROSU

A- FONKSİYONLARI İTİBARIYLA ŞAHİS KADROSU

Hikâyelerde "sosyal durum" ve "tipler"i itibariyle ele aldığımız şahıs kadrosunu, romanlarda "fonksiyon"ları ve "sosyal durum"ları açısından değerlendireceğiz.

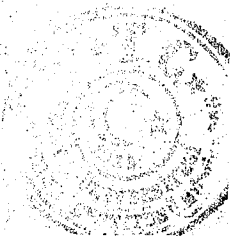
"Birbirine karşı veya aynı istikametteki güçlerin oyunu"³² olarak tarif edebileceğimiz anlatma esasına bağlı türlerdeki şahıs kadrosu, olay örgüsünde yüklendikleri fonksiyonlara göre değer kazanır. Kahramanın yüklendiği fonksiyon, onu ön plâna çıkarabileceği gibi, geri plâna da itebilir. Şahıs kadrosunun olay örgüsüne vücut vermede yüklendiği fonksiyonların niteliği altı sayısı ile sınırlandırılmıştır. Bölümde buna bağlı kalınacaktır.

Memduh Şevket'in romanlarına, "tematik güç" şeklinde isimlendirilen ve "vakaya ilk dramatik hamleyi veren"³³ "asıl kahraman" veya "birinci derecedeki kahraman" açısından baktığımızda, benzer bir durumla karşılaşırız. Yazar, her üç romanını da güçlü bir asıl kahraman ekseninde kaleme almıştır. Asıl kahraman, şahıs kadrosunun olduğu kadar, olay örgüsünün de "merkez"ini teşkil etmektedir. Diğer kahramanlar, söz konusu merkezî kişinin çevresinde yer alırlarken onunla olan ilişkilerinin niteliğine göre değer kazanırlar. Eğer asıl kahraman romandan çıkarılacak olsa, hem şahıs kadrosu, hem de olay örgüsü sukut edecektir.

Miras'ta Asım, Vassaf Bey'de Perihan, Ayaşlı ile Kiracıları'nda bankacı kahraman, "asıl kahraman" fonksiyonu ile techiz edilmiş kişilerdir. Üç roman-

32- Serif Aktas, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Ank., 1984, s.134

33- a.g.e., s.135



da da vakaya ilk dramatik hamleyi kazandırmak bunların işidir. Devamı da büyük ölçüde onlara bağlıdır. Bankacı kahraman, bir yönüyle diğer ikisinden ayrılır. Çünkü "anlatıcılık" fonksiyonu da ona aittir. Perihan, "Mektuplar" ana bölümünde, söz konusu fonksiyona sahip olur. Asım'ın anlatıcılık fonksiyonu yoktur.

Bir aile romanı olan Miras'taki şahıs kadrosu arasındaki ilişkiler ağı "akrabalık" temeli üzerine oturtulmuştur. Ancak, haldeki vaka zamanında Silahtar Ali Paşa ailesi dağılmış; 3., 4., 5. nesilden oluşan aile mensupları birbirlerinden kopuk vaziyette beş ayrı mekânda yaşamaktadır. Yazar, irtibatı yeniden sağlamak için Asım'ı seçer. Onun Atiye Halasının değirmeni satın almak için Sarayköy'den İstanbul'a gelişi, olay örgüsünün başlangıcı olur. Sırayla Şefik Bey, Atiye Hanım, Fıtnat Hanım ve Canip Bey'i ziyaret eder. Roman boyunca da dört temel mekân arasında gider gelir. Onun için Asım, hem olay örgüsünün hem de şahıs kadrosunun merkezidir. Vaka zinciri gibi, diğer kahramanlar da onun çevresinde vücut bulur, ilişkisinin niteliğine göre değer kazanırlar.

Başlangıçta sadece değirmeni satın almak gayesinin şekillendirdiği Asım'la diğer kahramanlar arası ilişkiler, zamanla yeni boyutlar kazanmıştır. Bunlar; akrabalık, dostluk, arkadaşlık, Salime'ye duyulan sevgi, Atiye Halayı yalnız bırakmama düşüncesi ve politik alâkadır. Başka bir ifadeyle "arzu etmek, iletişimde bulunmak, iştirak etmek" yüklemelerinin ifade ettiği mânâyı kapsayacak şekilde genişlemiştir.

Esendal, Vassaf Bey'de Perihan'a, Asım'a çok benzeyen bir fonksiyonla okuyucu karşısına çıkarır. Olay örgüsü veya şahıs kadrosunun merkez kişisi Perihan'dır. Diğer kahramanlar, onun akraba, arkadaş ve dostları olmaları ile dikkati çekerler. Yine belli mekânlar veya bu mekânlardaki kişiler arası gidiş gelişler söz konusudur. Miras'ta tek yönlülük arz eden geliş gidiş hareketi, Vassaf Bey'de karşılıklıdır. "Konuşmalar" ana bölümündeki 27 bölümün hepsinde de yer alan Perihan, "Mektuplar" ana bölümünde "anlatıcılık" fonksiyonunu da yüklenir. Artık İstanbul'da yaşanan olaylar zincirini onun müşahede ve ifadelerinden öğreniriz. Birkaç bölüm başından alacağımız cüm-



leler, Perihan'ın romandaki önemini ortaya koymağa yetecektir:

"İki arkadaş. Biri genç bir kız. Yargıtay'dan emekli Hayri Hakveren'in kızı, yirmi üç yaşlarında Perihan."(1. bölüm)/

"Yaprakların sararıp da dökülmedikleri, güneşli, ılık bir güz gününde öğleden sonra, Yenişehir'den Fidanlığa inen yolun başında Perihan, Vassaf Beye rasgeldi." (2. bölüm)/

"Vassaf beyle yapılan bu gezintinin ertesi günü gene öğleden önce Perihan Behice'ye uğramıştı." (3. bölüm)/

"O günlerde bir sabah, Güzide halanın gelini Feride, Perihan'ı görmeğe gelmişti." (4. bölüm)

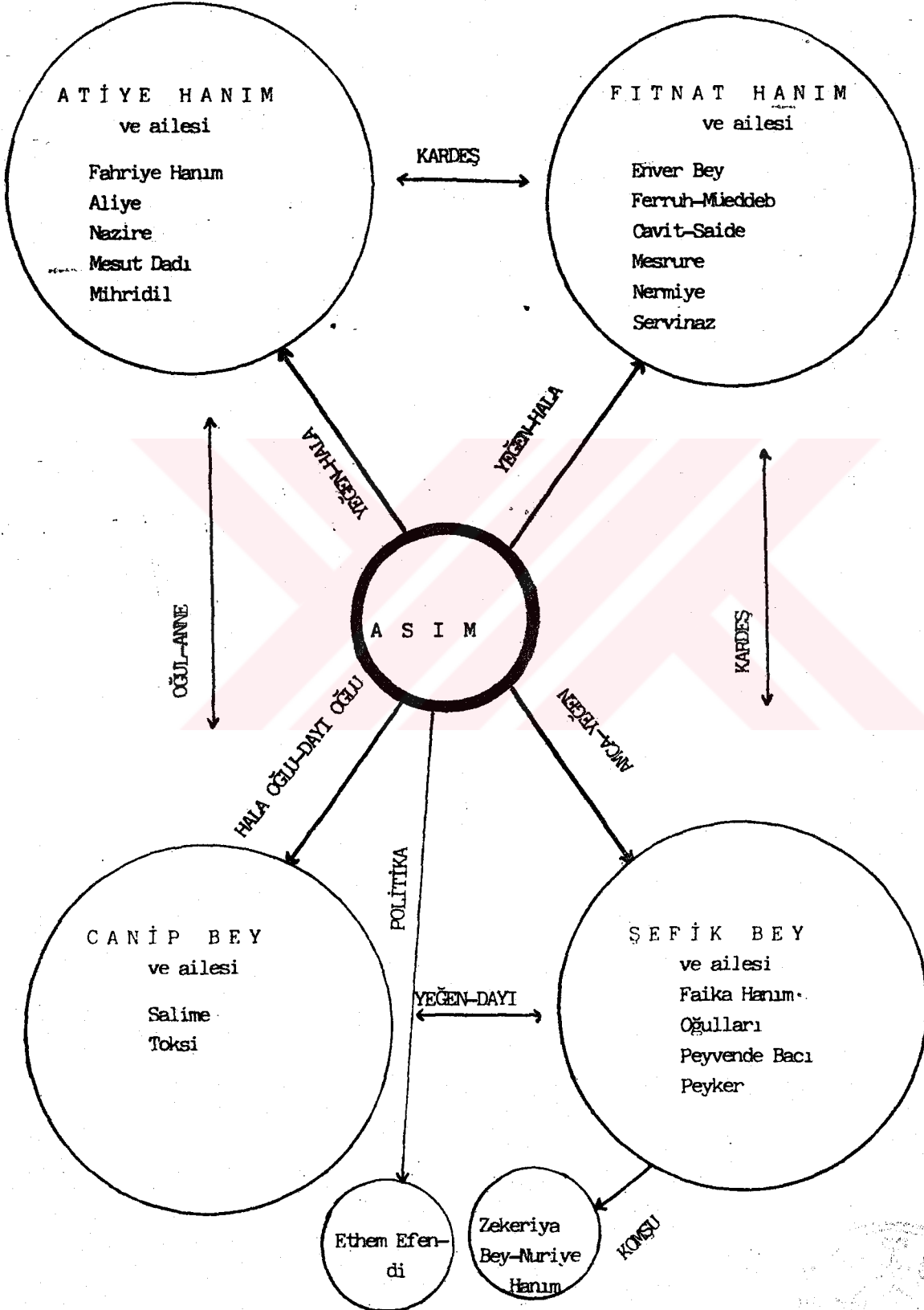
(Vassaf Bey, s.7/15/25/31)

Ayaşlı ile Kiracıları, "asıl kahraman" yönüyle diğer iki romandan önemli ölçüde ayrılır. Merkez kişi durumundaki bankacı kahraman "anlatıcılık" fonksiyonuna sahiptir. Onun merkez kişi olması, olay örgüsündeki fonksiyonundan değil, anlatıcı olmasından kaynaklanır. Eserin otobiyografik bir yapı arz etmesi, tabii olarak anlatıcıyı ön plâna çıkarır. Romandaki her şey onun yaşaması, müşahede etmesi, duyup öğrenmesi ve tercihinine göre anlatmasına bağlıdır. Kısacası, eserdeki herşey onun bakış açısıyla sınırlıdır. Nitekim olay örgüsü, bankacı kahramanın apartmandaki odasına taşınması ile başlar. Şahıs kadrosunu teşkil eden diğer kahramanlar da onun tanınması ve tanıtılması sonucu olay örgüsündeki yerini alır. Apartman dairesindeki kişiler, asıl kahramanın çevresinde değil, aynı mekânda yaşama mecburiyetinden dolayı bir aradadırlar. İlişkiler ağı da buradan kaynaklanır. Diğer iki romanda gördüğümüz akrabalık bağı, Ayaşlı ile Kiracıları'nda söz konusu olmaz.

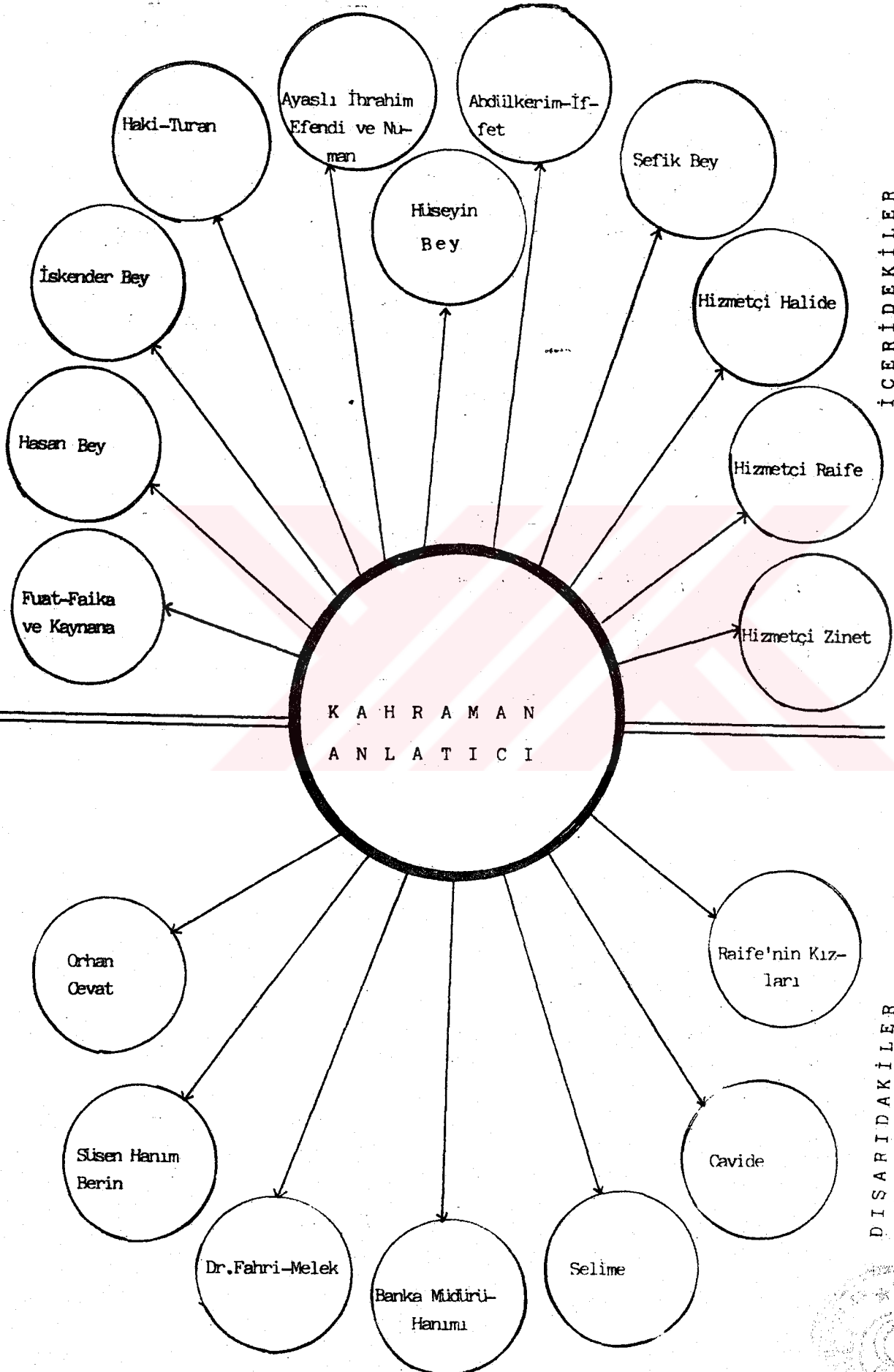
Görüldüğü gibi, Esendal'ın romanlarında asıl kahraman son derece önemli bir mevki ve fonksiyona sahiptir. Tematik güç, hem şahıs kadrosunun, hem de olay örgüsünün merkezi durumundadır. Olaylar zinciri ve şahıs kadrosu, onun ilk dramatik hamlesiyle hayatıyet kazanmağa başlar, gelişir. Birbirine çok benzeyen romanlardaki tematik gücün temsilcileri, zaman zaman anlatıcılık fonksiyonunu da diğer fonksiyonlarına ekleyince, çok daha güçlü hale gelirler.

Miras, Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey romanlarının asıl kahramanları Asım, bankacı kahraman ve Perihan'ın olay örgüsündeki fonksiyonları ile diğer kahramanlarla olan ilişkilerini aşağıdaki şemalarda daha açık bir şekilde göstermek mümkündür.

"MİRAS"IN ŞAHİS KADROSU İLİŞKİLER ŞEMASI



"AYASLI İLE KIRACILARI" NIN SAHIS KADROSU İLİSKİLER SEMASI

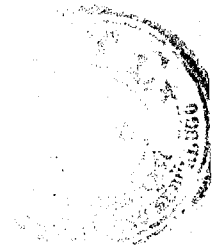
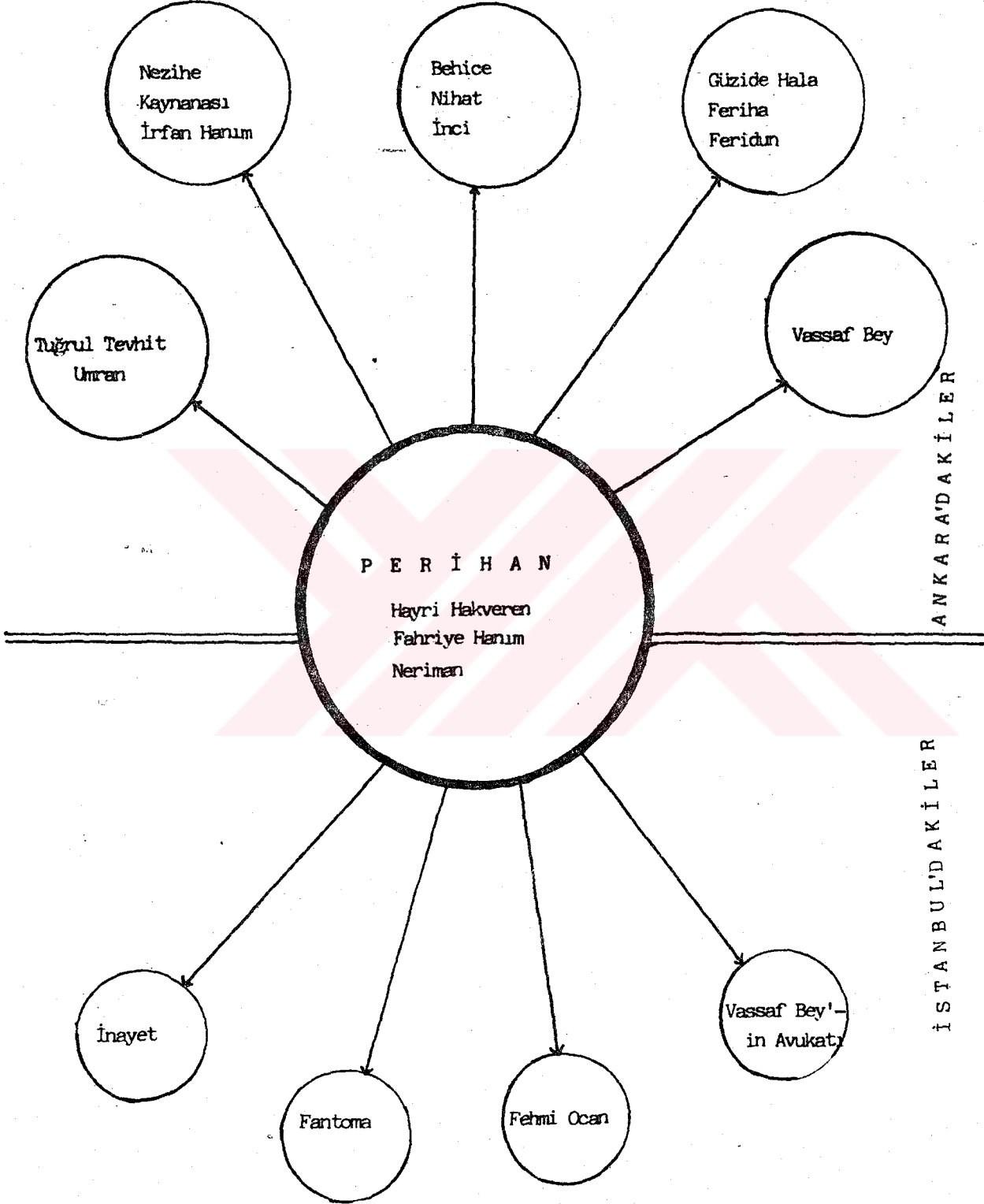


İÇERİDEKİLER

DİŞARIDAKİLER



"VASSAF BEY"İN SAHİS KADROSU İLİŞKİLER ŞEMASI



Romanlardaki "hasım veya karşı güç" fonksiyonunun temsili konusunda, "tematik güç"ün temsilindeki ortaklığı bulamayız. Değişen sanat anlayışı, Miras'la diğer iki romanı önemli ölçüde birbirinden ayırır.

Yazarın ilk romanı olan Miras'ta karşı güç fonksiyonunun temsili son derece açıktır. Başka bir ifadeyle eser, tematik güç-karşı güç çatışması üzerine kurulmuştur. Asım'ın, Atiye Halasının değirmenini satın almak düşüncesiyle İstanbul'a gelişi, daha ilk andan itibaren çıkar çatışmalarına zemin hazırlamış olur. Zaten Silahtar Ali Paşa ailesi "miras" kavgaları yüzünden dağılmıştır. Asıl kahraman, İstanbul'a gelmesi ile eski kavgaları yeniden alevlendirir. Fahriye Hanım, Canip Bey, Salime açıktan açığa Asım'ın karşısına dikiliverirler. Canip Bey, annesinin malını kaptırmak istemezken, zamanla Asım'a karşı kalbi bir alâka duyacak olan Salime, babasının tesirindedir. Fahriye Hanım, yaşlı Atiye Hanım ve yalısı üzerinde kurduğu hâkimiyete son verebileceği endişesiyle, karşı güç safında yer alır.

"Fahriye, bin fikir yapıyor. Asım'ı ehven surette defetmek çarelerini arıyordu." (...) Şayet olmazsa, Asım da bu evde kalırsa o zaman onu atmak için Atiye Hanım üzerinde son kuvvetini kullanacaktı. Kendisi çıkıp gideceğini söyleyerek tendit edecekti."

(Miras, s.69)

Şefik Bey'in başlangıçta Asım'a karşı cephe alışı, başına problem olacağı endişesinden kaynaklanır. Romanın başlangıcındaki korkulu bir rüya ile uyanışı, Asım'ı soğuk bir tavırla karşılayışı, söz konusu endişenin sonucudur.

Asım, olay örgüsü boyunca karşı gücü temsil eden kişilerle uğraşmak zorunda kalır. Zamanla Şefik Bey'in tavrı müsbet yönde değişirken Fahriye, mağlup olarak yalıyı terkeder. Eser yarım kaldığı için Canip Bey ve kızı Salime'nin menfi tavırlarının sonucunu öğrenemeyiz.

Vassaf Bey ve Ayaslı ile Kiracıları'nda, Miras'ta gördüğümüz nitelikte "karşı güç" fonksiyonuna sahip kahraman bulabilmek mümkün olmaz. Çünkü klâsik mânâda bir çatışma yoktur. Kahramanlarla temsil edilen tematik güç-karşı güç çatışmasından faydalanılmaz. Bu durum, değişen vaka anlayışı ile alâkalıdır.



Perihan'ın çevresindeki bütün kişiler arkadaşı, dostu veya akrabasıdır. Hiç kimse, onun evlenme arzusu karşısına dikilmez. Hatta bütün güçleri ile yardımcı olmağa gayret ederler. Evlilik teklifini, aralarındaki aşırı yaş farkı sebebiyle reddetmek zorunda kalan Vassaf Bey'in evini, en kıymetli eşyalarını ve yetiştirdiği genci Perihan'a vermesi, bahis konusu gayretin en güzel ifadesidir. Babasının tavrını da karşı güç şeklinde yorumlamak mümkün değildir. Hayri Hakveren, her babanın evladı için taşıyabileceği en tabif endişelerin adamıdır. O halde Perihan'ın veya Vassaf Bey romanının karşı gücünü, şahıs kadrosunun dışında aramak zorundayız. Bu da, çevredeki kötü aile örnekleri ile evde kalmış kız örneklerinin doğurduğu korku olmalıdır. Ekonomik sıkıntılar da bir başka faktör olarak ilave edilebilir. Perihan, yıllar geçmeden, iyi bir erkekle mutlu, huzurlu bir yuva kurmak istediğine göre, karşı güç de, bu arzunun gerçekleştirilmesini engelleyen veya geçiktiren "evlenme şartları" olmalıdır. Çünkü bugüne kadar kahramana iyi bir tâlip çıkmamış, ailesi -tabif olarak- bir şey yapmamış veya yapamamıştır. Öte yandan yıllar akıp gitmektedir.

"Benim yaşım dolu dolu yirmi üç. Kocaya da bu yıllarda varılır. Benim önümde dört beş yılım var. Bu yıllarda da kocaya varamadım mı kendime bir iş aramalı, anladın mı? (...) Hoşuma gitmeyen bir adama da varmak istemem." (Vassaf Bey, s.11)

Perihan, sonunda Tuğrul'la evlenerek karşı gücü alteder ve evde kalma korkusundan kurtulur.

Ayaşlı ile Kiracıları'nda da benzer bir durumla karşılaşırız. Asıl kahramanla diğerleri arasında önemli bir çatışma görülmez. Ne apartmandakiler, ne de dışarıdakiler karşı güç fonksiyonu ile bankacı kahramanın karşısına çıkarlar. Gerçi, daireye rasgele girip çıkanlar yüzünden Ayaşlı İbrahim Efendi, Turan Hanım; karılarını gözlerinin önünde başka erkeklere terkeden Haki ve Abdülkerim Bey'e kızar, Cavide'nin iki yüzlü tavırlarına üzülür ama, bunlar klâsik mânâda bir çatışma olarak değerlendirilemez. Bu romanda karşı güç; Türk toplumunun sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik hayatına ait değerler manzumesindeki bozulma, çözülme ve yozlaşma vetiresidir. Tabif ki, söz konusu vetire insanda, mekânda, eşyada kendini hissettirir. Fakat

yazar, doğrudan doğruya kahramanını suçlamaz. Başka bir ifadeyle, yozlaşma vetiresinin temsil fonksiyonunu bütünüyle bir insana yükleyip tematik güçle çatışma içine sokmaz.

Bir cazibe gücü, hedef alınan gaye veya korkulan objeyi temsil eden "arzu edilen ve korku duyulan nesne" açısından romanlara baktığımızda, Miras ve Vassaf Bey'in Ayaşlı ile Kiracıları'ndan daha farklı olduğu müşahede edilir. İlk iki romanda çok bâriz bir şekilde kendini hissettiren unsur, Ayaşlı ile Kiracıları'nda ancak eserin tamamı içinde sezilebilmektedir.

Asım için arzu edilen nesne "değirmen"de ifadesini bulur. Değirmen, mekânıyla birlikte (Sarayköy)' arzu edilir.

"Asım, bütün Sarayköyünü gözünün önünden geçirdi ve "Eğer halam bana değirmeni verse ben de değirmenci olacağım" diye kendi kendine bir karar verdi. Güya fevkalade bir vaka olmuş gibi kalbinde bir heyecan hissetti. Yüzü kızardı, bu kararı kati idi. Taşı dişleyen, nöbetçiyi kabul eden, kürkü omuzuna vurup arkı tamire giden, poryaları değiştiren, çuvalı köylünün arkasına kaldıran, üstü başı paspal içinde adi bir değirmenci olmak istiyordu." (Miras, s.50-51)

Romanın sonuna kadar söz konusu durumunu koruyan değirmen, kahramanın Salime'yi tanınmasından sonra ikinci plâna düşmüştür. Değirmen ve Salime'nin kaybı, Asım için korku duyulan durumdur. Romantik ve pasif bir kişiliğe sahip olan Asım, olay örgüsü boyunca ümitle ümitsizlik arasında gider gelir.

Vassaf Bey'in Perihan'ı içinse, iyi bir koca bulup bir an önce evlenmek, mutlu bir yuva kurmak, arzu edilen husustur. Bu arzu, cemiyetin genç kıza bakışı, ondan istediği beklentilerinin baskısından kaynaklanmaktadır. Yoksa o, "gözü açılmadık sığircık yavrusu" olmadığı gibi, "azgın" da değildir. Zamanında iyi bir koca bulamayıp evde kalmak, yaşlanmak veya mutsuz bir evlilik yapmak, Perihan için korku duyulan durumdur. Romanın olay örgüsü, uzun süre, Perihan'ın arzuları ile korkuları ekseninde vücut bulmuştur. Tematik güç, sonunda arzularına kavuşurken korkularını da yenme başarısını gösterir.

Ayaşlı ile Kiracıları'nda arzu edilen ve korku duyulan nesne unsuru, diğer romanda olduğu kadar açık değildir. Romanın bütünü içinde gizlenmiştir. Olay örgüsü boyunca kahraman anlatıcının çok arzu ettiği veya korku duyduğu

herhangi bir nesne veya durum söz konusu edilmez. Sadece Hasan Bey'in ölü- mü vesilesi ile tanıdığı Selime'ye 25. bölümden itibaren arzu duyar.

Romanın bütününde arzulan şey; ferdin, ailenin ve toplumun yozlaşma vetiresinden kurtarılıp mensubu olduğu milletin kıymet hükümleri içinde sağlam bir bünyeye kavuşturulmasıdır. Bu arzu, özellikle ailede müşahhas bir hale bürünür. Olay örgüsü sonundaki kahraman anlatıcı-Selime, Dr.Fahri-Melek çiftinin kurdukları aileler, bunun açık bir ifadesidir.

Korku duyulan nesneyi de romanın bütününden çıkarabiliriz. Bu, Ayaşlı- nın oda oda kiraya verdiği apartman dairesi tipindeki bir mekân, bu mekân- da yaşayan aile tipi ve yozlaşmış insanlardır. Daha geniş bir ifadeyle, de- ğerler manzumesi çözülen, çürüyen bir sosyal bünye, romanda korku duyulan nesneyi temsil eder.

Romanlara, asıl kahramanı şu veya bu istikamette yönlendirebilme fonk- siyonuna sahip kahramanlar açısından baktığımızda, bazı kahramanların "yön- lendirici" olarak olay örgüsünde yer aldıklarına şahit oluruz.

Asım'ı değirmen konusunda yönlendiren yoktur. Ancak, politik fikir ve faaliyetler meselesinde Ferruh Bey yönlendirici fonksiyonunu üstlenir.

"Ferruh Bey, ona politikadan bahsediyordu. Asım'ın o zamana kadar meşgul olmadığı, düşünmediği şeyler... Ferruh Bey sanki onun gözünün önünden perdeler düşürüyordu. Ferruh Bey, onu, baş- ka aleme sürüklüyordu." (Miras, s.127)

Ferruh Bey'in yönlendirmesi ile başlayan Asım'ın politik alâkası günbe- gün artar. Toplantılara katılır, Ethem Efendi'nin konağına devam eder, hatta bir gün kendi imkânları ile hazırladığı bir siyasî beyannâmeyi dağıtır. Bü- tün bu işlerde "Ferruh Bey, onun rehberi"dir.

Perihan'ın yönlendiricisi Behice'dir. Perihan, kimseye açamadığı dert- lerini, endişelerini en yakın dostu, arkadaşı Behice'ye açar. Behice, birçok konuda, özellikle Vassaf Bey'in hediyelerini kabul etmesi, Tuğrul'a ilgi gös- termesi konularında Perihan'ı ikna eder, yönlendirir. Evlenip İstanbul'a git- tiğinde bile Behice'den kopmuş değildir. Behice'nin dışındaki Güzide Hala, Feriha ve Nezihe de zaman zaman yönlendirici fonksiyonuna sahip olurlar.

Ayaşlı ile Kiracıları'nda, bu iki romanda gördüğümüz derecede etkili

bir yönlendirici bulamayız. Sadece Dr.Fahri ve Hasan Bey, bir dereye kadar söz konusu fonksiyona sahiptir. Kahraman anlatıcısının en yakın dostu olan Dr. Fahri, onu, uzun zaman evlendirmeğe, apartmandaki hayattan kurtarmağa çalışır. Hasan Bey ise, Cavide konusunda uyarılarda bulunarak bir an önce kurtulmasını sağlar.

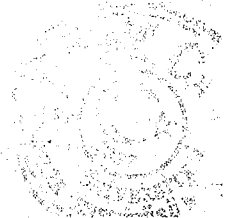
Romanlardaki şahıs kadrosuna "alıcı" fonksiyonu açısından baktığımızda şu sonuçla karşılaşırız: Miras'taki olay örgüsünün sonunda, hemen hemen bütün şahıs kadrosunun farklı ölçü ve nitelikte etkilendikleri gözlenir. Her şeyden önce, yıllardan beri kopuk olan kardeşler arası veya ana-oğul arası ilişkiler, nisbi de olsa yeniden kurulmuştur. Asım-Salime arası sevginin evlilikle sonuçlanacağı düşünülecek olursa, aile birliğinin yeniden kurulma ihtimali söz konusudur. Atiye Hanım, çevresindeki kötü insanlardan kurtulup kardeşleri ile arasındaki buzları eritmiş; Ferruh, Faika, Salime, Şefik kendilerine bir dost, arkadaş veya sevgili bulmuşlardır. Sadece Fahriye, Aliye ve Nazire aleyhte etkilenmişlerdir.

Vassaf Bey'deki Perihan-Tuğrul çiftinin dışında kalanlar, bu çiftin, özellikle Perihan'ın mutluluğunu paylaşmanın hazzını yaşarlar. Vassaf Bey, iki gencin mutluluğuna vesile olurken, Tuğrul iyi bir eş bulmuş olur.

Ayaşlı ile Kiracıları'na gelince: Selime, Melek, Dr.Fahri üçlüsü, iyi bir eşle mutlu bir yuva kurarlar. Apartmandakilerden Hüseyin Efendi, yeni bir ümitle memleketine dönerken Faika, kocasından ayrılmış, İffet, zührevî bir hastalığa yakalanmış, Halide, gayr-i meşru da olsa çocuğunun babasıyla bir arada yaşamağa başlamıştır. Hasan Bey, Şefik Bey ve Ayaşlı ölmüş, İskender tutuklanmış, Turan Hanım yeni bir eve taşınmış, Haki Bey Avrupa'ya gitmiştir.

Tematik güç, karşı güç, yönlendirici ve alıcı fonksiyonlarına sahip olan kahramanların söz konusu fonksiyonlarını yerine getirmede, daha alt seviyede etkisi olan "yardımcı" durumundaki kahramanlar için şöyle bir sıralama yapılabilir.

Miras: Atiye Hanım, Şefik Bey, Cavit Bey, Saide, Salime, Karabet Fikri, Mesut Dadı, Toksi, Peyvende Bacı, Ethem Efendi.



Ayaşlı ile Kiracıları: Ayaşlı İbrahim Efendi, Abdülkerim, İskender, Haki, Hasan, Hüseyin, Şefik, Banka Müdürü, Turan, İffet, Faika, Halide, Zinet, Raife, Cavide, Faika'nın kaynanası.

Vassaf Bey: Hayri Hakveren, Vassaf Bey, Neriman, İnyet, Fantoma, Fehmi Ocan.

Her üç romanda da "dekoratif unsur" fonksiyonundaki kişilerle karşılaşmak mümkündür. Miras'ta Hürşit'in Kahvesindekiler, Vassaf Bey'de düğüne katılanlar, Ayaşlı ile Kiracıları'nda hastahânedeki insanlar, dekoratif unsur olarak mekânın atmosferini tamamlamaktadırlar.

Asım, Perihan, Vassaf Bey, bankacı kahraman ve Hasan Bey'i, "yazarın sözünü emanet ettiği kahraman"lar olarak düşünmek mümkündür. Özellikle Asım ve bankacı kahraman ile Esendal arasında önemli benzerlikler gözlenir. Asım, yazarın gençlik dönemindeki kişiliği, bankacı kahraman da olgunluk dönemi kişiliğinden birçok çizgiler taşımaktadır.



B-SOSYAL DURUMLARI İTİBARIYLA ŞAHİS KADROSU

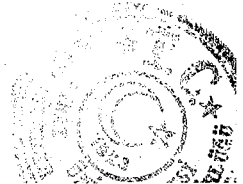
Bu bölümde, romanlardaki şahıs kadrosunu, olay örgüsündeki fonksiyonelliğin dışında kalan özellikleri yönüyle ele alacağız. "Diğer özellikler" derken; cinsiyet, yaş, meslek, ekonomik ve kültürel durum, milliyet ile bazı tipolojik özellikleri kastediyoruz. Ferdin hem kendi, hem de toplum içindeki yeri ve niteliğini tanıma imkânı sağlayacak olan bu hususiyetler, aynı zamanda onun eserde yüklendiği fonksiyonunun da izahı olacaktır. Kahramanın olay örgüsünde yüklendiği fonksiyon ile sahip olduğu ferdî ve sosyal değerler arasında sıkı bir alâkanın var olduğu muhukaktır.

M.Ş.Esendal'ın romanlarındaki şahıs kadrosuna "cinsiyet" faktörü açısından baktığımızda, Miras ve Vassaf Bey'de kadın kahramanların çoğunluğu teşkil ettiği, Ayaşlı ile Kiracılarında ise, iki cinsin birbirine yakın veya dengeli durumda olduğu müşahede edilir. Ayaşlı ile Kiracıları'nın ana mekânı olan apartman dairesinde, ilk bakışta erkeklerin çoğunlukta olduğu söylenebilir. Ancak, hizmetçiler ve dışarıdan gelen veya dışarıda kalan kadınlar dikkate alındığında belli bir dengenin varlığı anlaşılacaktır.

Böyle bir sonuç; öncelikle ele alınan temanın işlenmesinde "aile müessesesi"nin temel alınmış olmasından kaynaklanır. Miras, Silahtar Ali Paşa ailesinin; Vassaf Bey, Perihan'ın evlenme arzularını gerçekleştirme gayretlerinin romanıdır. Ayaşlı ile Kiracılarındaki insanlar da belli bir aile görünümü içinde yaşarlar. Ayrıca gerek apartmanın içinde, gerekse apartmanın dışın-da birçok aile söz konusudur.

Şahıs kadrosunda kadın kahramanların hem sayısı, hem de fonksiyon itibarıyla ön plâna çıkmış olması, yazarın kadına verdiği değer in ifadesi şeklinde de yorumlanabilir. Özellikle Vassaf Bey'de her şey Perihan'ın dikkatleriyle romana girer, yorumlanır.

Romanların şahıs kadroları "yaş"ları açısından ele alındığında, hemen her yaşta ki insanın olay örgülerinde yer aldıkları görülür. Ancak, çoğunluk



genç ve orta yaş grubu kahramanlara aittir. Özellikle genç nesil, fonksiyon ve sayı itibariyle ilk sırada bulunur. Çocuk ve yaşlılar azınlıkta kalmaktadır. Çocuklardan Turhan Mukimüddin, son derece huysuz ve yaramaz olmasıyla dikkati çeker. Atiye Hanım, Fahriye Hanım, Mesut Dadı, Peyvende Bacı, Hüsrev Bey, Enver Efendi (Miras); Güziḍe Hala, Vassaf Bey, Fantoma, Fehmi Ocan (Vassaf Bey); Faika'nın kaynanası, Şefik Bey, Hasan Bey (Ayaşlı ile Kiracıları) yaşlılar grubunda sayılması gereken kahramanlardır.

Romanlardaki şahıs kadrosu "mesleki" açıdan şöyle bir tablo oluşturur: Kadınların büyük bir bölümü "ev kadını" olarak aile ve toplum içindeki yerini alırlar. Ancak, aileden aileye, devirden devire ev kadınlığının vasıfları farklılıklar arz etmektedir. Miras'ın ev kadını, dönemin sosyal hayatının getirdiği hizmetçi, dadı, kalfa, matmazel gibi yardımcılarından faydalanma imkânına sahiptir. Diğer iki romanda sadece -o da yer yer- hizmetçi varlığını korumağa çalışır. Üstelik nitelik açısından da bir hayli farklı bir biçimde.

Ev kadınlığı, romandan romana nitelik değiştirdiği gibi, önemli ölçüde de dejenere olma eğilimi içindedir. Ayaşlı ile Kiracıları'ndaki Turan, İffet ve Faika, söz konusu dejenerasyonun tipik örnekleridir. En tabii görevlerini bile yapmayan bu kadınlar, sadece süslenip giyinmek, eğlenmek, kumar oynamak, sinemaya, çay partilerine gitmek ve gönül eğlendirmekle bârizleşirler. Şüphesiz, bu yozlaşmanın temeli çok daha gerilere uzanır. Miras'ın Atiye Hanım'ı, Müeddep Hanım'ı ve diğerleri, bu hususu açıkça ortaya koyarlar.

Bununla birlikte, gerçek ev kadınlığını arzulayan veya bunu en güzel bir şekilde yaşayan kadınlar da mevcuttur. Yazarın ideal ölçülerde sunmağa çalışıp yücelttiği kadınlar, gerçek ev kadınlarıdır. Vassaf Bey'in genç kadınları ile Ayaşlı ile Kiracıları'nın Selime ve Melek'i, bu vasıfları sebebiyle yüceltilir.

Kadının her hangi bir iş veya meslekte çalışması meselesi, Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'de gündeme getirilir. Raife'nin kızları ve Cavide, bankada sekreter olmak isterler. Perihan'ın ablası Neriman, yargıçtır. Feriha da evlenmeden önce bir süre dışarıda çalışmıştır. Halide, Raife ve Zinet gibi hizmetçiler de, dışarıda çalışan kadın grubuna girerler.



Kadının dışarıda çalışıp çalışmaması konusundaki fikirler farklı farklıdır. Raife'nin kızı, herkes çalışıyor diye çalışmak isterken Cavide ve Neriman çalışmak istemez.

"- Ben kadını, ben size söylemek istiyorum ki: Hiç çalışmak istemem. İsterim ki, bir evim olsun, ben eve bakayım.(...) Kadınlar idare olunmaktan hoşlanırlar. Kadın çalışır, çalışmaz değil ama idareyi düşünmek tadınlara ağır gelir. Her zaman kendini idare edecek bir erkek ararlar."(Ayaşlı ile Kiracıları, s.131

"Ben hâkim hanım olup evde kalmak istemiyorum. (...) Bu meslekte kadınlığı kaybediyorum." (Vassaf Bey, s.17)

Perihan da aynı düşüncededir.

"Ablam gibi kadın, hukukçu olacak da ben göreceğim. Her akşam eve hasta gelir. Yalnız ablam değil, benim tanıdığım işleyen kadınların çoğu böyle." (Vassaf ey, s.17)

Çalışan kadının en yaygın olan işi, "hizmetçilik"tir. Aynı sıfatla anılmasına rağmen Miras'la diğer romanlardaki hizmetçilik farklıdır. Miras'ın Toksi, Peyker, Mihridil, Servinaz gibi hizmetçileri, belli bir aile içinde çalışırlarken önemli ölçüde o aile ile kaynaşmışlardır. Ayaşlı ile Kiracıları'ndaki Halide, Raife ve Zinet'in durumları çok daha farklıdır.

Kalfa, dadı, bacı, matmazel kavramlarında ifadesini bulan kadının çalışma biçimi, sadece Miras'ta söz konusudur.

Demek ki, Türk kadını, geçen zamana paralel olarak ev kadınlığından iş kadınlığına doğru bir dışa açılma sürecini yaşamaktadır. Artık, oğluna kız arayan ana, gelin adayının maaşının olup olmadığını sorabilmektedir.

"Güzide hala başını iki yana sallayarak; -Ah dedi, ne günlere kaldık, kızların aylığını soruyorlar."(Vassaf Bey, s.69)

Ancak, dışa açılma, kadının veya ev kadınlığının dejenere olmasına zemin hazırlayan önemli bir faktördür. Raife'nin kızları ve Cavide, çalışmak için iş isterlerken ekonomik bir imkân elde etmenin ötesinde arzular taşırlar. Bunun için, kadının dışarıda çalışmasına bütünüyle taraftar olunmadığı sezilir. En azından ev kadınlığı geleneğini altüst edecek ve kadının dejenere olmasına zemin hazırlayacak bir çalışma biçimi hoş karşılanmaz.

Kadın kahramanların hayatındaki sosyal değişimin bir benzerini, erkek kahramanların mesleklerinde de görürüz. Miras'ın erkek kahramanları büyük



ölçüde memurdur. Canip Bey, Hâriciye Kalemî; Ferruh Bey, Şûra-yı Devlet Tanzimat Dairesi Kalemî; Cavit Bey, Nüfus İdaresi Kalemünde çalışırken, Zekeriyâ Bey, Şûra Muavini; Şefik Bey, Sadaret Evrak Mümeyyizidir. Ethem Efendi avukat, Asım işsizdir. Azınlıklardan Karabet Fikri eczacı, Evrepidi otel katibi, Alemdağ'daki Ermeniler ise kuyumcudur. Dikkati çeken husus, Türklerin memuriyet, azınlıkların ticaret ve zanaat hayatına hâkim olmalarıdır. Bu durum, ekonomik refahın azınlıklar lehine olması sonucunu doğurmuştur. Asım, bir ölçüde söz konusu çemberi kırma ideal ve arzusunun temsilcisidir. İşsiz olmasına rağmen memuriyeti reddeder. Memuriyet aleyhindeki bu tavır, içinde bulunduğu ve siyasî fikirlerini benimsediği arkadaşlarının telkin ve düşüncelerinden kaynaklanmaktadır.

"O, eğer istese, dairelerden birine kâtip olabilecekti. İçine düştüğü, dostluk tesis ettiği muhit, Ferruh Bey ve arkadaşları, memuriyet aleyhindeydiler." (Miras, s.209)

Halbuki bizde "okumuş adamların" işi memuriyettir.

"Ne iş yapmalı? Okumuş adamların işi nedir? Memuriyet... Ne memuriyeti? Nasıl bir memuriyet?.. Bu memuriyet hayatı da çekilir bir şey değil... Dairesine asla uğramadığı halde her ay aylıkları alan azalar, fazla koltuk ve sandalyeye sığdırılamayan kalem odaları, kırık masalar, perişan evrak, bir iş yaptıklarına kail saldıde müdürler, mümeyyiz beyler, redingotlarını ilikleyip Nazırın huzuruna giren mühürdarlar, birer birer gözünün önünden geçiyor ve bunlardan nefret ediyor, bunlarla alay etmek, bunlara hakaret etmek istiyordu." (Miras, s.225)

Memuriyetten nefret eden Asım, Sarayköy'de değirmenci olmak ister. Ekmeğini alınının teriyle kazanacaktır. Aynı zamanda mevcut duruma karşı olan tepkisini ortaya koyacaktır. Fakat romanın sonuna kadar, bu idealini gerçekleştirebilmiş değildir.

Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'in erkek kahramanları, çok daha çeşitli iş ve mesleklerde çalışırlar. Bunları şu şekilde sıralamak mümkündür: Bankacı(Kahraman Anlatıcı ve Banka Müdürü), emekli konsolos ve tercüman (Şefik Bey), odun-kömür ticareti (Abdülkerim Bey), şoför (Fuat), çiftçi (Hüseyin Bey), ressam (Berin) memur (Haki, Orhan, Cevat), ticaret (Ayaşlı İbrahim Efendi), sahte fabrikatör (İskender Bey), doktor (Fahri)/ bankacı (Vassaf Bey, Nihat, Feridun), hukukçu (Hayri Hakveren, Fehmi Ocan), dok-

tor (Nüzhet), subay (Burhan Bey), maden mühendisi (Tuğrul), kâtip (Hafız şerif, Nazım Kumral), tellal (avram Patila).

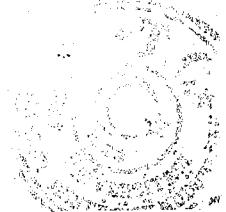
Dikkat edilirse, Miras'la diğer iki romanın erkek kahramanları mesleki bakımdan önemli ölçüde ayrılmaktadır. Bir ölçüde Asım'ın düşünceleri gerçekleşmiş gibidir. Türk insanı, İmparatorluktan Cumhuriyete geçerken meslekî açıdan da yeniden yapılır.

'Ekonomik durum'ları itibariyle şahıs kadrolarını değerlendirdiğimizde, Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey kahramanlarının bütünüyle orta ve alt gelir gruplarına, Miras'takilerin ise üst ve alt gelir gruplarına dahil oldukları görülür.

Silahtar Ali Paşa Ailesinin 3., 4. nesli, önemli ölçüde ekonomik refah içinde yaşar. Fitnat Hanım köşkü ile Atiye Hanım yalısına ait iç mekân tasvirleri, burada bulunan hizmetçi, uşak, seyis, bahçivan, dadı, kalfa ve matmazeller, ekonomik refahın göstergeleridir. Canip Bey ve Şefik Bey aileleri de bunlardan geri kalmaz. Söz konusu ekonomik refahın kaynağı, büyük ölçüde geçmişe dayanmaktadır. Aynı romanda fakir insanlar da mevcuttur. Sarayköy'e yerleşmiş olan Şevki Bey ailesi, Ethem Efendi ailesi, hizmetçiler, dadılar, kalfalar bu gruba dahildirler. Asım, fakir insanların temsilcisi olarak dikkatlere sunulmak istenir.

Kısacası; ekonomik açıdan Miras'ın şahıs kadrosu birbirine tezat teşkil eden iki grup etrafında toplanır. Kaynağı pek belli olmayan bir refahın hazır yiyici zenginleri ve ihtiyaçlarını zor temin eden fakirler.

Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey'in kahramanları -Vassaf Bey hariç- bütünüyle orta, hatta alt gelir grubuna mensupturlar. Birinci romandaki apartman dairesi, belli bir ekonomik gücün sembolü durumundadır. Zaman zaman büyük miktarlara yükselen kumar oynansa da, bu insanlar çalışarak geçimini temin etmek zorundadırlar. 'Hasta, bitkin, arık, ölü benizli' sıfatlarıyla okuyucu karşısına çıkarılan Halide, hizmetçilik yaparak hayatını kazanır. Yargıtaydan emekli olan Hayri Hakveren, kızlarına istediği gibi bir düğün yapabilecek imkâna sahip değildir. Perihan'ın Vassaf Bey'e evlilik teklif etmesinin sebeplerinden birisi, ekonomiktir.



Esendal'ın romanlarındaki şahıs kadrosu, kültürel alâka ve seviye bakımından dikkate değer bir hususiyet arz etmez. Başka bir ifadeyle, yazar, kahramanlarını aydın-yarı aydın-câhil şeklinde bir sınıflamaya tâbi tutmaz.

Miras'ın ihtiyar ve orta yaşlı kadınlarının kültürel düzeylerini sezdirecek önemli bir ipucu bulamayız. Genç nesilden Salime, bir süre Rum kız mektebinde, daha sonra da Fransız rahiplerin idaresindeki bir başka mektepte okumuştur. Enver Bey, kızlarını "okutup yazdırmaya" çok özenmişse de başarılı olamamıştır. Büyük kızı Mesrure, biraz gazete okuyabilirken Mededdep, bu seviyeye de ulaşamaz. Nermiye ve İsmet okuyup yazar, matmazelle Fransızca konuşabilirler. Saide, Asım'a duyduğu ilgi sebebiyle, siyasî konuşmalara dinleyici olarak iştirak eder, "İndependance Belge" gazetesinin "havadislerini, hikâyelerini, romanlarını" okur.

Ayaşlı ile Kiracıları'nda Cavide, liseyi bitirmiş, Selime öğretmenlik yapabilecek kadar yabancı dil bilmektedir. Sekreter olmak isteyen Raife'nin kızları doğru dürüst okuma-yazma bilmezler. Turan, Faika, İffet gibi kadınlar, daha çok salon kadını olma konusundaki kültürleri(!) ile dikkati çekerler. Vassaf Bey'in Perihan ve Behice'si lise mezunu, Neriman'ı ise hukuk mezunudur.

Romanlar arası zaman akışına paralel olarak kadın kahramanların tahsil düzeylerinin yükseldiği müşahede edilir. Ancak, kültürle ciddi bir şekilde ilgilenen, okuyan kadın bulmak mümkün değildir.

Erkek kahramanlara gelince: Bu konuda en dikkate değer kahraman Asım'dır. Babasının hastalığı, ardından da ölümü üzerine Fransız mektebindeki tahsilini yarıda bırakmak zorunda kalan Asım, az da olsa okuyan bir insandır. A-tiye Hanım'ın yalısındaki odasında, Maupassant'ın "Bir Hayat"ı, "Mecelle", "Anna Bremon" isimli roman ve bir "usul defteri kitabı" bulunur. Politikaya alâka duymağa başladıktan sonra "İndependance Belge" gazetesini okur. Son dönemde ise, Emile Faugue'nin bir eseriyle meşgul olduğuna şahit oluruz. Bütün bunlara rağmen, genç kahramanın ülke problemleri, özellikle içinde yer aldığı siyasî faaliyetlerin gaye ve mânâsını yorumlayabilecek bir kültür birikimi yoktur. Hatta Kânûn-ı Esasî'yi okumak bile aklına gelmez.

"Diyorlar ki Kanuni Esasi ilanı buna çaredir, yani devlette ıslahat yapılmak lazım gelir. Acaba doğru mu? Ve bir de Kanuni Esasiyi okumak da hatırına gelmiyordu."/"Zaten devlet hakkında muayyen bir fikri yoktu." (Miras, s.212/213)

Şefik Bey, haftanın iki akşamı Zekeriya Bey'le "Mesnevî" okur. Fakat gayesi, Nuriye Hanım'la olan gayr-i meşru ilişkisine meşru(!) bir zemin hazırlayabilmektir. Asım'ın politik konulardaki "rehber"i olan Ferruh Bey'in kültür dağarcığı, dedikodulardan öte bir birikime sahip değildir. Canip Bey, tam bir alafranga züppesi, Cavit ise kumar düşkünüdür. Asım, 1908 öncesi insanımızın kültürel durumunu, aşağıdaki mukayesesinde ortaya koyar:

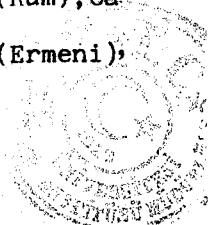
"Müslümanlar arasında Evrepidi kadar okumuş adamlar, o derece malumatlı bulunanlar nadirdi; halbuki onlar, hükümetin mühimce dairelerini idare ediyorlardı. Faraza, Şefik Bey, bu otel katibinin (Evrepidi) yanında malumat itibariyle ne kadar zavallı, ne kadar fakirdi." (Miras, s.49-50)

Ayaşlı ile Kiracıları'nda sadece kahraman anlatıcı, belli bir kültür birikiminin insanıdır. Fırsat buldukça okur ve yazar. Aynı zamanda romanın da yazarıdır. Ayaşlı, Hasan Bey ve Hüseyin Efendi üçlüsü, sazı ve türkülerle ait oldukları kültür katmanını sezdirirler. Diğerleri, büyük ölçüde kumara olan düşkünlükleri ile dikkati çekerler.

Belli bir tahsil seviyesinden geçmiş olmalarına rağmen, Vassaf Bey'in erkek kahramanları içinde ciddi bir kültür ve düşünce adamı bulamayız. İsviçre'de maden mühendisliği tahsili yapmış olan Tuğrul, polis romanları okumayı sever, resim ve desenle uğraşır.

Şahıs kadrosundaki bu manzara, Esendal'ın kahramanlarının büyük ölçüde "hayat adamı" olma özelliğini ortaya koyar. Yine bu manzara, yazarın dünya görüşünden önemli çizgiler taşır.

Hikâyelerde olduğu gibi, romanlardaki şahıs kadrosunda da Türkler hâkimdir. Azınlıklar, daha ziyade geri plânda veya dekoratif unsur durumunda kalır ve Türklerle olan münasebetleri ölçüsünde olay örgüsüne girerler. Sadece Miras'ta dikkati çekecek ölçüde önem taşırlar. Söz konusu romanın 1908 öncesi tarihî zamana oturtulmuş olduğu hatırlanacak olursa, bunun sebebi daha iyi anlaşılır. Canip Bey'in hizmetçisi Toksi ve ikinci hizmetçi (Rum), Cavit Bey'in Alemdağ'da ilişki kurduğu Pozant'ın kızı ve diğer kadın (Ermeni),



Atiye Hanım'ın bazı işlerini gören Karabet Fikri Efendi (Ermeni), otel sahibi Yerasimo, otel katibi Evrepidi (Rum), azınlık grubunu teşkil eden kahramanlardır. Asım, zaman zaman Türk-azınlık mukayesesi yapar. Azınlıklar, ekonomik durum, kültür, millî şuur, birlik ve beraberlik açılarından Türklerden üstündür.

Vassaf Bey'de tellal Avram Patıla ve Fantoma yer alırken Ayaşlı ile Kiracılarında azınlıklar veya yabancılardan herhangi bir kahramana rastlamayız.

Romanlardaki şahıs kadrosu tipolojik açıdan ele alındığında hem "tek cepheli/düz" (flat), hem de "çok cepheli/yuvarlak" (round) kahramanlarla karşılaşılır. Bazı kahramanlar, olay örgüsü boyunca belli bir karakter çizgisi etrafında hayatlarını sürdürürlerken, bazıları olaylar, gelişmeler karşısında farklı ölçülerde değişirler. Değişme, sebep-sonuç ilkesi içinde vücut bulur. Burada da çevre, asıl faktör durumundadır. İrsiyete bağlı değişmeler de görmek mümkündür.

Miras'ta Asım, Salime ve Saide; Ayaşlı ile Kiracıları'nda İffet Hanım, değişen insanın, diğer bir ifadeyle yuvarlak tipin en güzel örneklerini teşkil ederler. Burada sadece Asım ve İffet üzerinde duralım.

Halasının değirmenini satın alıp değirmenci olmak idealiyle İstanbul'a gelen Asım, burada kaldığı birbuçuk sene içinde önemli ölçüde değişir. Politikaya duyduğu alâka, Salime'ye olan sevgisi uğruna değirmenden vaz geçebilecek olması, başlangıçtaki kendi emeğiyle geçinme idealinden günbegün uzaklaşarak asalak haline gelmesi, kahramanın ruh, kafa ve davranışlarındaki değişmeyi ortaya koymağa yetecektir. Bundan da öte, uykusuz geçirilen bir gece bile, onun ruh halini altüst eder.

"İnsan bazen rahat uyku uyuyamadığı vakitler oluyor. Sebepini keşfedemediği halde nedense uyku gelmiyor, ihtimal mideden. Sonra ertesi gün bir neşesizlik, hasseten bende bir bedbinlik, bir keder, sanki dünya yıkılıyor da ben altında kalıyorum. Hiç bir tarafta bir aydınlık, bir teselli yok." (Miras, s.124)

İffet Hanım'ın apartman dairesindeki kadınların ve orada yaşanan hayatın tesirleriyle nasıl değiştiğini, aşağıdaki paragrafta bulmak mümkündür:



"Buraya geldiği zaman uzun saçları vardı, bir gün Faika ile birlikte gittiler saçlarını kestiler. Biraz zaman sonra, bazı moda gazetelerindeki kadın başlarına döndü. Saçları yapıldı! Korse giydi. Göğsü yukarı kalkar gibi oldu. Eskiden yüzüne hiçbir şey sürmezken pudralamaya başladı. Dudaklar yoluna girdi, az zamanda Faika Üsküdarın yoksul mahalle kızından kendi cinsinde, bir salon kadını çıkardı! Bu arada İffet Hanım cigara içmeyi de öğrendi." (Ayaşlı ile Kiracıları, s.48)

Romanlardaki kahramanlardan pek çoğu, olay örgüsü müddetince karakter çizgilerini korurlar. Özellikle son iki romanın şahıs kadrosu, hemen hemen tamamına yakını ile düz tip özelliği ile okuyucu karşısına çıkar. Meselâ; Perihan, olay örgüsü sonuna kadar açık yüreklilik, nikbinlik, sevecenlik, samimilik, ev kadınlığı vasıflarını hiç kaybetmez. Turan Hanım, oldum olası kumar ve kadınlığını kullanmada akıl ve mantık sınırları içinde kalırken insiyatifi karşı tarafa bırakmaz.

Esendal'ın kahramanları dünya görüşü, hayat ve olaylar karşısındaki tavır, yaşama tarzı yönleriyle çok büyük oranda dışa dönük, aktif ve nikbin olmalarıyla bârizleşirler. Sadece Miras'taki bazı kahramanlar içe dönük, pasif ve bedbindir. Asım, ikinci tipin en güzel örneği olur. 19-20 yaşındaki "zeki, sevimli" bu genç kahraman, hayatın gerçeklerini, zorluklarını bilmez. Memuriyetten nefret edip değirmenci olmayı ideal edinmiştir. Ancak, ideali ni gerçekleştirebilecek mücadele gücü ve ruh yapısından çok uzaktır. "Hayal-hakikat çatışması", kahramanımızın ruh halinin en güzel ifadesi olur. Daha ilk geldiği gün, amcası Şefik Bey'den pördüğü ilgisizlik, onun bütün mücadele azmini yok eder.

"Onun sözleri bütün cesaretini, bütün teşebbüs kuvvetini kırmıştı. Bu dakikada hiçbir şeyi yapabileceğine inanmıyordu. Hayat boş ve gelecek karanlıktı. İnsanları hayatın rekabetleri, ihtirasları, derin mücadeleleri içinde tesanütsüz, muavenetsiz görüyordu." (Miras, s.23)

Hayalleri, karılışları, bedbinlikleriyle "Mâi ve Siyah" romanının 'Ahmet Cemil' tipinden önemli izler taşımakta olan Asım, Esendal'ın, sanatının birinci devresinde yaratmağa ve ideal ölçüler içinde okuyucusuna sunmağa çalıştığı bir tiptir. Bahis konusu tip, yazarımızın hayata, insana bakış açısı ve dünya görüşünde henüz yeterince berraklaşmamış olduğunun açık bir



delilini ortaya koyar. Aynı şekilde insanımızı da yeterince tanımadığı gerçeğini vurgular. Çünkü bir yönüyle memuriyeti, şehrin dejenere olmuş atmosferini reddedip kasabada değirmencilik yaparak hayatını kazanmayı ideal edinmiş bir Anadolu zanaatkâr tipi; diğer yönüyle de romantik, mücadele azim ve gücünden mahrum, "Independance Belge" gazetesiyle siyasi görüşünü oluşturmağa çalışan yarı aydın ve şâir tipi söz konusudur. Asım tipi, bir yönünü, yazarın içinde yetiştirdiği çevre, bu çevrenin insanı ve bunun üzerine bina edilmeğe çalışılan siyasi fikirlerden alırken, diğer yönünü, dönemin roman ve hikâyelerini dolduran insandan almaktadır. Memduh Şevket, henüz müşahede ettiği insanı özümleyip eserine aktarabilecek ferdîliğe ulaşabilmiş değildir.

Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey romanlarında, böyle tezatlar garibesi insanlarla karşılaşmayız. Servet-i Fünûn tesiri söz konusu olmadığı gibi, insanı tanıma, bunu belli bir dünya görüşü perpektifinde edebî esere aktarma becerisi, açıkça kendini hissettirir. Türün imkânları içinde gerçek insana ulaşılmıştır. Üstelik bu insanlar, dışa dönük, aktif ve nikbindirler. En kötü şartlarda bile yaşama mücadelesinden vaz geçmezler. İnsan olmanın tabii sonucu olarak, iyilikler, güzellikler kadar, kötülükler, çirkinliklerle de içiçe yaşarlar.

Bu noktada Ayaşlı ile Kiracıları'ndaki Hüseyin Bey'i daha yakından tanımak gerekecektir. On-on iki yıldır peşinde koştuğu bir iş için Ankara'ya gelmiş bulunan Hüseyin Bey, Van taraflarından bir çiftçidir. Büyük Muharebe de muhacir olunca, bütün malı mülkü "yurt" olduğu için geri dönmek istemiş, millî emlakten verilen tarlaları işlemiş, imar etmiş, bir yuva kurmuştur. Ancak:

"O köy eski ağalarından olan vilayet idare katibi, yerliden olan malmüdürü, bir belediye azası, iskan müdürü bir olmuş, ilkin köylüye şikayet etmişler, o tutmayınca Hüseyin Bey'e verilen yerleri alıp başka muhacirlere vermişler. Şikayet, dava, vilayete arzuhal, cevap, devlet şurası, temyiz mahkemesi, tekrar muhakeme, ev basmak, silah aramak, hapis, bir adam öldürülmüş, Hüseyin Bey öldürmüş olacak, yeniden hapis, sonra halkı isyana teşvik ettiği için iki seneye mahkum, bir buçuk sene hapis. Hapisten çıkınca yeniden mahkeme." (Ayaşlı ile Kiracıları, s.71)

Kısacası; binbir dalevere, baskı, haksızlık, zorbalık ile tarlaları i-



ki defa elinden alınan Hüseyin Bey, hakkının, haklılığının peşinde tam "on on iki yıldan beri" yılmadan koşuşturmaktadır. Kırılmadan, küsmeden, ümidini yitirmeden.

"- Bir haktır, diyorum, hak yerde kalmaz, ortaya çıkar diyorum. Hak yolunda çalışmak sevaptır. Benim hakkım olduğunu bir gün herkes görecektir, o zaman isterlerse hepsi onların olsun. Ben mal âşıklısı değilim. Bana vali "geç" dedi bir sözle geçtim. Gene de, 'Haklısın ama bırak!' desinler bırakayım. Yoksa hakkımdır, bırakmam. Bu memleket boş değil elbet bir gün beni anlayacak biri çıkar." (Ayaşlı ile Kiracıları, s.73-74)

M.Ş.Esendal'ın hikâyelerindeki şahıs kadrosu ile romanlarındaki şahıs kadrosu, çok büyük ölçüde aynı değerlerin, aynı hayatın ve aynı dünyanın insanıdır. Hikâyelerdeki sosyal tiplermeleri (memur, yarı aydın, ev kadını, esnaf ve alafranga tipleri), romanlardaki şahıs kadrosu için de uyu- layabiliriz. Hikâyelerdeki devreler arası şahıs kadrosu farklılığı, romanlar için de geçerliliğini korumaktadır. Miras, birinci devre hikâyeleri ile Ayaşlı ile Kiracıları ve Vassaf Bey ise, ikinci devre hikâyeleri ile birlikte mütalaa edilmesi gerekir. Özellikle son iki romanın şahıs kadrosu, çok büyük ölçüde "küçük insan"lardan teşekkül etmiştir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN
DİL VE ÜSLÛBU



Edebiyatın temel malzemesi "dil"dir. Bu malzemenin, belli bir muhteva ve forma bağlı kalınarak ferdî bir tarzda kullanılması, "üslûp"u oluşturacaktır. Üslûbu, "içeriğin (düşünüşün) formu";¹ "muhteva ile dil arasındaki münasebet";² "kelimelerin bir bütün halinde organizasyonu, yahut (...) kristalizasyonu";³ "bir vasıtalar bütünü ve bu vasıtaların kullanma tarzı",⁴ olarak da tarif etmek mümkündür.

Herhangi bir eser "edebîlik" vasfı kazandıran asıl unsurun üslûbu olduğu muhakkaktır. Bunun içindir ki, edebî eserin ne anlattığı değil, nasıl anlattığı çok daha önemlidir. Anlatma esasına bağlı türlerdeki vaka, şahıs kadrosu, zaman, mekân ve muhteva gibi unsurların şu veya bu niteliklere sahip oluşu, eserin edebîlik vasfı kazanmasına yetmez. Söz konusu unsurlar, eserin bütünlüğü içinde ferdî bir üslûpla dikkatlere sunulabildiği ölçüde kıymet ve edebîlik değeri kazanabilirler. O halde muhteva, form ve üslûp, ferdî bir yaratmanın sentezine muhtaçtır. Bu noktada üslûp ile muhtevanın birbirine ne kadar bağlı olduğu açıktır. Tıpkı bir yaprağın iki yüzü gibi. Biri diğerine feda edilemez.

Bölüm, yukarıdaki düşüncelerin ışığında Memduh Şevket Esendal'ın hikâye ve romanlarındaki dil, anlatım özellikleri ve üslûbun izahına ayrılmıştır. Daha önceki bölümler dikkate alındığında, belli bir bütünlüğe ulaşma gayesinin esas alındığı görülür.

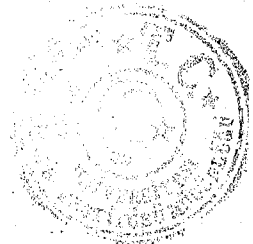
Değerlendirmelerimize geçmeden önce, bugüne kadar Esendal'ın dil ve üslûbu hakkında söylenenleri özetlemek istiyoruz. Ancak, hemen belirtelim ki, söz konusu yazı ve makalelerin çoğu, yazarın dil ve üslûbunu izah etmekten uzaktır. Hatta eserlerin tamamı veya ilk halleri görülmeden kaleme alındığı için eksik ve hatalı hükümler taşırlar. Ayrıca birçoğu da aynı hükümlerin farklı ifadesi olmaktan öte bir değer taşımazlar.

1- Doç.Dr. Şerif Aktas, Edebiyatta Üslûp ve Problemleri, Ank., 1986, s.58

2- Prof.Dr Mehmet Kaplan, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I, İst., 1976, s.440

3- Mehmet Kaplan, Tarpuhar'ın Şiir Dünyası, İst., 1983, s.204

4- Dr.Niyazi Akı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İst., 1960, s.229



Konu ile alâkalı en geniş ve isabetli değerlendirmeler, Tahir Alangu'nun "Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman" isimli eserinde yer almaktadır. Alangu'ya göre, "Esendal'ın hikâyelerinde göze çarpan ve hayranlık uyandıran en büyük nitelik, şüphesiz, dilinin özlüğü, duruluğu, halk türkçesine yakınlığı"dır.⁵ Çağdaşlarına, "konuşma diline dayanan yeni yazı dili"nin hikâye ve romanlarda kullanılmasında "öncülük" eden yazar, konuşma dili, yazı dili ayrımı ve farklılığının ortadan kaldırılmasında büyük hizmete sahiptir. Böyle bir hizmet ve başarıda, "Halkın dilini ve yaşayışını çok iyi bilmesinin büyük rolü vardır.

Alangu, bu kanaatlerinden sonra önemli bir hususu vurgular: Yazarın dilinin başlangıcından itibaren aynı olmayıp önemli değişme ve gelişmeler içinden süzülüp geldiği gerçeğini. "Esendal, hikâyeye ilk başladığı yıllarda dil anlayışı bakımından çağdaşlarından, hatta bu yolun öncüsü Ömer Seyfettin'den biraz daha ileri bir çizgide bulunmakla beraber, son yıllarda eriştiği ileri dil merhalesinde de değildi, bunu ancak devrimden sonra zamanla kavuşabilmiştir."⁶ Bazı dergi ve gazetelerde yayınlanmış olan hikâyelerinin dili ile aynı metinlerin 1946'da kitap haline getirilişindeki dili arasındaki mukayese, bu hususu ortaya koyacaktır. Yazar, "eski kelimeleri değiştirmiş, bazılarında geniş ölçüde dil tuvaleti yapmak lüzumunu duymuştur."⁷ Kıscası; Esendal'ın dili ile "dilimizin son çeyrek yüzyıldaki gelişmeler"i arasında sıkı bir alâka ve paralellik söz konusudur.

Tahir Alangu, yazarın üslûbundaki bâriz vasfın "sadelik" olduğuna inanır. Sadelik, kendinden öncekilerin "yaziya musallat ettikleri 'edebiyattan' kurtarmak", "hareket ve düşüncenin dolambaçsız bir şekilde söylenişi" demektir. Tabii ki "sanatın gerçeklerinden, karışık konular, meseleler, ruh analizlerinden vaz geçmek" mânâsı taşımaz. "Esendal, hikâyecilerimiz arasında, en karışık, en dolambaçlı meseleleri bile sadelik ilkelerinden vazgeçmeden anlatabilen en başarılı sanatçıdır."⁸

5- Tahir Alangu, Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, C.I, İst., 1968, s.131

6- a.g.e., s.131-132

7- a.g.e., s.132

8- a.g.e., s.128



Cevdet Kudret, yazarın dili için şartlı bir hüküm getirir: " -eğer sonradan üzerinde değişiklik yapmadıysa- Ömer Seyfettin'in hikâyelerinden çok daha durudur."⁹ Böylece Alangu'nun belirttiği hataya düşmekten kurtulur. Üslûbu içinse şunları söylemektedir: "çeviri havası taşımayan, yüzde yüz yerli", "her türlü 'şâirânelik'ten , yapmacıktan uzak, süssüz, açık, yalın." "M.Ş.Esendal, Ömer Seyfettin'in 'edebiyat yapmadan yazmak' diye tanımladığı yazı yolunun edebiyatımızda en büyük ustalarından biridir."¹⁰

Hikâyeleri için "bir çeşit enstantane"; üslûbu içinse "hiç mütearız görünmeden her söylemek istediğini söyleyen realizm", hükmü Tanpınar'a aittir. Yazarımız aynı zamanda "yerli"dir. "Sait Faik gibi genç nesil hikâyecilerinin çoğunun eseri tesir olarak ona bağlıdır tarzında bir iddia hiç de mübalağalı olmaz."¹¹

Cahit Sıtkı Tarancı ise; "konuştuğumuz türkçenin en güzeli", sigara içer gibi şaşılacak bir tabiflik" ifadelerini kullanır. "M.Ş.Esendal anlatmak istediğini ikinip sıkınmadan, rahat rahat, tatlı tatlı anlatan hikâyecidir. Onda, 'efendim ben hikâyelerimde memleketin falan içtimaf yarasını deşiyorum, İstanbul'un fakir mahallelerinden size manzaralar veriyorum' diyen kendini beğenmiş, bilgiç hikâyeci edası yoktur."¹²

Yazarı, "yeni Türk hikâyesinin babası" şeklinde nitelemenin mübâlâğa olmayacağını belirten Suat Ezer, eserlerinde "şâirâne, şiir gibi nesir" bu lunmadığını; "teşbihten, süsten, boyadan" da tamamen uzak kaldığını söyler.¹³

Ahmet Kabaklı, Suat Taşer, S.Kemal Karaalioğlu, Cevat Dursunoğlu, Munis Faik Ozansoy, Mustafa Şerif Onaran gibi pek çok kişinin dil ve üslûp hakkındaki değerlendirmelerinde, yukarıdakilerden farklı bir taraf dikkati çekmez.

9- Cevdet Kudret, Edebiyatımızda Hikâye ve Roman, C.II, İst., 1978, s.382

10- a.g.e., s.383

11- Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, İst., 1977, s.123

12- Cahit Sıtkı Tarancı, "İşte Hikâyeci", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.6, S.5, Haz.1952, s.67

13- Suat Ezer, "Kaybettiğimiz Değer M.Ş.Esendal", Hisar Der., C.II, S.27, 1 Tem.1952, s.6

I- KELİME SERVETİ VE DİLDEKİ DEĞİŞMELER

Memduh Şevket Esendal'ın hikâye ve romanlarındaki anlatım özellikleri ve üslûba geçmeden önce, bunların hammaddesini teşkil eden "kelime serveti" ve "cümle" üzerinde duralım. Kelime servetini, yazarın dilindeki değişme ve gelişmelerle birlikte mütâlaa etmek, daha isabetli olacaktır.

Tahir Alangu'nun da belirttiği gibi, birçok kişi Esendal'ın dili konusunda yanılmıştır. Aynı durum, tabii olarak üslûba da yansır. Büyük ölçüde 1930 sonrası çeşitli dergi ve gazetelerde veya kitap halinde yayınlanan hikâyelerdeki dil ile "Ayaşlı ile Kiracıları" romanındaki dilden hareketle ortaya konan bu görüşler, gerçekleri yansıtmaktan uzaktır. Çünkü hikâye ve romanların tamamı veya bazı hikâyelerdeki değişiklikler görülmeden söylenmiştir.

1908-1952 tarihleri arasındaki kırk yılı aşan bir dönem içinde hikâye ve romanlar kaleme almış olan yazarın dili, birçok merhalelerden geçmiş, önemli ölçüde gelişip değişmiştir. 1908'de yayınlanan ilk hikâye "Veysel Çavuş"la 1912'de Çığır gazetesinde yayınlanan yedi hikâye; 1924-25'te Meslek gazetesinde yayınlanan hikâyelerle aynı metinlerin 1946'da kitap halinde yayınlanırken tekrar gözden geçirilmiş şekilleri; "Miras"la "Vassaf Bey" arasındaki küçük bir mukayese, dilde yaşanan söz konusu değişme ve gelişmeleri çok daha açık bir şekilde ortaya koyacaktır. Bunun için, ilk hikâyeden son hikâyeye veya "Miras"tan "Vassaf Bey"e kadar, Esendal'ın hep aynı dili kullandığını söylemek veya zannetmek mümkün değil. Yazarın dili, sanat hayatı boyunca belli bir dinamizm içinde değişip gelişir. Statik değildir. Gerek sanatkârın dil şuurunu, gerekse bahis konusu dönemde Türk dilinin yaşadığı değişme, gelişme vetiresi, statik bir dile izin vermez. O halde, "Ayaşlı ile Kiracıları", "Vassaf Bey", "Otlakçı", "Feminist", "Gençlik", "Komiser" gibi roman ve hikâyelerde gördüğümüz dilin, birtakım merhale veya belli bir zaman süzgecinden geçerek böyle bir tabifliğe, duruluğa, yalınlığa ulaşmış olduğu-



nu söylemek çok daha doğru olacaktır. Dikkatli bir göz, bu süzülme ve arınmanın, Türk dilinin aynı dönem içindeki gelişme ve değişmelerine paralel bir seyir takip ettiğini müşahade etmede zorlanmaz.

M.Ş.Esental'ın dilindeki ilk merhale, 1908 tarihli "Veysel Çavuş", 1918 tarihli "Bir Cinayet", tarihsiz "Mevla Kavuştursun", "Çamlıca'daki Konak" hikâyeleri ile "Miras" romanındaki dildir. İkizli, yer yer üçlü tamlamalar ile konuşma dilinde yaşamayan Arapça, Farsça kökenli kelimelerin önemli bir yer tutması, söz konusu merhalenin en belirgin özelliğidir. Aşağıdaki tamlama ve kelime listesi, bu merhalenin dili hakkında kanaat sahibi olmamızda faydalı olacaktır. Yazar, sanat hayatına böyle bir dille başlar.

Tamlamalar:

edâ-yı istifhankârâne	hey'et-i menûrin	mevâki-i askeriyye	tenbihât-ı resmîyye
edâ-yı mahsûsâne	itibâr-ı umûmî	mevki-i müntâz	te'sîr-i amîk
eser-i hayat	itmâm-ı hayat	mübâdelât-ı ticâriyye	te'sîr-i meş'ûm
fecâyî-i ihtiyaciyye	itmâm-ı vazife	mühimât-ı askeriyye	ukde-i iştibâh
harekât-ı iğtisâsiyye	mânâ-yı dindârâne	sebr-ı tahammül	ümmid-i istilâkârâne
hedâyâ-yı şitâiyye	mecbûr-ı meracaât	saffet-i mâsûmâne	za'f-ı hissiyât zefîr-i girizân

(Veysel Çavuş, V.Ç., s.11-17)

ağleb-i ihtimâl	hayat-ı içtimâiyye	iktisâb-ı neş'e	mûcib-i bedbahtî
akt-ı menâsebet	hazine-i şetâret	istidâd-ı hârikulâde	mükde-i umûmî
cihâz-ı tenâsül	hey'et-i âliyye	kemâl-i cesâret	müsâvât-ı hukuk
derece-i tahsil	hilâf-ı tabiat	kemâl-i suhûlet	nazar-ı hayvânî
efkâr-ı felsefiyye	hüsni-i telakkî	kesb-i servet	nisbet-i âdilâne
esbâb-ı muhaffife	ihtiyâc-ı tabîf	mahlûk-ı mastarib	sebeb-i cinâyet
nokta-yı nazar	sadâ-yı tabiat	sarf-ı nazar	vücûd-ı medenî
sevk-i tabîf	teşebbûs-ı tasaddî	veled-i maraz	

(Bir Cinayet, V.Ç., s.45-54)

ahrâr-ı ümmet	cemiyet-i rûsûmiyye	eşkâl-i mazbût	gayr-ı mütenezzil
beyân-ı tâziyet	delâlet-i his	feth-i meyyit	hey'et-i merkeziyye
câdû-yı zaman	devâ-yı misk	fitne-yi devrân	tahvil-i memleket

(Miras)

arzu-yı derûnî	sevk-i tesâdüf	tarz-ı kabul	idâre-i mahsûsa
vaz'-ı tavîr	nakl-i tersim	hürs-ı tehâlik	cehd-i ikdam
kedret-i hitâbet	sevk-i cebr	nakl-i hikâye	

(Çamlıca'daki Konak, G.M., s.21-83)

tarz-ı güzâriş	hazine-i kanaat	mütakâidîn-i mülkiye	bâr-ı minnettârî
tabiat-ı muâseret	belâ-yı mâişet	erkân-ı mühimme	tağyîr-i gayr-ı kâbil
kemâl-i serbestî	devâir-i devlet	hiss-i teâvvün	zerâfet-i etvâr

(Mevla Kavuştursun, S.K., s.108-120)

Kelimeler:

afif	çeşmân	intizâr	melûl	mütevillit	rivâyât	teşci
akîm	dil-âver	isâl	meşbû	nâlekâr	sahih	tesyi
âvâre-ser	dil-ber	mâhîrâne	muâvenet	pür-edeb	tatyf	tevzi
bî-taraf	fütûr	mahûf	muzdaribâne	pür-vakar	teakkub	tezâyüd
bülend-himmet	güzide	mehhût	mütevekkilâne	rahîm	tedârikât	

(Veysel Çavuş, V.Ç., s.11-17)

azîmet	cesim	hurâm	izâle	müreccâh	nevîd	tazallüm
bağteten	cihân-şinâs	idâne	lâ-kaydî	nâkis	rikkat	tedrîs
bende-hâne	delâil	inhimâk	mazarrât	nâle	sâmîn	teşerrîf
beyninde	etvâr	inkıyâd	melhûz	nâzân	şedâit	tevlid
bî-hareket	hâlf	istimâl	mukassi	nekâhet	şifâ-yâb	zindegi

(Bir Cinayet, V.Ç., s.45-54)

âmil	fâş	isticvâb	mehhût	mustalah	meşhût	ukde
adalât	gaye-âver	iltizâm	memlû	müellim	müdâfaât	taaccüb
beşûş	hazf	istiğnâ	müştâkâne	memî	müteheyyc	sükûti
belâhet	ifhâm	mükedder	müteallik	müdevver	mağnûm	sürûr
bî-hûş	inkisâr	müveddet	mühlik	muazzeb	merbûdiyyet	zek-bahş
endîşe-nâk	inşirâh	ma'yûb	muvâzenet	muâheze	mesel-engîz	kadîf

(Çamlıca'daki Konak, G.M., s.21-83)

adâvet	betâet	efrât	eshâs	gürûh	hasyet	icâbet
ahkâm	bürûdet	emvâl	evsâf	haff	hem-dem	idâne
âtîfet	dâî	endîşe-nâk	fâş	hâkimâne	hezeyân	iğbirâr
âtîyen	deryâ-dil	esbâb	fezâil	hâlf	hoş-gu	ihtirâsât
âzâde	dildâde	esrâr	ferdâ	hasâil	huzûzât	ihvân
basiret	dûn	eşbâh	gam-kîn	hasût	hüzn-engîz	ilka

(Miras'tan seçmeler)

Bu tip tamlama ve kelimelerle yüklü cümleler veya metin, tabii olarak ağırlaşır. Suni olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Aşağıdaki pasajlar, söz konusu durumu ortaya koymağa yetecektir.

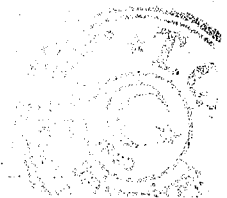
"O gün muhtarlara daha tenbihât-ı resmiye yok iken, bir gizli ses, bir zeffir-i girizân, ordu emrini bütün kulaklara dökmüştü."

(Veysel Çavuş, V.Ç., s.11)

"Böyle bir ihtiyac-ı tabii mukâbelesinde teşebbüs-i tasaddiye imkân taalluk etmediği tasavvur olunursa, acaba fikren teşebbüse de imkân tasavvur olunabilir mi? Kendini bu yolda tefekkürâtâ kaptırmış bir tek olsun insan düşünülebilir mi?"

(Bir Cinayet, V.Ç., s.53)

"Asım yoruldukça daha ziyade gamkîn oluyor, âdeta yaşamaktan öğreniyordu; lâkin Beşiktaş'a gelince tramvaya bindi ve birden



bire fikrinde bir sükûn ve ferah hissetti.(....) Yanına gelip oturan iki kişinin muhaverelerini dinlemeğe başladı. Bunlar esnaf kılıklı iki gençti. Bir tanesi meyus ve müteheyyiç görünüyordu." (Miras, s.44)

"Miras" romanı ile bahsi geçen dört hikâyedeki dilin, kaynak olarak, önemli ölçüde Edebiyat-ı Cedide mektebinin lügatine dayandığı kanaatindeyiz. Edebiyat-ı Cedide'nin tesirini hâlâ devam ettirmekte oluşu; yazarın da sanat hayatına, bu lügatin hâkim olduğu edebî bir atmosfer içinde yetişerek yönelişi, söz konusu tesiri haklı ve tabii kılar. İleriki sayfalarda görüleceği gibi, Servet-i Fünûn'dan gelen tesir, cümle ve üslûpta da kendini hissettirecektir.

Aynı metinlerin, tamlama ve yaşayan dilde kullanılmayan Arapça, Farsça kelimeler dışındaki kelime serveti, Türkçenin imkânları içinden seçilmiştir. Ancak, kaynak olarak sokak veya konuşma dilinin esas alındığı söylenemez. Henüz "sokağın anahtarı" keşfedilebilmiş değildir. Metinler, çok büyük ölçüde "yazı dili"nin hazırladığı lügatin imkânlarından faydalanır. Bunun için de "kitablık", bu dilin asıl niteliğini sezdirecek bir kavram olur.

Esensal, 1913-1919 tarihleri arasında kaleme aldığı "Gödeli Mehmet" (1913), "Bayram Günleri" (1913), "Anlaşılmamış Bir Nokta" (1913), "Güzel Bir Ölüm" (1913), "Bir Genç Efendinin Defterinden" (1916), "İhtiyar Çilingir"(1917), "Pazarcılık" (1917), "Büyük Baba" (1919), "Çamaşırcı Kadın"(1919) ile tarihsiz "İnsanın 'Ben'i", Seza'nın Kocası", "Ahmet Besim Efendi", "Dışı Başka İçi Başka", "Bir Mektup" isimli 14 hikâyesinde de yaşayan dilin dışında kalan yabancı kelimelerayer vermeğe devam etmiştir. Çok az rastlanan tamlamalardan ise, önemli ölçüde kurtulduğu söylenebilir.

Buraya kadar söz konusu ettiğimiz hikâyeler ile "Miras" romanındaki dilin, aynı zamanda yaşayan dile doğru bir gelişme içinde olduğu da dikkatlerden kaçmaz. Bununla birlikte, 1920'ye kadarki bütün hikâyeleri bu hüküm içinde mütâlaa etmek mümkün değildir. Bazı metinler, dilde gözlenen sadeleşme seyrini bozmaktadır. Bu metinler: 1912'de Çığır gazetesinde yayınlanan "İkisinin Arasında", "Korku", "Bomba", "Arkadaşım", "Hürriyet Gelirken", "Eyüpsultan Yolcusu", "Altınbalıkları"; yayınlanmamış ama, yazılma tarihle-

ri belli "Vakitsiz Bir Ezan"(1911), "Kivi"(1912), "El Malının Tasası"(1912), "Baba Halil"(1913), "Kendini Denize At"(1913), "Gevenli Hacı"(1916), "İâne"(1916) ve tarihsiz "Nazlı Hanım" ile "Sevdiğim" isimli 16 hikâyedir. Adı geçen hikâyeler, dil itibariyle bir önceki gruptan önemli ölçüde ve müsbet istikâmette ayrılmaktadır. Tamlamalara rastlanmadığı gibi, konuşma dilinde yer almayan Arapça, Farsça kökenli kelimelere de hemen hemen hiç yer verilmemiştir. Kelime kadrosu, günümüz okuyucusunun bile yadırgamayacağı kadar yaşayan Türkçenin lügatinden seçilmiştir.

"Bu sabah kalın bastonuna dayanarak hükümet dairesine giden müdür beyi görenler, her vakitki gibi candarma çavuşuyla ortak beslediği kazlarını saymağa gidiyor sanacaklardı. Fakat iş böyle değil!"
(Hürriyet Gelirken, İ.Ç., s.33)

"Gün kavuştu, ortalığa gecenin karanlığı dükülmeye başladı. Ağaçların taze yaprakları akşamın serinliğini emiyormuş gibi duruyor, yerleri bir sessizlik, akşamlara mahsus bir durgunluk kaplıyordu."
(Bomba, İ.Ç., s.23)

"Bir gün mektepte, yemekhanede bir gürültü oldu. Bütün çocuklar kaşıklarını vuruyorlardı, gülüşüyorlardı. Hayri'nin bir dakika yüzünden biçareliği, öksüslüğü silinmiş gibiydi. O da gülüyordu."
(Kendini Denize At, H.P., s.11-12)

1920 öncesi hikâyelerinde dikkati çeken bir başka önemli husus; bazı metinlere yaşanan hayatın, sokağın, kahvehânenin dili veya en azından bu dile ait bazı unsurların girmeğe başlamış olmasıdır. Eğer sonradan bir daha gözden geçirilmediyse, "El Malının Tasası", "Gevenli Hacı", "İâne", "Hürriyet Gelirken" adlı metinlerde Esendal'ın, yer yer tabif dilin kapısına yaklaşmış olduğu sezilir. Meselâ; "El Malının Tasası" başlıklı hikâyenin mekânı kahvehâne, vakası da kahvehânedeki küçük insanların kendi aralarındaki tartışmalarıdır. Bu insanlar kendi tabif dilleri ile konuştuğu gibi, dille-
rindeki deyimler, argolar, mahalli söyleyişler metinde bir hayli yer alır.

Deyimler:

"çekiştirip durmak, boğaz tokluğuna çalışmak, arpalık olmak, tayıncı olmak, laf yetiştirmek, çene yarışına girmek, sokağa atmak, pabuçları adama atılmak, kıyametler koparmak, bahse girişmek, kısa kesmek, ödü kopmak."

Argolar:

"papel, oğlum, ulan, kuzum, herif, be."

Mahallî söyleyişler:

"gene, hadi, valla, gazata"

Tekerleme:

"Alıcı, verici, kanlı gömlek giyici."

Çelişki gibi görülen 1920 öncesi eserlerindeki söz konusu kelime serveti ve dili, asıl mecrasını bulamamış bir sanatkârın arayışlarının sonucu, şeklinde mütâlaa etmek gerekecektir. Aksi takdirde 1918 tarihli "Bir Cinayet" ile 1911 tarihli "Vakitsiz Bir Ezan" arasındaki ters istikâmetli dil farklılığını izah etmek mümkün olamaz. M.Ş.Esendal'ın birinci devre eserlerindeki dil ve bu dilin kelime serveti, belli bir istikrardan çok dalgalanmaları ile bârizleşir. Henüz gerçek vadisini bulamamıştır. Edebiyat-ı Cedîde lügati ile Millî Edebiyatın "Yeni Lisân"ı arasında gidip gelir. Ancak, Servet-i Fünûn lüğatinde ısrar etmediği de bir gerçektir. Hatta, "Yeni Lisan" hareketinin getirdiği dil anlayışının bu devre eserlerinde örneğini, dilini bulduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Daha da önemlisi, yer yer sokağın diline uzanma gayretinin izleriyle karşılaşırız.

Böyle bir gelişme ve değişimin gerisindeki faktörleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- Yazarın yetiştiği çevrenin tesiri,
- Yazarın tahsilinin tesiri,
- Yazarın görevlerinin tesiri,
- Dönemin Türk dili ve edebiyatındaki gelişmelerin tesiri.

Esendal, çocukluk ve gençlik çağının önemli bir bölümünü Çorlu gibi bir taşra kasabasında yaşamış, düzenli bir mektep tahsili görmemiştir. Kendi ifadesiyle "alaylı"dır. Bunun için Arapça ve Farsçayı bilmez. Fransızca eserleri okuyup anlayabilecek kadar Fransızca bildiği kanaatinde de değildir. II. Meşrutiyet ilânından sonra İttihat ve Terakki Cemiyetindeki müfettişlik, Esnaf Odaları Mümessilliği görevleri vesilesiyle Anadolu'da birçok yeri dolaşmış, halkı daha yakından tanıma imkânı bulmuştur.

Söz konusu dönem, Türk toplumunun sosyal, siyasî, ekonomik hayatı için son derece hareketli, büyük hâdise ve gelişmelerin yaşandığı bir devredir.

Kültür, edebiyat ve dilimiz de bu hareketlilikten uzak kalmaz. "Yeni Lisân" hareketi ile bunun edebî eserdeki ifadesi olan "Millî Edebiyat" cereyanı, kısa zamanda kültür hayatımıza hâkim olarak Edebiyat-ı Cedîdenin tabîf bir uzantısı olan Fecr-i Âtî grubu ve anlayışına hayat hakkı tanımaz. Aydınımızla birlikte edebiyatımız da Anadolu'ya açılır.

İşte bütün bu faktörler, Esendal'ın 1920 öncesi için olduğu kadar sonrasındaki dilini, kelime servetini ve dil şuurunu şekillendirmiştir. Konuya bu perspektif içinde bakmak çok daha isabetli olacaktır.

1920-1930 dönemini, M.Ş.Esendal'ın dilindeki ikinci merhale olarak mütalaa etmek gerekir, kanaatindeyiz. Bazı yönleriyle kendinden önceki ve sonraki merhalelerden ayrılır. 1930 sonrası diline göre, 1920 öncesinden daha bâriz çizgilerle ayrıldığı müşahede edilir.

Her şeyden önce dildeki arayış ve dalgalanmalar büyük ölçüde durulmuş, gerçek vadisine yönelmiştir. Yazar, hızla tabîf dile, özellikle konuşma diline koşmaktadır. Sokakla yazı makinasının birleştiği, rahatlıkla söylenebilir. "Kitabî yazı dili" ile diğer dillerden gelen unsurlardan uzaklaşmıştır. Buna karşılık halk dilinden gelen unsurlar varlığını güçlendirir.

Böyle bir gelişmenin, değişimin gerisinde, yukarıda sıralanan faktörlerin dışında, yazarın yepyeni bir sanat ve hikâye anlayışına ulaşmış olmasının tesiri inkâr edilemez. Çünkü seçilen konu, hayat, insan ve mekân, bir ölçüde kendi dilini beraberinde getirir. Küçük insanın günlük hayatını; kahvehâne, sokak, çarşı, meyhâne, ev, daire gibi kendi tabîf mekânlarında ve en tabîf bir şekilde dikkatlere sunmayı amaç edinen Esendal, dili veya kelime servetini de bu mekân, hayat ve insanların dilinden seçer. Özellikle konuşma dilinde ısrar ettiği gözlenir.

"...Hacı yeniden söylenmeğe başladı:

- Keleş ölüyom, Keleş!

Keleş ses çıkarmadı.

- Keleş ülen, duymuyon mu?

Keleş başını çevirdi,

- Heeee, ne var? dedi

- Ölüyom ülen!

Keleş biraz kırlara baktıktan sonra, kayıtsızca:

- Korkma, dedi, senin canın kolay çıkmaz, ettiklerin çoktur!



Hacı biraz sustuktan sonra abanın altında:

- Ne etmişim ülen?
- Ettiklerini bana mı soruyon?" (Keleş, M.A.,s.88-89)

Bununla birlikte, Esendal'ın dili, üzerinde durulan dönemde de içten içe değişme ve gelişmeye devam etmektedir. Tabii ki daha sınırlı ölçülerde. Söz konusu değişme ve gelişmenin ölçülerini tesbit edebilmek için elimizde güzel bir imkân mevcut. Yazar, 1921-25 yılları arasındaki dönemde kaleme aldığı ve 1924-25 yıllarında Meslek gazetesinde yayınladığı hikâyelerini 1946'da kitap halinde yayınlarken bir daha gözden geçirmiştir. İki metnin mukayesesi, farklı ölçü ve nitelikte değiştirmelerin yapılmış olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Bunlar:

- Dil endişesinden kaynaklanan değişmeler;
- Üslûp endişesinden kaynaklanan değişmeler;
- Yapı endişesinden kaynaklanan değişmeler

olarak sınıflandırılabilir. Üslûp ve yapı endişesinden kaynaklanan değişmeleri ilgili bölümlere bırakarak, dil endişesinden kaynaklandığına inandığımız kelime ve ibare seviyesindeki değişmeler üzerinde duralım.¹⁴

Kelime seviyesindeki değişmeler:

ihhtinal / belki, hararet / ateş, mufluç / felçli, mağlubiyet / yenilme, galip / yenen
(Hayat Ne Tatlı)

takdim etmek / tanıtmak, lâkin / ancak, hülâsâ / sözün kısası, tahammül etmek / dayanmak, avdet / dönüş
(Söylüyor)

mezun / izinli, cehre / surat, nihayet / son
(Bildim)

bir lahza / birazcık, tashih etmek / düzeltmek. lisân / dil, celse / toplantı (Feminist)

neş'e / sevinç, lâkayd / kayıtsız, âlâ / iyi, tabiat / huy, vasıl olma / varma (Otlakçı)

kenâl-i edep / terbiye, heveskâr / hevesli, lâubali / teklifsiz, maruf olmak / bilinmek
(Bir Eğlenti)

sehven / yanlışlık, evrâk / kâğıtlar, sun-i taksir / günah, takdim etmek / vermek
(Mendil Altında)

zarretmek / sarımsak, dağdağa / gürlüti
(Deli)

İbare seviyesindeki değişmeler:

"... kendisine teveccüh ve emiyeti olduğunu düşünüp...kendisini sevdiğini düşünüp.."
(Mendil Altında)

14- Bölümün sonunda "Otlakçı" hikâyesine ait iki farklı metne yer verilmiştir.

"...manası sarih değil./ Manası ne olsa gerek;" (Feminist)

"...alt tarafını getirmek kâbil değil./ ...alt tarafı gelmiyor." (Söylüyor)

"...tütün tabakasını saatlerce milazemet eder; vesile bulur; sokulur;/...gözleri ile tütün paketini arar, sokulur." (Otlakçı)

"...yanında birisi peyda oldu, /...yanında birini gördü." (Hayat Ne Tatlı)

"...baş döndürücü bir sürat.../ Ba döndürücü bir geçiş..." (Hayat Ne Tatlı)

"Kaymakam sabırsız; tasdik-i cevap verip sözün alt tarafını bekleyeceğine acele edip:/ Kaymakam sabırsız;" (Bildim)

"...bitirip diğerine başladığı esnada.../...bitirip yenisine geçerken.." (Gençlik)

1930-1952 dönemi, M.Ş.Esendal'ın dilindeki son merhaleyi içine alır. Bunu söylerken, bir önceki dönemle bu dönem arsında çok bâriz farklılıkların olduğu zannedilmemelidir. Sadece geçen zamana bağlı olarak daha bir durulma, arınmanın yaşandığı sezilir. Konuşma veya sohbet dili; bir başka ifadeyle sokağın dilinden daha çok faydalandığı, bu dili kullanmadaki başarının en üst seviyeye çıktığı muhakkaktır. Halk dilinden gelen unsunlar gittikçe yoğunlaşmıştır.

Bu arada Türk Dil Kurumunun 1935'lerden sonraki "arı dil" gayretlerinin -nâdir de olsa- Esendal'ın diline de yansıdığı görülür. Şu Soyadı Konusu" hikâyesi kahramanı Eczacı Etem Bey'in konuşmasında yer alan "iveğen", "ivedi", "ayıttım", "yahşırak", "betik" kelimeleri, söylemek istediğimizi doğrular. Yazar, zaman zaman Türk Dil Kurumunda fahrî görevlerde bulunmuş olsa da "arı dil" hareketine iltifat etmemiştir.

Kısacası; M.Ş.Esendal'ın dili ve bu dilin kelime hazinesi, 1908-1952 yılları arasındaki kırk yılı aşan bir zaman dilimi içinde sürekli olarak değişir, gelişir. İlk dönemlerde hızlı bir seyir takip eden bu vetire, 1920'-den sonra yavaşlar. Onun dilinde dinamizm esastır. Her gün biraz daha yaşayan Türkçeye, tabii Türkçeye, konuşma Türkçesine ulaşma gayreti içinde olduğu sezilir.

25 Mart 1940'ta Kabil'den oğlu Ahmet Esendal'a yazdığı mektubunda, dil anlayışı kadar kendi dilindeki gelişme ve değişimleri de vurgulamaktadır:

"Oğulcuğum,



Yazdığın doğrudur; ben gittikçe Türkçeleşiyorum. Bu ister istemez oluyor. Kendi dilimle konuşmak bana hoş geliyor. Eskiden konuşmamız, yazmamızdan daha Türkçe idi. Yazarken yarı Arapça yarı Farsça yazıyorduk. Şimdi yazı dilimizin yanında konuşma dilimiz daha yabancı kaldı. Daha Türkçe yazıyor, daha karışık konuşuyoruz. (...) Geleceğin dili daha Türkçedir."¹⁵

Mektubunun devamında "her sözün" Türkçesinin olduğunu veya olabileceğini, ancak işlenmesi gerektiğini belirtir. Hatta dilindeki "eğer, her, ki, ve" gibi, yaşayan Türkçeye yerleşmiş Farsça kökenli kelimelerin varlığına dikkat çekerek, kendini biraz zorlaşa bu kelimeleri kullanmadan da yazabileceğini söyler.

Cevat Dursunoğlu'nun naklettiği hâtıra da, Esendal'ın Türkçe kelime konusundaki endişe ve şuurunun bir başka örneğini teşkil etmektedir. Yazar, Dursunoğlu'nun yazısındaki "gür ve beyaz sakalı geniş göğsünü kaplamış." cümlesinde bulunan "beyaz" kelimesini beğenmemiş, "ak dururkeh beyaz denir mi?" diyerek "günlerce" üzülmüştür.¹⁶

Bir hikâyesinde kendine "soyadı" arayan kahramanına söylettiği aşağıdaki cümle, onun dilindeki kelime kadrosunun kaynağını sezdirebilecek niteliktedir.

"Nereden mi, dedim, kendi dilimden, kendi sözlerimden, kendi yaşayışımızdan, şiirimizden, tarihimizden, edebiyatımızdan, kırklarımızdan, dağlarımızdan, otlarımızdan, sularımızdan, geleneklerimizden..." (Şu Soyadı Konusu, B?K.Ç., s.24)

Aynı kahramanın "yıllarca dayanacak, rengi solmayacak, boyası has, dokuması sağlam bir ad" arzusu ile Esendal'ın dildeki hedefi arasında benzerlik olduğu muhakkaktır.

Yazar, yaşayan tabii dili, sokağın, evin, dairenin, kahvehânenin, mey-hânenin konuşma dilini esas aldığı için, bu dilin unsurlarından geniş ölçüde faydalanır. Özellikle 1920'den sonra. Bunlar; deyimler, argolar, atasözleri, halk söyleyişleri ve tekerlemelerdir. Söz konusu unsurlar dilin tabiiliğini güçlendirdiği gibi, üslûbada zenginlik kazandırır. Ayrıca konuşan kahramanın

15- Türk Dili Der. (Mektup Özel Sayısı), C.30, S.274, 14 Tem.1974, s.243-244

16- Cevat Dursunoğlu, "Kırk Yıllık Dostun Arkasından", Türk Dili Der.C.1, S.10, Tem.1952,

kültür ve karakterini dikkatlere sunmada büyük bir fonksiyona sahiptir.

Deyimler:

"ağırdan almak, ağzına bir lokma ekmek koymamak, boş bulunmak, bulup buluşturmak, çene çalmak, evinin yolunu tutmak, fenersiz yakalanmak, "gel gidelim" demek, gidere gelire uydurmak, gözdağı vermek, gözünün yaşına bakmamak, işten çıkmamak, itibarı saşolmak, kafayı tütsülenek, karnının şişini indirmek, kesenin ağzını açmak, koyununu koltuğunu doldurmak, meteliğe kurşun atmak, ömrü vefa etmemek, sandığı sepeti boşaltmak, sokaklara düşmek, sözün özüne gelmek, suratından düşen bin parça olmak, paçaları sıvamak, uğru açık olmak, yedi göbek geçmişine rahmet okumak, yaş yere yatmaya tövbeli olmak, yüreği ağzına gelmek, verilmiş sadakası olmak."

(Haşmet Güllöken, M.A., s.74-87)

"ağzının payını almak, ağzını aramak, ağzında bakla ıslanmamak, Allah'a emanet etmek, akla yelken etmek, başının etini yemek, baştan çıkarmak, başı göğe ermek, bindereden su getirmek, bir baltaya sap olmamak, başa kalmak, boğazına dizilmek, canciğer olmak, canından bezmek, çarçur etmek, dilini tutmak, ensesine zift çekmek, eli ekmek tutmak, eğrisi doğrusuna gelmek, fitil fitil burundan getirmek, göklere çıkmak, gözünü açmak, gözü çıkmak, halt etmek, iki ayağı çukurda olmak, incir çekirdeğini doldurmak, içine kurt düşmek, istifini bozmamak, kulak kesilmek, kulaktan şışık olmak, kafayı tütsülenek, karnının şişini indirmek, kısmeti bağlı olmak, kulak asmak, kadın kadıncık oturmak, kendi bildiğini okumak, maskara etmek, kös dinlemek, saçını süpürge etmek, son gürlüğü verilme, kadın kutluğuna kuran girmek, sokak sokak sürtmek, pabuçları dama atılmak, tepesine birmek, parmağına dolamak, tavuk ayağı yemek, yola getirmek, yüreği oynamak."

(Vassaf Bey romanından seçilenler)

Argolar:

"it, köpek, oğlum, yosma, cenabet, hovarda, pezevenk, bunak, zurafa, densiz, gudubet, kahpe, tırtıklamak, asılmak, kereta, orospu, düve, ulan, yavrum, çingene maşası, yahu, bee, mektep kaçını, tatar ağası."

(Ayaşlı İle Kiracıları romanından seçilenler)

"Ulan, uyuz hoca olup da böyle yüksekte atan kim? Baktım, karşımda, koltuğa kurulmuş, dazlak kafalı, gözlüklü, dolgun da renksiz suratlı bir herif. Burasını kendi çöplüğü bilmiş, ötüyor! Öteki eneyiler de bunu çekiyorlar.

Bu avanağı bozmak içimden geldi:

- Boşuna yorulma, dedim, ben sana sebebini söyleyeyim. Veletler, kerratı bilmiyorlar. İstersen işte sınıf! Herifçioğlu ne dersi vermiş anlayamazsın! Böylesini helbet atarlar, bunda şaşılacak ne var?"

(Çamur Ahmet'in Çıkışları, K., s.105)

Atasözleri:

"Can malın yongasıdır." / "Deli utanmaz soyu utanır." / "Her koyun kendi bacağından asılır." / "Demir tavında dövülür."

(Vassaf Bey, s.38/50/57/69)

"Ne oldum dememeli ne olacağım demeli." / "Mızrak çuvala sığmaz!" / "Aşığa Bağdat yakındır."

(Ayaşlı ile Kiracıları, s.20/138/175)

- "Bir sürçen atın başı kesilmez." (Saide, M.A., s.201)
- "Testiyi kuran da bir suyu getiren de!" (Celile, M.A., s.214)
- "Satıp yemeğe dağ dayanmaz." (Hanife, K., s.74)
- "Say benim küçük hatırımı, sayayım senin büyük hatırımı!" (Çamlıca'daki Konak, G.M., s.53)
- "Tanrı, köylüğü sevindirmek isterse, eşeğini kaybettirir, sonra buldurur." (Eşek, O., s.191)
- "Gönül kocamaz." (İki Ziyaret, M.A., s.45)

Halk söyleyişleri:

"darısı başına; şeytanın kulağına kurşun; yok devenin başı; ortada fol yok yumurta yok; iki hurta bir pırtı; üstüne iyilik sağlık; gecelik kılhanına anlat; yediği naneyle bak; nerde akşam orda sabah; iki ara bir tara; iki cami arasında kalmış bünamaz." (Vassaf Bey'den)

"Hangi dağda kurt öldü; el arı, düşman gayreti; bilbilü an, kafesi yanına koy; çocuk değil ay parçası." (Haşmet Güllökan, M.A. s.74-87)

Halk Edebiyatından gelen unsurlar:

- "Onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine." (Vassaf Bey, s.177)
- "Alıcı verici, kanlı gömlek giyici..." (El Malının Tasası, M.A., s.33)
- "İğdenin dalına bastım da, kırılıverdi..." (Eşek, O., s.191)
- "Ebe, ebe, teke ebe
Kızın geldi seke seke
Halallığı bin akçaya
Bin-Yük-Al-tın
Ver-gö-tü-re-lim
Pul-la-ya-lım
Bir-ko-ca-ya
Yol-la-ya-lım
Tutmadı, uçtu uçtu..." (Bana Kaçık Derler, B.K.Ç., s.144)

M.Ş.Esendal, güçlü bir Türkçecilik" şuuruna sahip bir sanatkârdır. A-
rapça ve Farsça kökenli kelime ve tamlamalara karşı olan tavrı, Batı kaynak-
lı dil unsurları için de geçerlidir. Hikâye ve romanlarında Batı kaynaklı
kelimelere yer vermemiş olması, bu tavrın açık bir ispatıdır. Ütopik Türki-
ye idealinin anlatıldığı "Yurda Dönüş" hikâyesinde "otel", "palas" kelimele-
ri yerine "konak" kelimesini teklif ederken, "Konferans" başlıklı hikâyesi-
ni daha sonra "Söylüyor" şeklinde değiştirir. "Yeni Vali" ve "Centilmen A-

silzâdeler Pansiyonu" hikâyelerinde ise, Batılı terimlerle bilgiçlik taslayan Ziraat Mektebi müdürünü; yarı Türkçe yarı Fransızca konuşmakla asilzâde olduklarını zanneden kozmopolit gençleri hicveder. "Şu Soyadı Konusu" hikâyesinin kahramanı, yarısı Arapça yarısı Farsça bir "soyadı"na karşı olduğu gibi, "frenk" kokusu taşıyan "soyadı"na karşı çıkar.

Esensal, kelime seviyesinde yer yer ferdi kullanımlara da başvurur. Bu tavır, dildeki arayışın, Türkçe endişesinin tabii bir sonucu çerçevesinde değerlendirilebilecek cinstendir.

"özencik": "Cemile'ninki de yapacağından değil, özencik."

(Mızaffer, V.Ç., s.156)

"tutturak: "Orhan, ablamı istiyordu, babamın bu tutturağının farkında değil."

(Vassaf Bey, s.17)

"önemiyetli": "-Bayan mavili, önemiyetli bir surette dikkat nazarımı çekmiştir."

(Vassaf Bey, s.84)

"üzgünlük": İçinde bir de üzgünlük duydu."

(Vassaf Bey, s.129)



II- C Ü M L E

Memduh Şevket Esendal'ın cümlesi, sanat hayatı boyunca birtakım merhalelerden geçip değişir, gelişir. Söz konusu vetire, muhtevadan yapıya kadar uzanmakla birlikte yapıda çok daha bâriz olarak gözlenir. Sanat anlayışı, gittikçe berraklaşan dil şuuru ve kelime seçimi, eserden esere artan sanat tecrübesi ve Türk nesir cümlesindeki gelişmeler, yazarın cümlesindeki değişme ve gelişmelerin gerisindeki asıl faktörler olmalıdır. Bunlara, seçilen konu, şahıs kadrosu, anlatım tarzı gibi hususları da ilave etmek gerekecektir.

Esendal, ilk hikâyeleri ile "Miras" romanında, henüz "arayış"la "taklit" arasında gidip gelen ve taklitten gelen unsurların daha çok kendini hissettirdiği bir cümle ile okuyucu karşısına çıkar. Birçok cümlesi, mânâ ve yapı itibarıyla bozuk, yanlış ve acemicedir. Kelimeler cümledeki gerçek yerlerine oturtulamadığı gibi, kelime seçme hassasının bir hayli zayıf olduğu dikkatlerden kaçmaz. Bunun için kendilerinden beklenen ifade kudretlerini gösteremezler. Daha da önemlisi, Türkçe cümlenin inşa tarzında pek çok yanlışlıklar yapar. Özellikle "uzun cümle" tutkusu, söz konusu yanlışlıkların bir kat daha artmasına zemin hazırlar. Cümlecikler çoğu zaman acemice bir araya getirilerek mânâ ve yapı açısından hatalı, zayıf veya karmaşık uzun bileşik cümleler üzerinde ısrar eder. Sonuçta tahkiye, tasvir, tahlil veya diyalog gayesiyle vücut bulmuş cümlelerden istenilen netice yeteri ölçüde elde edilemez. Okuyucu, yapmacık, tabiflikten uzak ve sunî cümle intibaından kendini kurtaramaz. Kısacası; yazar, ilk hikâyeleri ile ilk romanında "Türkçe cümle"nin sırrını yakalayabilme başarısından bir hayli uzaktır. Ne kültürü, ne de sanat tecrübesi bunu gerçekleştirebilecek seviyededir.

1925'lere kadarki dönem içinde, M.Ş.Esendal'ın eserlerindeki cümlede en çok dikkati çeken özellik, uzun veya bileşik cümlenin yoğunluk teşkil etmesidir. Yazar, söz konusu cümle tarzında âdeta ısrar eder. Uzun cümle; aynı tarz cümleciklerin "ve" bağlacı veya noktalı virgülle birbirine bağlan-

ması ve "ki, fakat, ancak, hatta" gibi edatların kullanılması ile elde edilir. Aşağıdaki örneklerde bu tarzları açık bir şekilde görebiliriz:

"Ferruh Bey oraya devam edenlerden birinin vaktiyle Avrupa'ya kaçtığını, Murat Bey'le birlikte çalıştığını, sonra Mısır'a gittiğini, sonra bir kolayını bulup affolunduğunu; şimdi bin sekiz yüz kuruş maaşla Cemiyet-i Rusumiyede bulunduğunu, onun Tatar Selim'le rakip olduğunu, ancak Tatar Selim'den çok vicdansız olduğunu, Etem Bey'in evinde toplanıyorlar diye iki defa curnal ettiğini, Tatar Selim bunu haber alıp mukabil bir curnal verip işi kapattığını anlatıyor ve bugün hâlâ Avrupa'da bulunanlardan bazılarının tercüme-i hallerinden, buradan nasıl ve niçin kaçtıklarını bahsediyordu." (Miras, s.133)

"Kalfa, derhal pek güzel bulduğunu, pek temiz bulduğunu, pek hanım kadın gördüğünü söylemeğe başladı; Talat, pek sessiz bir taze olduğunu ilave etti; Dilber gözlerini, saçlarının uzunluğunu methetti ve taa vapura kadar, sonra Köprü'yü geçinceye kadar, sonra tramvayda muttasıl, uzun uzadıya, hatta söze karışan bir iki hanıma da tarif ederek bu lakırdıyı konuştular."

(Çamlıca'daki Konak, G.M., s.43)

Esendal'ın hikâye ve romanlarındaki uzun cümle, geçen zaman içinde gitkçe kısalırken sayı yönüyle de azalma eğilimi gösterir. Meslek gazetesinde yayınlanan hikâyelerin 1946'da kitap halinde tekrar yayınlanırken gözden geçirildiğini biliyoruz. İki metin arasındaki değişikliklerden biri uzun cümlelerin kısaltılmasıdır. Yazar, ilk önce cümledeki teferruatı atar. İkinci olarak da cümleyi kendi içinde böler, cümlecikleri azaltır. Böylece kısa, yalın cümleye ulaşmış olur.

"Yirmi dört, yirmi beş yaşlarında bir genç, arkasında, yakası açık, bir sadakor gömlek, ayağında açık renk bir pantolon, başını kanepenin kenarına koymuş, sağ yanına yatmış uyuyor, bir kolu da kanapeden sarkıyor."

(Gençlik, Meslek Gazetesi, S.27, 16 Haz.1925, s.13)

"Kumral bbir delikanlı, tenis kılıfına benzer bir kılıkta kanepenin üstüne uzanmış, derin derin uyuyordu." (Gençlik, O., s.33)

"Agustos, cuma günü, Sicil Müdürü Cavit Bey, yemekten sonra minderin üstüne uzanmış uyumak istiyor, fakat kara sinekler rahat bırakmıyorlardı."

(Bir Memuniyet Meselesi, Meslek Gazetesi, S.24, 26 May.1925, s.13)

"Agustos. Cuma günü. Sicil Müdürü Cavit Bey, yemekten sonra minderin üstüne uzanmış uyumak istiyor. Ama, karasinekler rahat bırakmıyorlar."

(Mendil Altında, M.A., s.104)

Bu örnekler, aynı zamanda Esendal'ın 1930 sonrası eserlerinde hâkimiyet tesis edecek olan kısa, basit ve yalın cümleye nasıl ulaşmış olduğunu da sezdirmektedir. Öncelikle teferruat atılmıştır. Başlangıçta, Edebiyat-ı Cedidenin objeyi, ruh halini, hareketi, duygu ve düşünceyi en küçük teferruatıyla anlatabilme endişesi çevresinde doğan sentetik cümlelerden etkilenen yazar, acemi bir şekilde söz konusu cümleyi taklit etmeye çalışır. Halbuki Çehov'u tanıdıktan sonraki hikâye tarzı, bu tip bir bakış açısı ve cümleye izin vermez. Üstelik "Yeni Lisân" hareketi veya Millî Edebiyat cereyanı Servet-i Fünûn cümlesini reddetmiş, Türk nesrine çok daha yalın bir cümle kazandırmıştır. Küçük insanın günlük hayatını esas alan bir yazarın çok daha yalın, tabii, basit bir cümleye ihtiyaç duyması da kaçınılmaz bir zaruret olmuştur.

İkinci iş olarak da uzun cümleyi kendi içinde parçalara ayırır. Zaten uzun cümlelerin cümlecikleri birbirlerine son derece zayıf ve sunî bağlarla bağlıdırlar. Yazar, sanki noktalama işaretlerini kullanmasını bilmez.

Son bir husus, açıklama cümlesinden veya bunu zorunlu kılan "ki, fakat, ancak, hatta" bağlaç ve edatlarından vazgeçilmiş olmasıdır. Tabii ki, bütün bunların gerisinde halk dilini, konuşma dilini, sokağın dilini çok daha iyi tanımanın verdiği bir dil tecrübesi, hergün biraz daha güçlenen sanat tecrübesi vardır. Esendal böylece bileşik cümleden basite, uzun cümleden kısaya, sunî cümleden tabiiye, teferruatlı cümleden yalın cümleye geçmiş olur. Çoğunlukla Türkçe cümlelerin temel öğelerini, en yalın haliyle bünyesinde yer veren bir cümleye ulaşır. Hatta zaman zaman bazı öğeleri de ihmal ederek tek kelimelik cümleye kadar iner. Bu cümle, hiç şüphesiz sokaktan, kahvehânedenden, evden, daireden; buralarda yaşanan günlük hayatın içinden gelmektedir. Artık sokağın anahtarı bulunmuştur.

"İnzeyetin söylediklerini Tuğrul'a anlattım. Tuğrul dudak bük-tü. "Bilmem" dedi. Tuğrul İsviçre'deymiş. Daha da bir ay orada kalacakmış. Vassaf Bey çağırmış. Gelince onu güler yüzle karşılamış."
(Vassaf Bey, s.212)

"Akıllı bir kıza benziyor. Yalnız bana, hasta, bitkin görünüyor. Bu kız bu arıklığıyla çamaşır yıkar mı? Yıkayabilir mi? Yorganı kaldırmaya gücü yetmiyor. Güçle ayakta duruyor gibi görünüyor. Acımağa başladım." (Ayaşlı ile Kiracıları, s.12)

"Kız sesini çıkarmaz. Rıza Uruk asılır, makine çalışmaz. Bir daha, beş daha. Yok... Yorulur, kızar, çeketini, yeleşini çıkarır. Asılır, yok. Gene asılır, yok, yok... Durur. Elektiriği biriktiren kutuya bakmak aklına gelir. Bakar, berbat."

(Kelepir, K., s.42)

M.Ş.Esendal, birinci devredeki eserlerinde cümle çeşidi bakımından son derece tıktır. Sık sık benzer veya aynı nitelikli cümlelerle metni yürütmeğe çalışır. Özellikle "Miras" romanında bu tavır çok daha belirgindir.

"Ancak komşular arasında denildi ki:"

"Ancak bu korkusuna rağmen...."/

"Ancak Fahriye, her şeyi derledi,..."

"Ancak, şimdi kçcası ona çekilmez bir bela gibi geliyordu."

(Miras, s.79/77)

"Hatta bir kış gecesi,....

"Hatta Hayrullah Bey'in resmen talip olduğu..."/

"Hatta değil kardeşlerine ve hısımlarına...."/

"Hatta küberadan bir zatın gelini için ..."

(Miras, s.72/77/76)

"Ve tekrar rüya görmeğe başladı."/

"Ve fikri teyzelerine ve nihayet büyük validesine intikal etti.

"Ve bir gün muhacirler çıkıp gitmi bulundular."/

"Ve acaba buna nasıl muvaffak olmuş?"

(Miras. s.11/16/19/142)

"Nihayet nikah oldu."

"Nihayet bir gece, bir kış gecesi...."/

"Nihayet bir gün, bir yağmurlu gecenin sabahı,..."

(Miras, s.78/95)

"Aradan bir iki gün geçti."/

"Aradan ne kadar geçti bilmem, ..."/

"Aradan üç dört ay geçti,..."

(Kivi, V.Ç., s.22/23/25)

"Görülüyor ki bu kadın..."

"Asım hissediyordu ki, eğer..."/

"O kadar ki bu yalanlara..."/

"Fahriye diyecekti ki:..."

(Miras, s.60/61/65)

"...bir yerde duruyor; fakat, Asım onu yine..."

"Rüyanın bu ciheti karışıyor; fakat tekrar Asım'ı ..."

"...ona dair bir söz geçmemiştir; fakat, Salime, babasının.."

"...Asım şen, açık kalpli görünüyor; fakat buna itimat etmeli..."

"...Fitnat Hanım yalaya gitmemişse de fakat Enver Bey'in .."

(Miras, s.183)

Başlangıçta da belirttiğimiz gibi, Esendal'ın cümleleri, 'Ayaşlı ile Ki-

racıları"na kadar -gittikçe azalmak şartıyla- yer yer mânâ yönüyle de aksar. Unsurlar arası uyumsuzluk, kapalılık, ifade düşüklüğü ve yanlış kelime seçimi, söz konusu aksamaların başında gelmektedir. Türkçe ve Türkçe cümleye hâkimiyetteki yetersizlik veya yeterince hassasiyet göstermeme, birçok cümlenin sakat doğumuna sebep olur.

"Bir çöpçü kapı kapı dolaşiyor, sütçüler geçiyorlardı."/

"Koca konak, büsbütün korkunç bir hal bağladı."/

"Lakırdıya biraz fasıla geldi."/

"Herkes şemsiyesini ve paltosunu çıkarırsa onu yanına koymak mecburiyetinde bulunuyordu."/

"Kahveci çırağı, maşanın ucuyla cigara mangalına ufak bir ateş bıraktı ve kahvelerin sade yahut şekerli olduğunu sordu."

(Miras, s.14/19/108/211/29)

"Bana bilmem nasıl münasip getirip, Moda Jimnastik Kulübünden bahsetti."

(Seza'nın Kocası, V.Ç.,s.28)

"Bir gün, bir tesadüf, bir tüccarın mağazası önünde Şemsioğlunu pazarlık üstünde gördüm."

(Pazarcılık, V.Ç., s.36)

Yazar, birçok eserinde parantez içi açıklamalarda bulunur. Vassaf Bey'e kadar devam eden bu tavır, kahramanların diyalog anındaki tavırlarını belirtmek için kullanılır. Bazen de yazar anlatıcı, kahramanların konuşmalarına açıklık getirmek ister. Parantez içi açıklamalar, metne tiyatro çesnisi verir. "Sayı mı Yazı mı?" hikâyesi, bu yönüyle en çok tiyatro türüne yaklaşan metin olur.

"- Ha! Siz misiniz!

(Kız çantasını karıştırır gibi yapıp susar.)

- Beni siz istemişsiniz sanırım?

(Kız gücenik bir davranışla)

- Helbet ben istettim." (Sayı mı Yazı mı?, V.Ç.,s,59)

"- Bilirsiniz Hanım, sağ olsun, densiz çocuklar gibidir.(Feride kaynanasına Hanım der) Çarşıya ben gitmesem içi rahat etmez."

(Vassaf Bey, s.32)

Esensal'ın birinci devre eserlerinde dikkati çeken cümle unsurlarından bir diğeri, sık sık kullanılan "ara cümle" tarzıdır.

"Fakat erkekler -Toksi'ye bakılırsa- ihtiyat olunacak mahluklardı."

(Miras. s.102)

"Bu genç efendilerden biri -adını söylemeyeceğim- narin, nazik, sarışın, ancak yirmibeş, yirmialtı yaşında, terbiyeli, zengin bir adam."

(İkisinin Arasında, İ.Ç.,s.13)

M.Ş.Esendal'ın 1920'ye kadarki eserleri, cümlelerinin yüklemeleri bakımından son derece monoton bir yapı arz ederler. Cümleler hem yüklemelerinin türü, hem de zamanı açısından büyük bir benzerlik içinde vücut bulmuşlardır. Böylece bıktırıcı bir monotonluk doğar. Aşağıdaki liste, "Miras" romanının 1.,50.,100.,150.,200. sayfalarındaki peşpeşe gelen 100 cümlenin yüklem türlerini ve zaman kiplerini göstermektedir.

İsim Cümlesi: 15

Fiil Cümlesi: 85

Basit Zamanlar: 41

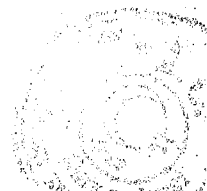
Bileşik Zamanlar: 56

Mişli Geçmiş Zaman: 1,	Mişli Geçmiş Zamanın Hikâyesi: 20
Dili " " : 30	Şimdiki " " : 27
Şimdiki " : 4	Gelecek " " : 3
Geniş " : 4	Geniş " " : 3
Gelecek " : 2	Gerekliliğin " : 1
	Mişli Geçmiş Zamanın Rivayeti: 1
	Şimdiki " " : 1

Yüklemi Düşmüş Olan Cümle:3

Görülüyor ki, dili geçmiş ile mişli geçmiş ve şimdiki zamanın hikâyesi kipleri, büyük bir yoğunluk teşkil etmektedir. 100 cümleden 77'si; diğer bir ifadeyle incelemeye tâbi tutulan beş sayfadaki cümlelerin %77'si adı geçen üç zaman kipine göre vücut bulmuştur. Türün, bir noktaya kadar böyle bir zaman kipini lüzumlu kılacağı söylenebilir. Ancak, Esendal'ın birinci devre roman ve hikâyelerinde oldukça fazla kullanıldığı da bir gerçektir.

Bir sonraki sayfada yer alan "Cümle Tablosu", yazarın bütün eserlerindeki cümle yapısı ve türünü ortaya koymağa yöneliktir. Elbette ki kesin bir sonuç olduğu iddia edilemeyecektir. Çünkü sondaj usulü ile elde edilmiştir. Tablo, belli aralıklarla kaleme alınmış olan üç roman ve yedi hikâyedeki 1000 cümleyi kapsamaktadır. Cümleler, romanların 1., 50., 100., 150.,200. sayfalarından; hikâyelerin ise ilk 100 cümlelik bölümünden alınmıştır.



M.Ş.Esendal'ın Hikâye ve Romanlarındaki Cümle Tablosu:

M E T N İ N A D I	Metnin Yazılış Tarihi	Fil Cümlesi	İsim Cümlesi	Basit Cümle	Bileşik Cümle	Kurallı Cümle	Devrik Cümle	Olumlu Cümle	Olumsuz Cümle	Soru Cümlesi
VEYSEL ÇAVUŞ (Hik.)	1908	76	24	44	56	100	-	95	5	2
KORKU (Hik.)	1912	84	16	32	68	97	3	90	10	3
BİR CİNAYET (Hik.)	1918	72	28	16	84	100	-	94	6	5
MİRAS (Rom.)	?	80	20	36	64	99	1	91	9	4
ÇÖLDE (Hik.)	1923	78	22	28	72	100	-	89	11	10
İKİ ZİYARET (Hik.)	1928	69	31	44	56	100	-	94	6	12
AYAŞLI İLE KIRACILARI (Rom.)	1933 (?)	79	21	39	61	97	3	88	6	16
HAŞMET GÜLKOKAN (Hik.)	1942	75	25	59	41	90	10	88	12	22
VASSAF BEY (Rom.)	(?)	77	23	51	49	98	2	90	10	4
KARISININ KOCASI (Hik.)	1948	82	18	36	64	100	-	73	27	6
TOPLAM	1000	772	228	385	615	981	19	892	108	84
YÜZDE		%77	%23	%38,5	%61,5	%98	%2	%89	%11	%8

"Cümle Tablosu"nun ortaya koyduğu sonuçları şu şekilde değerlendirmek mümkündür:

M.Ş.Esendal, büyük ölçüde "fiil cümlesi"ni tercih etmektedir. Sanatında hâricî âlemin ifadesini esas almış olan bir yazar için bu sonuç son derece tabiidir. Çünkü eserlerinin fiktif âlemlerinde statik bir hayat değil, dinamik bir hayat yaşanır. Büyük olaylardan söz edilemezse de, sürekli bir hareketlilik gözlenir. Bu; kahvehânedeki bir sohbet, sokaktaki bir yürüyüş veya benzeri bir durum şeklinde tezahür edebilir. Dışa dönük, nikbin, hayat ve cemiyetle barışık küçük insanın hayatında dinamizm esastır.

"Basit" ve "bileşik cümle" açısından baktığımızda, ikinci tarz cümlenin %23'lük bir farkla önde olduğunu görürüz. Burada belirtilmesi gereken iki husus vardır: Yazar, sanatında her gün biraz daha basit cümleye doğru kayar. Nitekim iki metindeki basit cümle %50'yi geçmektedir. Bu; tabiîliğin, yalınlığın kaçınılmaz bir sonucudur. İkinci husus; birinci devrenin bileşik cümlesi ile ikinci devrenin bileşik cümlesi arasındaki yapı ve uzunluk farkıdır. 1920 öncesi eserlerindeki bileşik cümle zorla elde edilmiştir. Sunî ve uzundur. Halbuki ikinci devre için bunu söyleyemeyiz. Üstelik oldukça kısadır.

Diyalog/konuşmaya çok geniş oranda yer vermiş olmasına rağmen, Esendal, "devrik cümle"yi tercih etmez. %98'lik "kurallı cümle", yazarın, Türkçenin tabii cümle yapısına bağlı kaldığını ortaya koyar.

III- Ü S L Ū P

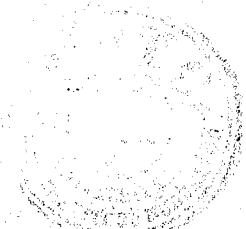
Bundan önceki bölümlerde ele alınan "dil", "kelime serveti" ve "cümle", Memduh Şevket Esendal'ın üslûp veya anlatım özelliklerinin malzemesini teşkil ederler. Söz konusu unsurların tek başına veya bu halleriyle, sanatkârın üslûbunu veremeyecekleri açıktır. Çünkü, üslûbu oluşturacak bir malzeme olmaksızın öte bir değer taşımazlar. Halbuki üslûp, metnin veya edebî eserin bütünlüğü içinde; bütünü teşkil eden parçaların sentez tarzında ve muhteva ile formun münasebetinde aranacaktır.

Daha önceki bölüm veya konularda olduğu gibi, Esendal'ın üslûbunu da iki devreye ayırarak ele almanın çok daha isabetli olacağı kanaatindeyiz. 1920 öncesi ile sonrası eserlerinin üslûbu arasındaki bâriz farklılıklar, böyle bir tasnifi lüzumlu ve zarurî kılmaktadır.

A- B İ R İ N C İ D E V R E (1 9 0 8 - 1 9 2 0)

Birinci devre şeklinde isimlendirdiğimiz ve 40 civarında hikâyeye ile "Miras" romanını kapsayan 1908-1920 yılları arasında kaleme alınan eserlerin üslûp özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz:

- 1- Hâricî âlemle psikolojik ruh halinin ifadesi çevresinde vücut bulmuş olması.
- 2- Tenkitçi sosyal gerçekçilik ve santimentalizmden kaynaklanan karamsar bir atmosferle yüklü olması.
- 3- Geniş ölçüde tahkiye, açıklama, tahlil ve tasvire dayanmış olması.
- 4- Belli ölçülerde de olsa, "sanatkârâne üslûp" gayretinin izlerini taşıması.
- 5- Devrin edebî hayatına hâkim üslûp özelliklerinden önemli ölçüde tesirler taşıması.
- 6- Taklit veya arayış dönemi üslûbunun birçok kusur, çelişki ve istikrarsızlığı ile dikkati çekmesi.



M.Ş.Esendal, 1908-1920 devresi eserlerini, hâricî âlemle ruh dünyasının ifadesi çevresinde kaleme almıştır. Türün imkân ve sınırları içinde söz konusu iki dünyanın sentezini asıl gaye olarak seçtiği söylenebilir. Diğer bir ifadeyle, dış-ıç, madde-mânâ, müşahhas-mücerret aynı metinde yanyana, içiçe bir araya getirilmek istenmiştir. Ancak dış dünyanın; buraya ait vaka, insan ve mekânın ifadesine ayrılan satırların çok daha ön plâna çıktığı dikkati çeker. Henüz psikolojik halin dilini bilmeyen yazar, bu noktada ısrar edemez. Ne kültürü, ne de sanat tecrübesi, çeşitli ruh hallerinin ifadesi için yeterli değildir.

Esendal, hâricî âlemin ifadesi için -önem sırasına göre- tahkiye, açıklama, tasvir tarzı anlatımlardan faydalanmaktadır. Bunlar içinde "tahkiye", metinlerdeki asıl anlatım tarzını teşkil eder. Özellikle şahıs kadrosunun art zamanlı hayatı, çeşitli sebeplerle art zamanlı bir vakayı anlatma arzusu, "hal"deki bir vakanın okuyucuya sunulmasında "gösterme"ye çok az yer verilmesi, tahkiyeyi ön plâna çıkarmıştır. Meselâ; "Miras"taki bütün şahıs kadrosunun vaka zammından önceki hayatlarına -olay örgüsündeki fonksiyonlarına bakılmaksızın- çok geniş yer ayrılmış, hatta özel bölümler tahsis edilmiştir.

"Ferruh Bey, (...) âmedî hülefasından İsmail Saffetî Efendi isminde bir efendinin oğluydu. Çocukluğu Langa bostanları karşısında cadde yüzünde iki katlı, geniş bir konakta geçmişti. Pek küçük yaşlarında hastalıklı büyümüşü. On beş, on altı yaşlarına kadar zayıf, çelimsiz olarak büyümüşü. ..." (Miras, s.128)

"Bir Genç Efendinin Defterinden", "Bir Mektup", "Korku", "Baba Halil", "Bir Cinayet", "Veysel Çavuş", "Gödeli Mehmet", "Çamaşırcı Kadın", "Arkadaşım", "Altınbalıkları", "Sevdiğim", "Bayram Günleri", "Anlaşılmamış Bir Nokta" isimli hikâyeler, tamamıyla art zamanlı bir vakanın haldeki tahkiyesi çevresinde vücut bulmuşlardır. Bunun içindir ki yazar, sık sık "mektup" "hâtıra defteri" imkânından faydalanır.

"Bugün, dört sene evveli düşündüm; bir akşamdı,..."

(Veysel Çavuş, V.Ç., s.11)

"İhtiyar bir mavnacıdan bir hikâye dinlemiştim. (...) Bu küçük hikâyeyi size de nakledeyim." (Gödeli Mehmet, G.M., s.11)

"Geçen sonbaharda bir gece, Direklerarası'nda bir Fransız operet kumpanyasının "Kavaleriya Rustikana"yı oynayacağını duyarak oraya gitmiştik."(Anlaşılmamış Bir Nokta,B.K.Ç.,s.11)

Yukarıdaki tavırdan çok daha önemlisi, halde yaşanan olayların dikkatlere sunulmasında "gösterme" yerine "tahkiye" tarzının tercih edilmiş olmasıdır. Cümle bölümündeki "Miras" romanına ait liste, bahsettiğimiz konuda fikir edinmek için yeterlidir. Tahkiye tarzının yoğunluğu, bunun da kip ve tür bakımından hemen hemen aynı veya benzer yüklemelere sahip cümlelerden oluşması, monoton ve bıktırıcı bir üslûba zemin hazırlar.

Üzerinde durduğumuz dönem eserlerinin hâkim veya kahraman anlatıcıları, itibârî âlemdeki tasarruf haklarını sonuna kadar kullanmalarıyla dikkati çekerler. Anlatma, tahlil ve tasvir etmenin yanında açıklama, yorumlama yetkileriyle de donatılmışlardır. Çoğu zaman vaka, şahıs kadrosu, zaman ve mekân hakkında açıklamalarda bulunur, yorumlar getirirler. Tenkitçi sosyal gerçekçiliğin sonucu olduğu kadar, diğer anlatım tarzlarındaki acemîlik, metinlerde açıklama tarzının önemli bir yer tutması sonucunu doğurmuş, mesajı ön plâna çıkarmıştır. "Veysel Çavuş", "Bomba", "Baba Halil", "Gödeli Mehmet", "İhtiyar Çilingir", "Çamaşırcı Kadın", "Pazarcılık", "Seza'nın Kocasası", "Bayram Günleri", "Anlaşılmamış Bir Nokta", "Eyüpsultan Yolcusu", "Bir Mektup", "Büyük Baba" hikâyeleri ile "Miras" romanının itibârî anlatıcıları, yorumcu tavır ve bu yorumlarındaki yaklaşım tarzları açısından ortaktırlar. Hâkim veya kahraman anlatıcı olmaları sonucu değiştirmez.

"Eski kaide, esnafın kadim kanunu yıkılmış ve yerine yeni hiç bir şey yapılmamış. Bütün bu zavallı esnaf beş on kişinin eline düşmüş ve ne yazıktır ki, hükümet de tahsildarlık demiş kendi kuvvetini bunların eline bırakmış."

(Gödeli Mehmet, G.M., s.15)

"Bu adamlar bir yere ölüm yağdırmaya gidiyorlar. Bu adamların durdukları, bu heybenin bırakıldığı bir yerde ölümün korkunç yüzü görülecek, birçok bacalar dumanlı, birçok çocuk babasız, birçok zavallı kadın kocasız kalacaktı."

(Bomba, İ.Ç., s.24)

"Çok okumuş, ömrünün uzun yıllarını katı kaplı kitaplar arasında geçirmiş olanlar biraz sert olur, biraz haşin olur derler.... Fakat ben yüzünüzde sertlikten, huşunetten bir eser görmedim."

(İkisinin Arasında, İ.Ç., s.11)

"Tasvir" tarzı anlatım, mekân ve insanın fizikî yapısını dikkatlere sunmada devreye girer ve metnin bütünlüğü içinde önemli bir yer tutar. Tasvir, aynı zamanda mekân-insan veya dış-iç arasındaki ilişkiye de hizmet eder. Her iki halde de objektif ve teferruatlı bir tasvir arzusu gözlenir. Ancak, kahramanın gözüyle dikkatlere sunulan mekân tasvirleri çoğunlukla sübjektiftir. Şekil, renk, ses, koku sıfatlarıyla varlıklar teferruatlı bir şekilde tasvir edilir. Her obje için birden fazla sıfat kullanılır.

"Ona, çocukların yattığı odanın yanındaki odada yatak hazırlamışlardı. Burası bahçe üstündü bir ufacak oda idi, pencerele-ri mutfağın damı üstünden bahçe tarafına nâzır bulunuyordu; burada eşya olarak bir eski konsol, üstünde lekeli bir ayna, köşede bazı yerleri telle bağlanmış, topuzları sarı, eski bir demir karyola, bir de siyah hasır sandalye vardı." (Miras, s.34)

"Başlarına fes giymiş, üstüne ak yemeni bağlamış, iki taraftan zülüflerini çıkarmış, sırma işlemeli, çuha saltalı, bol basma şalvarlı, Haymana'nın kadınları öküzlere yedekler, davarı çevirir, çocuklara bağırlar." (Pazarcılık, V.Ç., s.34)

M.Ş.Esendal, birinci devrede kaleme aldığı eserlerinde psikolojik halin, ruh dünyasının ifadesine bir hayli yer ayırır, gayret sarfeder. "Miras" romanı ile "Altınbalıkları", "Sevdiğim", "Nazlı Hanım", "Çamlıca'daki Konak" hikâyelerinde, söz konusu tavır çok daha açıktır. Dönemin diğer hikâyelerinde de benzer pasajlar bulmak mümkündür. Aşk, cinsel tatminsizlik, yalnızlık temaları çerçevesi içine oturtulan insanın duyguları, ümitleri, hayalleri, kırılışları, bedbinlikleri ve tatminsizliklerinin ifadesi ile psikolojik halin diline ulaşılmaya çalışılmıştır. Şahıs kadrosunun içe dönük, zaman zaman da santimental karakterleri, söz konusu ifade tarzının zeminini hazırlar.

Bütün gayretlerine rağmen Esendal'ın ruh halini ifadede başarılı olduğu, bu âlemin dilini bildiğini söylemek mümkün değildir. Tahlilden çok tahkiyenin sınırları içinde kalır. İç konuşmalar acemi ve kitabidir. Şuur akımı tekniğini de bilmez.

Asım'a kalbi alâka duyan Salime'nin, babasının kırıcı davranışları ve sevdiği insandan ayrıldıktan sonraki ruh hali şu şekilde tahlil edilir:

"Ne yapacağını bilemiyordu; hiçbir kararı yoktu. Ve Asım'ı



daima kederle düşünüyordu. son verdiği söze ve son duyduğu heyecana rağmen, Asım'a kaybolmuş bir fırsat gözüyle bakıyordu. Onu, babası kırıp atmıştı. Niçin? Çünkü, Asım, *Canip Beyin Mirasını* elinden alacak... Fakat, yarabbi, babası için bunun ne kıymeti vardı?" (Miras, s.157)

Tahkiye, açıklama, tasvir ve tahlil tarzı ifadelerin metne hâkim olması sonucu diyaloglara fazla bir yer kalmaz. Olanların çoğu da tabiflikten, konuşan kişinin kültür, karakter ve ruh halini yansıtmaktan uzak ve kitâbîdir. Kahramanlar sanki zorakî ve hesaplı konuşurlar. İkinci devre Üslûbunun temel özelliklerinin başında yer alan "konuşma üslûbu", bu devre için söz konusu edilemez.

Esendal'ın 1920 öncesi Üslûbunun özelliklerinden bir diğeri, "sanatkârâne üslûp" söz grubu çerçevesinde mütalaa edilebilecek niteliklere sahip olmasıdır. İkinci devrede göreceğimiz "tabif, yalın, sade" üslûptan çok uzaktır. Seçilen kelimeler, tamlamalar ve cümleler; bunların metnin bütünlüğü içindeki tanzim tarzı ve metnin tamamı, bizi sanatkârâne üslûp gayreti ile karşı karşıya bırakır. Mümkün olduğu ölçüde edebî sanatlardan faydalanılmaya çalışılır. Metindeki hemen her unsur, durum, hareket, fikir ve his, yalın, tabif, direkt bir ifade yerine süslü, sanatlı, dolambaçlı ve büyük ölçüde sentetik ifadelerle dikkatlere sunulmuştur.

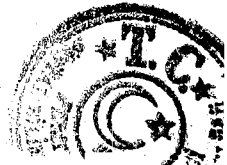
"O gün muhtarlara daha tenbihat-ı resmiye yok iken, bir gizses, bir zeffir-i girizan, ordu emrini kulaklara dökmüştü."

(Veysel Çavus, V.Ç., s.11)

"Akşamın solgun renklerini doya doya içmek için insana tatlı tatlı bir istek veren çiçek kokularıyla ot kokuları getiren serin havası, senin arasına sebepsizce bulutlanan, mahzunlaşan taze gönlüne bir neşe, bir sevinç vermişti."

(Altınbalıkları, İ.Ç., s.43)

Tenkitçi sosyal gerçekçilik ve bazı hikâyelerdeki ferdiyetçi santimanalizm, Esendal'ın birinci devre üslûbuna karamsar bir atmosfer kazandırmıştır. Birkaç metnin dışındaki metinlerde bu atmosferi hissetmemek mümkün değildir. Karamsarlık, sadece konudan kaynaklanmaz. Asıl kaynak, yazarın hayata, olaylara ve insanlara bakışını şekillendiren ruh halidir. Bu sebeple ikinci devrenin iyimserliğini, yaşama sevincini ve hoşgörüsünü bulamayız. Miras" ve hikâyeler; Bulgar zulmüne uğramış, ezilmiş, hakları yenmiş,



zor şartlarda hayatını kazanmak mecburiyetinde olan fakir, zavallı insanlar, dul kadınlar, öksüz çocuklar, sevgilisinden ayrı gözü yaşlı âşıklar, cinsel tatminsizliğin bunalımı içindeki genç kadınlarla doludur.

Yukarıdaki üslûp özelliklerinden de anlaşılacağı gibi, M.Ş.Esendal, sanat hayatının birinci devresindeki eserlerinde "taklit" ile "arayış" üslûbu arasında gidip gelen, bunun çelişkilerini yaşayan bir sanatkâr vasfıyla okuyucu karşısına çıkmaktadır. Devrin edebî hayatına hâkim üslûp veya üslûpların tesirlerine büyük ölçüde açıktır. Bunların başında da Edebiyat-ı Cedide üslûbu gelir. Kelime kadrosu, tamlamalar ve cümledeki birçok unsur, teferruatlı anlatım, hâricî âlem karşısındaki realist ve objektif tavrın yanında santimentalizm ve sübjektivizm, karamsar atmosfer gibi hususiyetler doğrudan doğruya Servet-i Fünûndan gelmektedir. Tema, konu, şahıs kadrosu, vaka unsurlarındaki benzerlikler de hatırlanacak olursa, söz konusu tesirin boyutları daha iyi anlaşılacaktır. Bu arada Fecr-i Âtî üslûndan da bahsedilebilecektir. Ancak, adı geçen edebî hareketin dönemin edebî hayatını yönlendirecek kadar ciddi bir varlık gösteremediği, bilinen bir husustur. Zaten hemen her yönüyle Edebiyat-ı Cedidenin devamı olmuştur.

"Mevla Kavuştursun" ve "Çamlıca'daki Konak" hikâyelerindeki bazı bölümlerde müşahade edilen mahallî hayat, bu hayata ait renklerin ifadesi, Hüseyin Rahmi'yi hatırlatır.

Ömer Seyfettin'in "Yeni Lisân" makalesiyle birlikte edebî hayatımızda kendini hissettirmeğe başlamış, kısa sürede de hâkimiyet tesis etmiş olan Millî Edebiyattan gelen tesirlerin de önemli boyutlara vardığı kanaatindeyiz. Tema ve konuda çok daha belirgin olan söz konusu tesir, üslûpta da kendini hissettirir. Kelime servetinden metnin bütünlüğüne kadar uzanan sadelik, yalınlık ve tabiflik gayretinin gerisinde yazarın dil şuuru kadar, Millî Edebiyatın da tesiri olmalıdır. Aşağıya alacağımız "Baba Halil" adlı hikâyedeki millî hislerle örülmüş, heyecan unsuru, ses tonu yüksek hitabet üslûbu, söylemek istediğimiz tesiri ortaya koyacaktır.

"Bugün artık memleketi koruyan bir askersin, iyi bir baba'nın oğlusun, babana kendi eli ile mazarını kazdıran bir düşmanı affetme... Seni yalnız bunun için yetiştirdim, bu intikam



için besledim. Memleketi için canını ortaya koyup döğüşen, yaralanah baban gibi yiğit bir askerin düşman yanında hiçbir kıymeti yokmuş. Bu sana Bulgarların nasıl insan olduklarını anlatmağa yetişir. Sen, yüz binlerce mazlum şehit kanının hesabını sormak için yetiştirildin, sana verilen bir lokma ekmek bunun için verilmiştir, sen onu helal ettirecek adamsın."

(Baba Halil, G.M., s.89)

Bütün bu tesirlerle birlikte, yazarın kendi ferdi üslûbunun arayışı içinde olduğunu görmemizden gelmek mümkün değildir. Nitekim "Gevenli Hacı" "İfâne", "Hürriyet Gelirken", "El Malının Tasası" hikâyelerinde, ikinci devrenin ferdi ve orijinal üslûbuna yaklaştığı görülür.

Kısacası: Memduh Şevket Esendal'ın 1908-1920 dönemini kapsayan birinci devrede kaleme aldığı 40 civarındaki hikâyeye ile "Miras" romanındaki üslûbu, kendine has normlara ulaşmış, durulmuş ferdi ve orijinal bir üslûp değildir. Değişik edebî mekteplerden gelen tesir veya taklit unsurlarıyla kendi arayışlarının sonucu olan unsurların sentezinden vücut bulmuş tipik bir "geçiş devri üslûbu"dur. 1920 sonrası üslûbundan da çok büyük ölçüde farklılıklar arz eder.

B- İ K İ N C İ D E V R E (1 9 2 1 - 1 9 5 2)

Memduh Şevket Esendal, "ferdi üslûp"una gerçek mânâsıyla 1920'den sonraki eserlerinde ulaşmıştır. Bu sebeple, 180 civarındaki hikâyeye ile iki romanı kapsayan ve otuz yılı aşan bu devreyi, "ferdi üslûp" dönemi şeklinde isimlendirmek mümkündür. Edebiyat dünyası da bugüne kadar yazarı söz konusu dönem üslûbu ile tanımıştır.

Yazarın ikinci devre üslûbunun genel özelliklerini şu başlıklar altında toplamak mümkündür:

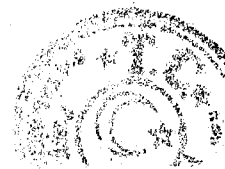
- 1- Tamamiyle hâricî âlemin ifadesi çevresinde vücut bulmuş olması.
- 2- Çok büyük ölçüde "gösterme"/"sahneleme"ye (özellikle diyalog) dayanmış olması.
- 3- Tabiflik, yalınlık ve sadeliğin esas olması.
- 4- Her türlü konu ve vakada iyimserlik ve mizahfliği benimsemiş olması.
- 5- Ferdi ve orijinal olması.



"Otlakçı" yazarının üslubu, birinci devreden ikinci devreye geçerken büyük bir değişme ve gelişmeye sahne olmuştur. Kısa sayılabilecek bir zaman dilimine sığdırılmış, üstelik büyük boyutlarda gerçekleştirilmiş söz konusu değişme ve gelişmenin gerisindeki asıl faktör, A.Çehov'u tanımış olmaktadır. Yeni bir sanat anlayışı, hikâye tarzı, anlatım biçimi, sanatkarımıza bir önceki dönemden çok daha farklı bir üslubun kapısını aralar. Cumhuriyet dönemi eşliğindeki Türk dili ve nesrinin hazırladığı imkânlarla birinci devreden gelen tecrübe ve arayışların da, üsluptaki değişmede önemli bir forksiyona haiz olduğu inkar edilemez. Bu arada değişme, gelişme vetiresinde sürekliliğin esas olouğunu belirtmek isteriz.

M.Ş.Esendal'ın 1921 sonrası eserlerindeki üslubun en bâriz vasfı, hemen hemen tamamıyla hâricî âlemin ifadesi çevresinde vücut bulmuş olmasıdır. Bir önceki dönem üslubunda da önemli bir mevkiye sahip olan söz konusu özellik, üzerinde durduğumuz dönemin bütün hikâye ve romanlarında kesin hâkimiyet tesis etmiştir. Günlük ve tabii hayatın herhangi bir kesitini; bu kesit içindeki küçük vakalar, durumlar, insanlar ve mekânların ifadesini esas alan yazar, bütünüyle dışın, maddenin veya müşahhasın sınırları içinde kalmıştır. Böyle bir durumda hâricî âlemin, müşahhasın dilini kullanması gerektiği şüphesizdir. Esendal da bunu yapar. İlk defa Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde gerçek dilini bulan hâricî âlemin ifadesi, yazarımızda çok daha ileri bir seviyeye ulaşmıştır.

Esendal, bu devrede insan ruhunun, psikolojisinin çeşitli hallerini, duygularını, heyecanlarını, bunalımlarını tahlile çalışmaktan; daha geniş bir ifadeyle mücerretin dilini kurma gayretinden bütünüyle uzaktır. Büyük ihtiraslar, ruh burkuntuları, metafizik endişeler onu alâkadar etmez. Bunu söylerken kahramanlarının içi boş birer kukla olduğu zannedilmemelidir. Aksine, Türk hikâye ve romanında onun kadar canlı, yaşadığımız hayatın içinden çıkmış tipler çizebilmiş yazarımız azdır, demek mübâlâğa olmayacaktır. O, şahıs kadrosunun karakteri, ruh halini dikkatlere sunmada farklı bir yol seçmiştir. Yazar anlatıcının direkt tahlilleri, şuur akımı, iç konuşma gibi dolaysız bir yaklaşım tarzı yerine; kahramanların tavırları, tepkileri,



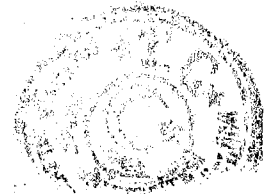
hareketlerinin tahkiye veya gösterme teknigiyle ifadesi; bundan da çok konuşmalarının sahnelenmesi gibi dolaylı bir yaklaşım tarzını tercih eder."Psikolojik realizm" diyebileceğimiz bu tarzda, doğrudan doğruya telkin değil, sezdirme esastır.

M.Ş.Esendal, -kendi ifadesiyle- "cemaatin önünden giden sanatkâr" değil, "cemaati arkadan takip eden sanatkâr"dır. Bu sanatkâr; "olan"ı tesbit eder. Cemiyete ayna tutar. Cemiyetin nasıl bir gidişi, yaşayışı olduğunu gösterir, tarihe de, o cemiyet hakkında tesbit edilmiş müşahede bırakır."¹⁷ Bu cümleler, gözlemçi gerçekçi bir sanat anlayışının ifadesi olduğu kadar, sözün sahibi yazarın, kendi sanatının da en güzel izahıdır. Zira, yazarın sanat ve üslûbunu izah etmek isteyen bir kişi, cemaati arkadan takip etmek, "olan"ı tesbit etmek, ayna tutmak, müşahede etmek prensiplerini hiçbir zaman gözardı edemez. Bu prensipler Esendal'ın hem üslûbunu şekillendiren hareket noktasını, hem de hâricî âleme bakışının niteliğini ortaya koymaktadır.

"Ayaşlı ile Kiracıları" yazarı, hâricî âlemi hikâye ve romanlarına taşıırken müşahede ettiği "olan"ı, gerçeğe en yakın şekilde dikkatlere sunma gayreti içindedir. Abartmadan, değiştirmeden, süslemeden. Nitekim "Ayaşlı ile Kiracıları" için "Bu, bir aralık memlekette yaşanan hayattan bir parçasının kopyasıdır."¹⁸ hükmü, söz konusu tavrın kendi ağzından ifadesidir. Bunun için de tahkiye, tasvir, açıklama, gösterme/sahneleme tarzı anlatım tarzlarından gayesine en uygun olan "gösterme/sahneleme" üzerinde ısrar eder. Buradaki gösterme/sahneleme tarzından kastımız, daha çok "diyalog/konuşma"dır. Yazar anlatıcı veya kahraman anlatıcının gözlemlerine dayanan "tahkiyeli gösterme" sahneleri çok alt seviyede kalmıştır. Açıklamayı bütünüyle terkeden Esendal, tahkiye ve tasvir tarzı anlatımları da en aza indirerek anlatıcının fonksiyonunu asgarî seviyede tutmuştur. O kadar ki, pek çok hikâye ve "Vassaf Bey" romanının "Konuşmalar" bölümü %95'lere ulaşan diyaloglara sahiptir. Hatta yazar anlatıcı tarzıyla kaleme alınmış olmasına

17- M.Surullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.383, 1 Haz.1952,s.8

18- Muzaffer Uyguner, "Esendal'ın 'Ayaşlı ile Kiracıları' Konusundaki Görüşleri", Hürriyet Gösteri Der., S.102, May.1989, s.64



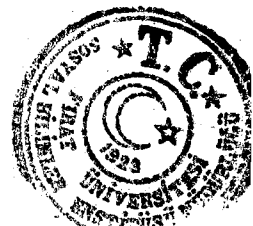
rağmen "Otlakçı", "Alemsah Mahallesi", "Gezide" hikâyeleri konuşma çizgisi ile başlayıp biten tek monologtan meydana gelir. Bütün bunlardan sonra Esendal'ın ikinci devre üslûbu için, "konuşma üslûbu" veya "sohbet üslûbu" ifadelerini rahatlıkla kullanabiliriz.

Üslûbundaki bu özellik çevresinde zikredilmesi gereken en önemli başarılarından biri, "sokağın anahtarı"nı, "hakikî konuşma"yı bulmuş olmasıdır. Bilindiği gibi; Hüseyin Rahmiye kadarki Türk roman ve hikâyesinde -Tanpınar'ın ifadesiyle- "hakikî konuşma"yı bulamayız. "Kesret-i kelâma müptelâ olan Ahmet Mithat Efendi'de kahramanlar bir şey söylemeden konuşurlar"¹⁹ Yani konuşma, konuşan kişinin karakter, kültür ve ruh halini yansıtmadığı gibi, vakanın, mekânın atmosferine de uymaz. Üstelik konuşmanın kendisi "acemi ve biçare"dir. Emin Nihat, Namık Kemal ve Recaiîzâde Mahmut Ekrem, Ahmet Mithat Efendi'den pek farklı değildirler. Konuşma, kuralları, şekli önceden belirlenmiş bir "dama oyunu"na benzer. Ruh dünyası ve psikolojik hallerin ifadesinde önemli mesafeler katetmiş olan Halit Ziya ve nesli ise, "kendi atölyelerinde yaptıkları" sunî ve sentetik bir dilde ısrar edince ne "sokağın anahtarı"nı, ne de "hakikî konuşma"yı bulabilmişlerdir.²⁰ Hikâye ve romanımızın uzun süre taklit kokusunu üzerinden atamamış, insan ve hayatımızın sıcaklığını yakalayamamış olmasının sebeplerinden birini bu noktada aramak hiç de hatalı olmaz.

Üslûbunun en önemli özelliğini "hakikî konuşma"nın teşkil ettiğine inandığımız M.Ş. Esendal, kendinden öncekilerin hatalarını tekrarlamaz. 180 civarındaki hikâye ile iki romanda yer almış olan farklı kesim, kültür, karakter, meslek ve ruh haline sahip pek çok insanı, tabii sınırları içinde konuşturmayı başarmıştır. Nâzırından odacısına, şehirlisinden köylüsüne, yaşlısından çocuğuna, kadınından erkeğine kadarki yüzlerce insan zorlamadan, yapmacık bir tavra düşmeden ve yazarın kuklası olmadan konuşurlar. Hem de kendi kültürleri, karakterleri, sosyal durumları, ruh halleri ve dillerine uygun bir şekilde. Bu konuşmalar, şekli, kuralları önceden tesbit e-

19- Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, İst., 1969, s.67

20- a.g.e., s.277



dilmiş, yazar tarafından kurulmuş bir dama oyununa da benzemez. Kahvehâne, meyhâne, ev, daire, sokak, çarşı gibi mekânlardaki günlük hayatın kendi tabiiliği içinde başarıyla dikkatlere sunulmuş olmasında, söz konusu konuşma Üslûbunun rolü inkar edilemez.

Prof.Dr. Mehmet Kaplan, konuyla alakalı olarak şunları söyler: "M.S.E-sendal'in hikâyelerinde konuşma geniş yer tutuyor. Yazar, şahısların mizaç, karakter, zihniyet ve ruh hallerini şahısları konuşturmak suretiyle veriyor. Bu konuşmalar son derece ölçülüdür. Yazar (...) konuşmayı lüzumsuz yere u-zatmıyor ve kendini taklidî Üslûbun kolay komiğine kaptırmıyor."²¹ Şive tak-lidi az rastlanılan bir husustur. Çoğu zaman da birkaç kelimeyi geçmez. Ko-nuşma Üslûbunu sezdirecek birkaç örnek görelim:

İki genç kadının konuşması:

" - Dün, dedi, biz Vassaf beyle bir gezinti yaptık.

Behice: - Ne gezintisi? diye sordu.

- Hiç... Bayağı gezinti. Güzide halama gidiyordum, yolda rasgeldim.

- Himm...

- Birlikte yürüdük.

- Nerelere gittiniz?

- Cebeci'ye doğru. Sonra Konservatuar'dan döndük, Sağlık Bakanlığı'ndan buraya geldik.

- Epeyce yol. Yorulmadınız mı?

- Yorulmadık. Konuşmamız ateşli idi.

- Yaa! neler konuştunuz?

- Sorma... Vassaf beye beni almasını söyledim...

- Nasıl almasını?

- Basbayağı... Bir erkek bir kadını nasıl alır?

- Destur... Üstüme iyilik sağlık... Şaka mı ediyorsun?

- Vallâ söyledim

- Nasıl söyledin ayol! utanmadın mı?

(Vassaf Bey, s.25)

Telefon konuşması:

"...Ayaşlı telefon ediyor:

- Ben İbrahim.

- Anladım İbrahim Efendi, ne var?

- Siz biraz buraya gelseniz...

- Orası neresi?



- Burası Merkez eczanesi...
- Geleyim, ne var?
- Hiç, Hasan Bey biraz keyifsizlendi de...
- Şimdi geliyorum. Sen orada mısın?
- Buradayım.

(Ayaşlı ile Kiracıları, s.152)

Sarhoş konuşması:

"- Âciz kulunuz, Şevki köleniz... Ellerinizi, ayaklarınızı öperim. Merhamet ediniz. (Meze tabağından ekmek alıp öperek) Şu nimet hakkı... Eğer bilsem efendimizin kurbanı olurum. Kurban... Sıkıyorsam, köpeğiniz olurum. Efendimize karşı benim kusurum çok. FÜÜÜÜ.. Sıkıyorsam, ellerinizden öperim, ayaklarınızdan öperim. Eğer kusurum oluyorsa... (Ekmeği alır öper) Şu nimek hakkı. Ellerinizi...

(Ayni Hurufi Efendi, M.A., s.22)

M.Ş.Esendal'ın "konuşma/sohbet üslûbu", kaynağını kendi hayatımızdan almaktadır. Geleneksel hayatımızda "sohbet" in insanımız için ne derece önemli olduğu, günlük hayatın bunun çevresinde şekillendiği açıktır. Devlet yönetimindeki "divan"lardan kahvehâne/kıraathânelere kadar uzanan pek çok müessesede, sohbet kültürünün müşahhas sonuçlarını görmek mümkündür. Söz konusu hayat tarzının edebî kültürümüzü şekillendirdiği de inkar edilemez. Özellikle geleneksel hikâyemizi. Hatta Tanzimat sonrası ilk roman ve hikâyelerimiz bu çerçevede vücut bulur. Yazar, okuyucusu ile sohbet eder eder anlatır hikâyeye ve romanını.

Esendal, sohbet geleneğinden geniş ölçüde faydalanmıştır. Burada ya sohbeti olduğu gibi metne taşır, ya da kahramanını okuyucu ile sohbet ettirir. Ahmet Mithat'tan farkı, kendini aradan çekmiş olmasıdır. Sohbet üslûbunun hâkim olduğu tek kahramanlı hikâyelerinin "Meddah"ı, birden fazla kahramanlı hikâyeye ve romanlarının (söz konusu bölümler) "Ortaoyunu"nu hatırlattığını söylemek isteriz. Eğer Batılı bir türe bağlamak gerekirse "tiyatro" diyebiliriz. Kanaatimiz, geleneksel temâsâmızdan yanadır.

1920 sonrası hikâyeye ve romanlarında "konuşma üslûbu" nun hâkim olması, tahkiye ve tasvirin en aza indirilmesi gibi bir sonucun zeminini hazırlamıştır. Diyalog/konuşma dışındaki gösterme tarzı da aynı durumdadır.

Şahıs kadrosunun geçmişi, haldeki durum ve daha önceden yaşanmış bir vakayı dikkatlere sunma hususlarında söz konusu olan "tahkiye", teferruat-



tan arındırılmıştır. Söz uzatılmaz. Bunun için daha çok "özet"i düşündürür.

"Evlenmişler, sevişmişler, çoluk çocuk yetiştirmişler; gelinler, damatlar, torunlar sahibi olmuşlar, bu arada da kırk yıl geçmiş. Şimdi, karı koca iki ihtiyar, karşı karşıya iki koltukta, sabahtan akşama kadar uyukluyor, uykularını alıyorlar."
(İhtiyarlık, M.A., s.217)

Esensal, tahkiye tarzında farklı bir yol seçmiştir. Hikaye etme görevini kendi üstünden veya yazar anlatıcı üstünden atarak kahramanlarına devreder. Hikâyeyi onlara anlattırır. Bunu sahlamanın birinci yolu, hâtıra defteri ve mektuptur. Daha yaygın olan ikinci metod; kahraman anlatıcı ve bakış açısı tarzıdır. Kahraman anlatıcı yaşadığı veya müşahede ettiği art zamanlı vaka veya durumları çeşitli sebeplerle ve tahkiye tarzıyla okuyucunun dikkatine sunar. "Yaşlı ile Kiracıları" romanı bütünüyle bu çerçevede içinde vücut bulmuştur.

"Soluk benizli, arık bir hizmetçi kızın yardımıyla yatağımı kurdum. Eşyami, kitaplarımı yerleştirmeyi ertesi güne bıraktım. O gece yemekten döner dönmez yatağıma girdim. Yerimi yadırgamam; deliksiz bir uyku çıkarmışım."

(Yaşlı ile Kiracıları, s.11)

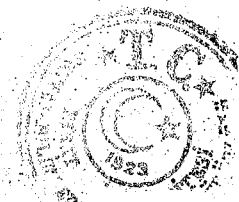
"- Arzedeyim efendim: Biz çocukken buraları çöplüktü, baldıranlıktı, biz buralarda oynardık. Bu duvar, bir türbe filan yoktu. Bunlar sonradan, çok sonraları, bir kaymakam Şakir Efendi gelmişti, onun gününde yapıldı."
(Türbe, O., s.136)

"Biz, Karadeniz'in kıyısına dizilmiş kasabacıkların birindeyiz. Benim ninelerim, dedelerim hep bu kasabacıkta, yahut yakın köylerde doğmuş, yaşamışlardır.

Ben, yedi sekiz yaşlarına girip de kendimi bildiğim yıllarda, anamın babası olan Hacı dedemin Kaledere mahallesindeki evinde oturuyorduk. Ninem de sağdı."

(Hacı Dedemin Evi, İ.Ç., s.100)

Vakanın yaşandığı mekân ile şahıs kadrosunun fizikî yönünü dikkatlere sunmada kullanılan "tasvir" tarzı anlatım da teferruattan arındırılmıştır. Obje en kaba çizgileri ile, hatta yer yer isim halinde sunulmaktadır. Buna, "tasvir" yerine "tarif" demek daha isabetli olacaktır. Objektivizm esastır. Gerek mekân, gerekse insana ait unsurların tavsifinde tek sıfatla yetinilir. Zaman zaman onu da bulamayız.



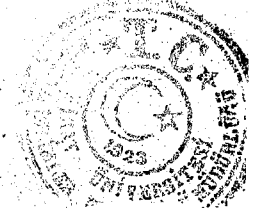
"İki arkadaş, İkinci Daire'den Ali Rıza Efendi, Köprü'den Rasim Bey, İstanbul'da, Fener'de koltuk bir meyhanede, oturmuş içiyorlar, tatlı tatlı konuşuyorlardı. (Kayışı Çeken, O., s.37)

"İki hanım, Boğaziçi'nde, تنها bir yalının büyük bir odasında dertleşiyorlardı. Yaşlıca olanı, genç hanıma diyordu ki: (İntikam, V.Ç., s.151)

Üzerinde durduğumuz 1920 sonrası M.Ş.Esendal üslûbunun en önemli özelliklerinden bir diğeri, belki de birincisi "tabiflik", "yalınlık" ve "sadelik"tir. Söz konusu vasıflar, en geniş ve hakikî mânâsıyla onun hikâye ve romanlarında örneklerini bulurlar. Türk hikâye ve romanında -en azından çağdaşları arasında- onun kadar tabiflik, yalınlık ve sadelik vasıflarını gerçek mânâsı ile yakalayabilmiş yazar çok azdır. Bu sebeptendir ki, yazarın üslûbu konusunda fikir beyan eden hemen her kişinin birleştiği, tekrarladığı ortak özellik bu olmuştur.

Esendal, edebî eser veya metin denen tamamlanmış sistemi dil malzemesi ile kurarken hep hayatı, sokağı esas almıştır. Kelime seçiminden cümleye kadar. Evde, sokakta, dairede, kahvehânede konuşulan dilin imkânları içinden kelime kadrosunu, cümlesini seçen yazar; deyim, argo, halk söyleyişi, atasözü v.b. unsurlarla da üslûbunu zenginleştirir. Objeyi, mümkün olduğince en çıplak haliyle; vakayı da dolambaçsız, yalın bir halde dikkatle re sunar. Psikolojik halin ifadesinden, mücerreti anlatmaktan uzak durur. Bunu, kahramanlarının konuşma, davranış ve tavırlarıyla sezdirmeye çalışır. Marifet göstermek olarak kabul ettiği edebî sanatlarla yüklü, süslü, karmaşık, dolambaçlı sanatkârâne söyleyişin gerçek hayata uymadığına inanır. Açıklama tarzından, teferruatlı anlatımdan, tasvir ve tahlilden, bilgiçlik taslamaktan ısrarla kaçınır. Bütün bunlar kendine sorulduğunda da, müvazî bir tavırla şunları söyler:

"- Efendim, (...) o benim marifetsizliğimden... Edebiyatı bilmediğimden... Bilsem, öyle düpedüz yazar mıyım hiç? Köylü bir şeyi söylerken diki-ne, olduğu gibi söyler... Neden? Söylemesini bilmez, benzetmesini bilmez, anlatmasını bilmez de ondan... Marifetli insanlar, öyle yapmazlar. Sözlerine, yazılarına marifetlerini sokarlar, hünerlerini gösterirler... Mese-



la bir şey anlatıyorlar değil mi, bu, derler, müsellese benziyordu. Hayır, aslında o anlattıkları "müselles"e benzemez, benzemiyordur. Ama marifetli insanlar böyle derler... "Müselles"i bilmiyorsanız, anlattığınız şeyi "müselles"e benzetebilir misiniz? Aslini sorarsanız, marifet, hayatın içinde hayata uymayan bir şeydir! Benim dilim kısa... İstediklerimi anlatabilmek güç..."²²

Böyle bir inançla yola çıkan yazar, birinci devredeki arayışları, tesirleri geride bırakarak 1920 sonrası hikâye ve romanlarında sadelik, tabiiyet ve yalınlık vasıflarını dili, cümlesi ve üslûbunun esas gayesi haline getirmiştir. Böylece her zaman için çağdaşlarından bir adım önde olmayı başarmıştır. İnsanımızı, onun hayat ve dilini çok yakından tanımış olmasının bu başarıdaki rolü, inkâr edilemeyecek kadar büyüktür.

Birinci devredeki eserlerinde karamsar bir atmosferle yüklü bir üslûba sahip olan Memduh Şevket, ikinci devrede tamamiyle iyimser ve hafif bir mizahî atmosferle yüklü bir üslûbu benimsemiştir. Vakayı sunuş ve işleyişte; şahıs kadrosunu tanıtmaya ve değerlendirmede; mekân ve zamana bakışta süreklilik olarak iyimserlik, ümit, hoşgörü ve yaşama sevinci ile dolu bir yazarla karşı karşıya kalırız. Olaylar ve kişiler, çoğu zaman mizahî bir tavırla dikkatlere sunulur. En ciddi tenkitler bile okuyucuyu gerilime sokmadan, kızmadan, sinirlenmeden işlenir. Okuyucu çoğu zaman tebessüm etmeden okuyamaz. Hatta zaman zaman "mizahî hikâye mi?" sorusu akla gelir.

Yazarın üslûbundaki bu özellik, muhakkak ki dünya görüşünün, mizacının sonucudur. Hayatında bir kere bile "Canım sıkılıyor." demeyen Esendal, yaşama sevincini, sevgiyi, hoşgörüyü prensip edinmiş bir insandır. Özellikle 1930'lardan sonra hikâye ve romanımıza istila eden "sosyal veya sosyalist gerçekçilik" adı altındaki kötümser atmosfer, sert tenkitçi tavırdan tamamiyle uzak durur. Acı, gözyaşı, karamsarlık, nefret, hırs, sömürü ve çatışmaya yer vermez. "Ben, insanlara yaşamak için ümit, kuvvet ve neşe veren yazılardan hoşlanırım. İnsanları yoğunmuş mutfak paçavrasına çeviren ve

22- M.Sunullah Arisoy, "Memduh Şevket Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.383, 1 Haz. 1952, s.8



ye'se düşüren yazılardan hoşlanmam. Zaten tam bir refah içinde, huzur içinde yaşamıyoruz. Bir de karanlık, kötü şeylerden bahsederse bize, onları okursak... Bu, insanları bir havana koyup ezmeye benzer... Halbuki insanların içinde umut olmalı... Yaşama umudu, neşe'e vermeli insanlara okudukları." ²³

O.Fehmi Özçelik'e verdiği mülâkatta ise, genç hikâyecileri ve hikâyelerini iki gruba ayıran Esendal, şunları söyler: "Birinciler kara hikâye yazıyorlar. Anasını babasını öldürüyor, açlıktan, sefaletten, hastalıktan bahsediyor, önce insanı yoğrulmuş mutfak paçavrasına çeviriyor, sonra da çalış diyor. Ben böyle hikâyeleri sevmem. Benim sevdiğim hikâyeler ikinci tip hikâyeler, hayat veren, neşe veren, ışık veren hikâyelerdir." ²⁴

Esendal, mizahlılığı sağlamada, kahramanlarının bazı vasıflarını biraz mübâlâgalı bir şekilde ve zıttıyla birlikte dikkatlere sunma tarzına başvurur. Böylece komik unsur kendiliğinden doğmuş olur. Meselâ; "Otlakçı"da otlakçılık, "Bildim"de aşırı merak ve sabırsızlık, "Mülâhazat Hânesi"nde anlayış kıtlığı ve kalıpcılık, "Rüya Nasıl Çıktı"da batıl inanç, "Pazarlık" ve "El Malının Tasası"nda ise boş ve mânâsız iddiacılık vasıfları, mübâlâgalı bir şekilde ve zıttıyla çatışma halinde bir araya getirilince mizahlılık söz konusu olur.

Yukarıdan beri izah etmeğe çalıştığımız ikinci devre üslûp özellikleriyle M.Ş.Esendal, hiç şüphesiz ferdî ve orijinaldir. Artık taklit ve tesirden bahsedilemeyecektir. Kelime kadrosu, cümle ve bunların ferdî bir tarzdaki sentezinin sonucu olan metin, bütünüyle şahsî bir yaratmanın eseridir. Bunun içindir ki, sevilen, tanınan Esendal hikâyesi ile "Ayaşlı ile Kiracıları" romanı, bu dönemin mahsülü olur.

Esendal, ciddi bir üslûp işçisidir. Günden güne veya eserden esere daha güzele, daha mükemmele ulaşabilme gayreti içinde olmuş, emek sarfetmiştir. Bu gayret ve emeğinde de büyük başarılar elde ettiği muhukaktır. İlk hikâyesi ile son hikâyesi veya "Miras"la "Vassaf Bey" arasındaki mukayesede

23- M.Sunullah Arısoy, "M.Ş.Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.383, 1 Haz.1952, s.8

24- O.Fehmi Özçelik, "M.Ş.E. ile İki Saat", Hisar Der., S.19, 1 Kas.1952, s.11



bu hususu bütün açıklığıyla görmek mümkündür.

Üslûp endişesi, yazarı, pek çok hikâyeyi hatta romanı tekrar tekrar e-
le alıp düzeltme veya yeniden yazma mecburiyeti ile karşı karşıya bırakmış-
tır. Geride bıraktığı defterler, müsveddeler;²⁵ daha önceden yayınlandığı
halde kitap haline getirilirken yeniden gözden geçirilen hikâyeler²⁶ ve "Vas-
saf Bey" romanındaki iki ayrı metin,²⁷ Esendal'ın ne derece titiz bir üslûp
işçisi olduğunu açıkça ortaya koyar. Nitekim oğulları Suat ve Ahmet'e Kabil-
den yazdığı mektuplarında "Ayaşlı ile Kiracıları" için söyledikleri, üslûp
endişesinin bir başka ispatıdır. "...bir küçük hikâye azmanı olan Ayaşlı i-
le Kiracıları da, saymadım, ancak üç dört yoldan artık, baştan sona kadar
yazılmıştır. Bir iki kere daha yazsa idim, çok iyi çıkardı. Gene de yazaca-
ğım."/"Hiç olmazsa bir kere daha yazılmalı idi. İçinde birçok yerleri olsa
gerektir ki, bir kere daha yazılsa, biraz daha yumuşatılırdı."²⁸

Yakın dostlarından olan Salim Şengil ve Dr.Rebi Barkın'ın müşahadele-
ri de, yazarın üslûp işçiliği konusundaki kanaatlerimizi güçlendirir:

"Bir gün, dört kez temiz ettiğini bildiğim bir hikâyesi için "Verin de
daktilo ile temize çekeyim" dediğimde, bana: "Şengil, benim elimden beşinci
kere yazmak fırsatını neden almak istiyorsun?" demişti."²⁹

"Her gün yazar, sonra gene bozar, tekrar yazar ve sonra gene beğenmez-
di. (...) Kaç defa, şurada burada zorla elinden alınarak basılmış hikâyeyele-
rine (ah şunları ortadan bir yok edbilsem) dediğini bilirim."³⁰

25- Bkz. Belgeler -4-

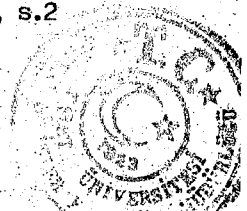
26- Bkz. Bölümün sonundaki "Otlakçı" hikâyesine ait metinlere.

27- Bkz. Vassaf Bey, Bilgi Yayınevi, Ank., 1983, s.227-251 (Romanın sonuna ikinci bir
metin koymuştur.)

28- Muzaffer Uyguner, "Esendal'ın Ayaşlı ile Kiracıları Konusundaki Görüşleri", Hür-
riyet Gösteri Der. S.102, May. 1989, s.64/63

29- S.Kemal Karaalioğlu, Resimli-Motifli Türk Edebiyatı Tarihi, C.4, İst., 1982, s.617

30- Dr. Rebi Barkın, "Esendal'ın Arkasından", Ulus Gazetesi, 30 May. 1952, s.2



M.Ş.ESENDAL'IN BİR HİKAYESİNDEKİ DEĞİŞMELER

OTLAKÇI

- Efendim, tütün tabakasını masanın üstünde unutmağa gelmiyor; insafsız herif, tütünün ne kadar saçak yeri varsa içti: Bana tozları kaldı. Çok otlakçı gördüm, ancak böylesine hiç tesadüf etmedim. Allah rahmet etsin, bizim İlhami de otlakçı idi, lâkin onda da bunda da, İlhami adamı eğlendirirdi; tütün tabakasına gözleriyle saatlerce mülazemet eder; vesile bulur; sokulur; tabakayı cebime korum sözlerini şaşırır. Tekrar çıkarırım, neş'elenir, nihayet bir takrib bir cigara yakar ve artık neş'esinden bübbül olur güler, dinleyenleri de eğlendirirdi.

Hissederdiniz ki başkasının tütününde onun için bir haram lezzeti var; kendi tabakası eski münasebetler gibi zevksizdi. Şayet otlakçılığını ihtar ederlerse fena halde utanır, bozulurdu.

-Kardeşim böylesine can kurban. Ama bu herif böyle değil ki, dün artık dayanamadım, kendisine söyledim;

-Ama Mahmut Efendi, bu kadar da olmaz! İçiyorsun ne ise, afiyet olsun; ancak tozunu da beraber iç bârî, katık et!

O, alışmış hiç aldırıyor; kim bilir şimdiye kadar neler işmiş!

-Bir cigara sardım diye mi söylüyorsun? dedi.

-Hangi bir cigara birader, dün yine bir damla tütün kalmadı, bak, her birini dolma kadar sarıyorsun; sonra tozları bana kalıyor; bu kadar insafsızlık da olur mu ya!

O lâkaydı cevap verdi:

-Zaten senin tütünün de acı, bunu nasıl içiyorsun? Kaçak tütün içsen bundan daha iyi...

OTLAKÇI

-Efendim, tütün tabakasını ortada unutmağa gelmiyor, insafsız herif, tütünün ne kadar saçak yeri varsa içti, tozları bana kaldı. Çok otlakçı gördüm ama böylesine hiç rasgelmedim. Bizim İlhami de otlakçı idi ama hiç olmazsa bir inceliği vardı, adamı eğlendirirdi. Karşınıza oturdu mu gözleri ile tütün paketini arar, sokulur, tabakayı, cebime koyarım, sözlerini şaşırır, cebimden çıkarıp masanın üstüne bırakırım sevinir. Saatlerce gözleriyle tabakanın arkasından koşar, sonra bir fırsatını düşürüp bir cigara yakınca keyiflenir, güler, söyler, dinleyenleri de eğlendirirdi. En çok hoşlandığı da fırsatını düşürüp cigarayı kendi elile almasında idi. Siz ona paketi uzatırsanız alır ama, kendi elile aldığı cigaradan duyduğu haram tadını duymazdı. Bu otlakçıya canım kurban kardaşım! Bu herif öylesi değil ki.

Dün artık dayanamadım, söyledim:

-Ama Mahmut Efendi, dedim, bu kadar da olmaz. İçiyorsun, neyse, iç. Ama hiç olmazsa tozunu da katık et!

O, alışmış, aldırıyor. Yan gözle baktı:

-Bir cigara sardım diye mi söylüyorsun? dedi.

-Hangi bir cigara birader. dedim, bak gene bir tutam saçak tütün kalmadı. Bana yalnız tozları kalıyor.

Kayıtsızca:

-Senin tütünün de içimli bir şey değil ya! dedi, bunu nasıl içiyorsun? Kaçak içsen bundan daha iyi!

Kızdım.



Biraz kızdım:

-A birader! dedim. İyiyi fena-ya baktığımız yok. Sen benden çok içiyorsun. Fena ise niçin içiyorsun?

-Ne yapayım? Daha iyisi yok ki.

-Neden yok? Tütüncü dükkânları dolu, çeşit çeşit...

Beni tekdir edecek gibi fena fena yüzüme baktı.

-Ya! dedi; bir de bu zıkkıma para vereyim? Ben öyle şeyi âdet etmişim; kırk yaşından sonra benim huyumu değiştirecek değilsin ya! Mundar şey. Zaten mekruh. Bir de kalkıp üste para vereceğim!..İşim yoktu da!..

-Çok alâ söylüyorsun, ancak ben pana veriyorum...

-Ben de onu söylüyorum ya! Para verdin verecek, bâri iyisine ver! Bunun böylesini içecek olduktan sonra hiç içmesen daha iyi.

-Sen de kırk yaşından sonra benim huyumu değiştirecek değilsin ya!

Lâkayıd omuzlarını kaldırarak ve cigarayı çekip dumanını savurarak:

-Benim neme lâzım! dedi; benim hiç kimsenin huyu ile işim yok; sen bana karışıyorsun da ben de söyledim.

-Canım dedim; senin kuruyası tabiatının bana ziyanı olmasa neme lâzım. Ben de kırk yıl söylemem. Ancak ziyanı bana dokunuyor.

-Benim sana ne ziyanım dokunuyor? dedi; bu sözleri hep bir cigaraya için mi söylüyorsun? Ziyan olmuş da dünya kaybolmuş... Ben içeceğime sen içse idin vücutça sıhhatçe çok kâr edecektin!?. Bâri başkalarının yanında söyleme; seni ayıplarlar!

-Neden ayıplıyorlarmış? diye sordum.

-Neden olacak! dedi; bir cigaraya tütün için bu kadar lakırdı söylüyorsun!

-Canım birader hangi bir cigaraya? Hangi beş cigaraya?

Kızdım.

-A birader, dedim, iyiye kötüye baktığımız yok, sen benden çok içiyorsun. Fena ise niçin içiyorsun?

-Ne yapayım, dedi, daha iyisi olsa onu içerim...

-Neden yok, dedim, tütüncü dükkânları dolu!

Yüzüme dik dik baktı:

-Ben, dedi, bu zıkkıma para vermem. Mundar şey... Mekruh. Kalkıp üste de para vereceğim! İşim yoktu da...

-Çok iyi buyuruyorsun, dedim, ama biz para veriyoruz!

-Ben de onu söylüyorum ya, dedi, para verdin verecek, bâri iyisine ver. Bunun böylesini içecek olduktan sonra hiç içmesen daha iyi!

-Sen, dedim, kırk yaşından sonra benim huyumu mu değiştireceksin?

Kayıtsızca omuzlarını kaldırdı:

-Benim neme gerek, dedi, ben kimsenin keyfine karışmam. Sen bana karışıyorsun da ben de söylüyorum.

-Canım, dedim, senin kuruyası huyunun bana ziyanı olmasa ben de kırk yıl söylemem. Ziyanın bana dokunuyor.

-Benim sana ne ziyanım dokunuyor? diye sordu, bu sözleri hep bir cigaraya için mi söylüyorsun? Ziyan olmuş da dünya batmış... Ben içmeseydim de sen içseydin, daha mı kâr edecektin? Bâri başkalarının yanında söyleme, seni ayıplarlar.

Tepem attı:

-Neden ayıplıyorlarmış? diye sordum.
-Neden olacak, dedi, bir cigaralık tütün için bu kadar lakırdı ediyorsun.

-Canım birader, dedim, hangi bir cigaraya, hangi beş cigaraya?...



Hiddetlendi:

-Haydi on cigara olsun! dedi; yirmi cigara, otuz cigara... daha diyeceğin yok ya! Yok tütünün saçak tarafını içmişim, sana tozu kalmış.. Bunları söylemek ayıp!.. Tozu kaldıysa yeni bir paket al. Saçak tarafından iç bu da söz mü? Kemâli bunun atmış para.

-Canım bunu ben alacağıma sen alsan ne olur? Su neden almak bize düşüyor da içmek size?..

-Ben âdet etmemişim, dedik ya! Böyle zehire para vermem; sen âdet etmişsin: Ben içsem de alıyorsun içmesem de. Benim için tütün almıyorsun ya; eğer benim için alıyorsan bundan sonra alma!

-Ya ben ne içeyim? diye sordum.

Muzafferâne sırtarak:

-Yaa... Gördün mü? dedi.

Öfkeden çatlayacağım:

-Yani bir de tütün alıyoruz diye kabahatli mi çıkaracaksın? dedim.

Lâkayd, omuzlarını silkerek cevap verdi:

-Yook! dedi. Neden kabahatli çıkarayım? Sen söylüyorsun da ben de cevap veriyorum. Bir cigara için insan ahabına böyle kahve ortasında bu kadar ağır söylemek de olur mu? Bu senin gibi adama yakışır mı?

-Lâhavle ya rabbi... Ben anlamıyorum ki; sen atmış para verip bir paket tütün almaz, herkesin tabakasından otlakçılık eder geçinirsin, bu ayıp değil, ben "tütünü katık et; saçak tarafından bana da kalsın" diyorum, bu ayıp!...

-Bana neden ayıp oluyormuş? dedi; hırsızlık etmiyorum, yahut zor ile almıyorum ya?.. Ahmak da değilim ki tütünün iyi tarafı, saçak tarafı dururken tozundan sarayım...

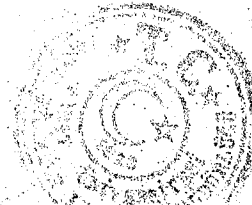
-Haydi on cigara olsun, dedi, yirmi cigara, otuz cigara olsun... daha diyeceğin yok ya! Yok tütünün saçak yerini içmişim, sana tozu kalmış... bunları söylemek ayıp. Tozu kaldı ise bir paket al, saçak tütün iç. Bunun kemali atmış para!

-Bunu ben alacağıma sen alsan ne olur, dedim, su neden almak bize düşüyor da, içmeksize?

-Ben âdet etmemişim, dedik ya! Böyle zehire para vermem, dedi. Sen âdet etmişsin, ben içsem de alıyorsun, içmesem de. Benim için tütün almıyorsun ya. Benim için alıyorsan bir daha alma. Hem bir cigara için adama böyle kahve ortasında bu kadar söz söylemek ayıp değil mi? Bu sana yakımı?

-Çıldıracağım, dedim, sen atmış para verip bir paket tütün almaz, herkesin tabakasından geçinirsin, bu ayıp değil; ben tütünü katık et, saçagından bana da kalsın, dedim, bu ayıp öyle mi?

-Bana neden ayıp oluyormuş? dedi, hırsızlık etmiyorum ya, zorla da almıyorum, tütünün saçığı dururken tozunu içecek kadar ahmak değilim...



-Demek ben tütünün toz tarafın-
dan sarmakla ahmak oluyorum... Be a-
dam bu senin babanın mali mı? Hem el-
âlemin tabakasından geçiniyorsun, hem
de üste bir de hakaret ediyorsun...

Artık kızdım... Onun da cıgara-
dan yarısına kadar sararmış parmakla-
rı, ve siyah çember sakalı titriyordu.
Peykede doğruldum; Allah bilir ya ak-
lımdan fena şeyler geçiyordu. Ancak o
yine bilâ-fütûr:

-Sen, dedi; deminden beri bir cı-
gara için bu kadar halkın içinde bana
hakaret ediyorsun; ben sesimi çıkardım
mı? "Tütünün saçağı dururken tozundan
sarmak ahmaklıktır" dedim diye neden
kızıyorsun?

Ve etrafına bakarak, bizi dinle-
yen bütün kahve halkına:

-Yalan mı söylüyorsunuz efendiler? de-
di: Siz hak veriniz! Bana bir cıgara
verdi diye bu kadar lakırdı edilir mi?
Bu nerede görülmüş şeydir?..

Artık öfkeden ne yaptığını bilmez
bir hale geliyordum; karşı taraf peyke-
de oturan Miralay Esat Bey bana gözüyle
işaret etti; kendimi biraz topladım.

-Sen, dedim; birader, benimle ko-
nuşma! Benim yanıma da gelme! Bir gün
ben senin kafana bir şey vururum; başı-
ma belâ olursun; anladın mı? İşte bu ka-
dar!

İş buraya vâsıl olunca Esat Bey en-
tarisinin cebinden kendi tabakasını çı-
kardı ve:

-Mahmut Efendi! dedi; gel sen bura-
ya! Bak ben sana bir tütün vereyim, na-
sıl beğenirsin...

Tabakayı görünce kalktı karşıya
gitti, ve:

-Benim kabadayılığım yok, dedi.
Kimseye de bir fenalık etmedim, yine de
etmem.. Bütün günahım nedir? Bir cıgara
sarmışım. Aman büyük şey olmuş.. Ne dev-
let ki tufan olup da dünya batmadı!

Bir taraftan söylendi; bir taraf-

-Biz tütünün tozunu içip ahmak
mı oluyoruz? dedim.

Doğrusu çok da kızdım. Onun da
parmakları titremeye başladı, ama sö-
zünü kesmedi:

-Sen, dedi, deminden beri bana o ka-
dar söz söyledin, ben sesimi çıkardım
mı? Tütünün saçağı dururken tozunu iç-
mek ahmaklıktır dedimse niçin kızıyor-
sun?

Kahvede olanlara bakarak:

-Yalan mı söylüyorsunuz, efendiler,
dedi. Bana bir cıgara verdi diye bu
kadar söz söylenir mi, bu nerede gö-
rölmüş şey?

Karşı peykede oturan Miralay E-
sat Bey bana işaret etti. Kendimi top-
ladım:

-Sen, dedim, birader bir daha
benim yanıma gelme, benimle de konu-
şma. Bir gün öfke ile kafana bir şey
vururum, başıma belâ olursun. anladın
mı? İşte bu kadar!

İş buraya varınca Esat Bey cebin-
den tabakasını çıkardı:

-Mahmut Efendi, dedi, gel sen bu-
raya, bak ben sana bir tütün vereyim,
nasıl beğenirsin...

Tabakayı görünce kalktı, karşı-
ya gitti. Bana da:

-Benim kabadayılığım yok, dedi,
kimseye de bir fenalık etmedim, ge-
ne de etmem. Bütün suçum nedir: bir
cıgara sarmışım! Sanki tufan olmuş..

Bir yandan söylendi, bir yan-

tan da Esat Bey'in tabakasında ne var ne yok içti. O hırs görülecek bir şey di.. Ben artık cevap vermedim. Ne dersiniz, bu vesile ile kurtultum mu?

Ertesi sabah erken çocuk haber verdi ki bir efendi gelmiş, beni görmek istiyormuş...Aşağı odaya indim:

-Buyursunlar, dedim; baktım Mahmut Efendi... Dedi ki:

-Birader, vallahi dün sizin hatırınızı kırdım. Sonradan ben de pişman oldum; sizden özür dilemeğe geldim. Affedersiniz! İnsanlık hali.. İnsan bazan böyle boş bulunuyor...

Siz olsanız ne yaparsınız? Af isteyen bir adam... Kalkıp evinize kadar da gelirse... Benim yüzüm tutmaz.

-Buyurun! dedik; kahve pişirttik; önüne de dolu bir kâse tütün koyduk... Kardeşim, emin olun kalem vaktine kadar kâsenin dibinde ancak tozları kaldı. Cıgara tablası da ağzına kadar doldu!..

O gün bugündür, ne zaman tasaduf ederse içiyor.. Ve ben buna râzı oldum. Arasına kalkıp evime de geliyor!...Ancak ne yaparsın? İçecek; hasta...

(Meslek Gazetesi, S.2, 22 Kânûn-ı Evvel 1340/ 22 Aralık 1924, s.12)

dân da Esat Beyin tabakasında ne var ne yok içti. Ben artık cevap vermedim. Ancak Mahmut Efendi bana darıldı, ben de ondan kurtuldum sanmayınız. Ertesi sabah erken çocuk haber verdi ki bir efendi gelmiş, beni görmek istiyormuş. Aşağı odaya indim. Baktım, Mahmut Efendi. Beni görünce dedi ki:

-Birader, dün sizin hatırınızı kırdım. Sonradan ben de pişman oldum. Sizden özür dilemeğe geldim. Kusura bakmayın, insanlık hali... İnsan bazan boş bulunuyor....

Siz olsanız ne yaparsınız? Özür isteyen bir adam. Kalkıp evinize kadar da gelirse... Benim yüzüm tutmaz.

"Buyurun" dedik. Kahve de pişirttik. Önüne bir dolu kâse tütün de koyduk. Kardeşim, emin olun, kalem vaktine kadar kâsenin dibinde yalnız tozlar kaldı, cıgara tablası da ağzına kadar doldu!

(Hikâyeler -Birinci Kitap-, Ank., 1946, s.39-42)

S O N U Ç

Memduh Şevket Esendal (1883-1952), İttihat ve Terakki'den Demokrat Parti'ye kadar uzanan dönem içinde adından sık sık bahsedilen bir politikacı, 17 yıl ülkesini başarıyla temsil etmiş (Bakû, Tahran, Kabil) bir hâriciyeci, hatırı sayılır bir ressam-karikatürist olmanın yanında, II. Meşrutiyetten 1950'lere kadarki Türk hikâyeciliğinin önde gelen yazarlarından birisidir. Hikâyeciliğimize yeni bir tarz kazandırma ile söz konusu türde en çok eser kaleme alma (335 hikâye) başarı ve ünvanı da ona aittir. Ancak, ölümünün üzerinden 37 yıl geçmiş olmasına rağmen lâayık olduğu seviyede tanındığı ve Türk edebiyatındaki yerini alabildiğini söylemek mümkün değildir.

Çorlu'da (Tekirdağ) doğan Memduh Şevket, düzenli bir mektep tahsili görmemiş, tamamiyle kendi kendini yetiştirmiştir. Edebiyata olan ilgisi Çorlu'da başlamış, İstanbul'da gelişmiştir. İlk hikâyesini (Veysel Çavuş) II. Meşrutiyetin ilânından hemen sonra (1908) Tanin gazetesinde yayınlar. Bundan sonraki yaklaşık yarım asırlık sanat hayatı müddetince kaleminden bırakmamış olan sanatkâr, yazı faaliyetini kesintisiz olarak sürdürmüştür. Hem de şöhret arzusu, yayınlama kaygısına düşmeden. Yazmak, onun için hayatın mânâsı olacak kadar önemli ve vazgeçilmez bir faaliyettir.

"Otlakçı" yazarının eserlerini yayınlayabilme, geniş okuyucu kitlesine ulaşabilme hususunda son derece talihsiz bir sanatkâr kaderi yaşamış olduğunu belirtmek gerekir. Yayın faaliyeti, hâriciye görevleri sebebiyle sık sık ve uzun süreli kesintilere uğramıştır. Ölümüne kadarki dönem içinde hikâyelerinin ancak üçte birini, romanlarının da ikisini Türk okuyucusuna sunma imkânı bulur. Romanlarından "Miras"ın tefrikası da yarım kalmıştır. Aynı dönem içinde kitap halinde basılabilen eserlerinin sayısı sadece üçtür. Bunlar; "Ayaşlı ile Kiracıları" romanı ve 25'er metinden oluşan iki hikâye kitabıdır. Bugün hikâye kitaplarının sayısı ona, romanları üçe çıkmış olmakla birlikte, üç ciltlik hikâyesi ile mektup, hâtıra ve günlükleri hâlâ yayınlama-



nacağı günü beklemektedir.

Tanin, Çığır, Meslek, Vakit, Ulus; Halka Doğru, Ülkü, İstanbul Kültür, Pazar Postası, Seçilmiş Hikâyeler, Hisar, Türk Dili, M.Ş.Esental'in hikâyelerini yayınlayıp iki romanını tefrika ettiği gazete ve dergilerdir. Yazar, gerek bu yayınlarında, gerekse kitap halindeki üç eserinde adını açık açık kullanmadığı gibi, birden çok imza veya mahlasla okuyucu karşısına çıkmıştır. Biz beş ayrı imzasını tesbit edebildik. Söz konusu tavır, onun yeterince tanınmamasının temel sebeplerinden birisidir.

Esental, dışa dönük, yaşamayı seven, iyimser ve aktif bir mizacın insanıdır. Politika, hâriciye ve sanattaki mevki ve başarılarına rağmen, son derece mütevazıdır. Şöhretten, şarlatanlıktan, kendisinden bahsettirmekten değil, "gölge adam" olarak kalmaktan hoşlanır. Nitekim ona "Gandi" diyenler olmuştur. O, gerçek bir "sohbet adamı"dır. Meydan adamlığından, yarı aydının züppeliklerinden, ihtiras ve nutuktan nefret eder. Hayatı boyunca "avâm"dan biri ve "alaylı" olmaktan büyük bir haz duymuştur. Hep yerli ve içimizden biri olarak yaşamıştır. Bize has dekorlar içinde ve kendi kıymet hükümlerimizle şekillenmiş, küçük insanlarla dopdolu bir cemiyette; toprak ve tabiatla içiçe bir hayatın özlemini yaşar.

Çorlu kahvehâneleri, esnaf dükkânları ve sohbet meclislerinde şekillenmeğe başlayan sanatkârimızın dünya görüşü, zamanla farklı kaynaklardan beslenmekle birlikte, hep kendi tarihimiz, hayatımız ve kıymet hükümlerimiz sınırları içinde kalmıştır. Bu yönüyle belli bir kalıba sokulamaz. "Meslekî Temsilcilik" veya "Ufkî Medeniyet" söz grupları, onun dünya görüşünü ifade eden kavramlardır. Özü, "halkçılık"a dayanmakta olan bu dünya görüşünde aslanan, "küçük insan" ve "toprak medeniyetinin hayata hâkimiyetidir. Söz konusu düşüncenin Osmanlı toplumundaki lonca nizamından önemli tesirler taşıdığını söylemek mümkündür. Buna göre; cemiyet, "meslek" ekseninde yeniden düzenlenip teşkilatlandırılacaktır. Esental, Sultan II.Mahmut devrinde sosyal hayatımıza girip giderek güçlenmiş olan memur-bürokrat zümresi, böyle bir zümrenin zihniyeti ve buna göre şekillenmiş olan yönetim biçimine şiddetle karşı çıkar. Küçük insana söz hakkı tanımadığı, hatta sömürdüğü için, parti ve vilayetlerin temsilini esas alan parlamenter sistemi reddeder. Merkezîyetçilik,



devletçilik ve bürokrasiden arındırılmış; meslek esasına dayalı ve meslekler arası tesianüdü esas alan bir yönetim biçimini savunur. Eserlerine dikkatle bakıldığında, fikrî temel olarak, böyle bir dünya görüşü üzerine oturtulmuş olduğu görülür.

Memduh Şevket Esenal, edebî meselelerdeki fikirlerini söylemekten ısrarla kaçınan bir sanatkârdır. Ona göre, edebî eserin iki temel fonksiyonu vardır. Sanatkârın ferdî yaratma arzusuna vasıta veya okuyucuya güzelin hazzını tattırdığı için estetik bir kıymet olan edebî eser; topluma yeni bir dünya görüşü, hatta sosyal bir nizam veya en azından tarihe, gelecek nesillere toplum hayatına ait realist müşahedeler bıraktığı için de sosyal bir kıymettir. Bu sebeptendir ki, eser "hoş" ve "özlü" olmalıdır. Sanatkâr; toplumun önünde, ortasında ve arkasında gitmesi durumuna göre üçe ayrılır. Önde giden ve mütefekkir olan sanatkâr, eseriyle cemiyete sosyal bir nizam, yeni bir dünya görüşü sunarken; ortada ve arkada giden sanatkâr, "olan"ı tesbit edip geleceğe realist müşahedeler bırakır. Esenal kendini, "cemaatin arkasında giden sanatkâr" grubuna dahil etmekle birlikte, yer yer "cemaatin önünde giden sanatkâr" olma gayreti içine girer. Çok gizli ve eserin bütünü içinde eritilmiş bir şekilde de olsa, okuyucusuna kendi dünya görüşünü sezdirmek istediği açıktır. Topluma yönelme endişesi, her halükârda onun sanatındaki esas bakış açısı ve hareket noktasını belirler.

"Ayaşlı ile Kiracıları" yazarının eserleri; bunların sahip oldukları yapı, muhteva, dil ve üslup özellikleri konularında bugüne kadar birçok yanlış ve eksik değerlendirmelerde bulunulmuştur. Söz konusu yanlışlık veya eksiklikler, eserlerin tamamını veya ilk hallerini görmemek, ciddi bir araştırma yapmaktan kaynaklanır. Öncelikle onun sanat hayatı ve eserlerini iki devre halinde ele almak gerekir. 1920 öncesi ile sonrasına takabül eden bu devreler arasındaki çok açık farklılık, böyle bir tasnifi zarurî hale getirir.

Memduh Şevket, birinci devredeki (1908-1920) 40 hikâye ile "Miras" romanında tenkitçi, tasvirici ve tahlilci olma yönleriyle belirginleşen bir sosyal gerçekçilik anlayışına sahiptir. Söz konusu eserler de bu anlayış çerçevesinde vücut bulmuştur. Bununla birlikte, bazı metinlerin ferdiyetçi ve santiman-tal bir sanat anlayışı ile kaleme alınmış olduğu dikkati çekmektedir.

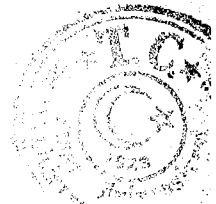
Gerek hikâyeler, gerekse "Miras"ın vakası, çok açık tezatlar arası çatışmadan doğmaktadır. Bunu (A) ile (B) arasındaki çatışma şeklinde formüle etmek mümkündür. Tematik ve karşı güç fonksiyonları müşahhas varlık veya kahramanlarla temsil edilir. Söz konusu iki zıt gücün aynı mekân, zaman ve olay örgüsünde bir araya getirilmiş olması, tabii olarak çatışmaya yol açar. Eser de, böyle bir çatışma zemini üzerine kurulmuş olay örgüsü çevresinde vücut bulur. Gücünü vakadan, vaka da tezatların çatışmasından alır. Zıt güçlerin çatışma zeminini aşk, kıskançlık, ihtiras, kin, nefret, bencillik, tatminsizlik, menfaat temaları hazırlamaktadır.

"Tahkiye", birinci devre eserlerindeki hâkim anlatım tarzı olarak karşımıza çıkar. Bunu açıklama, tahlil ve tasvir tarzı anlatım biçimleri takip eder. Fiktif âlemin anlatıcıları, yetkilerini sonuna kadar kullanmaları ile dikkati çekerler. Üstelik yorumcudurlar. Bu sebeple okuyucu, son derece açık bir mesajla karşı karşıya kalır. Şahıs kadrosu, çoğunlukla tabiiyetten uzak, idealize edilmiş intibai bırakan kişilerden teşekkül etmiştir. Sanki onlar müstesna bir hayatın insanlarıdır.

1920 öncesinin bütün eserlerinde karamsar bir atmosfer dikkati çeker. Bu durum, konu, şahıs kadrosu ve sosyal zamanın sahip olduğu nitelikler kadar, anlatıcının hâricî âlem ve olaylara bakışından kaynaklanmaktadır. Metinler, klâsik yapıdaki giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine göre şekillenmişlerdir. Teferuatlı anlatım, yorumcu tavır, okuyucunun muhayyilesine fazla bir şey bırakmaz.

Kısacası; Memduh Şevket Esendal, sanat hayatının birinci devresinde kaleme aldığı eserlerinde, kendinden önceki hikâye ve romanımızın getirdiği birikimin devamı durumundadır. Büyük ölçüde de Servet-i Fünûn roman ve hikâyesinin tesirindedir. Bunun dışında Millî Edebiyat ve bazı yazarların (Hüseyin Rahmi gibi) tesirinde olduğu gözlenir. Bunlara ferdî arayışlarından gelen unsurları da eklemek gerekir. Bütün bu özellikler bizi, "Maupassant Tarzı Hikâye"ye götürür. Paul Bourget'in psikolojik realizmi, bu yapı içinde -az da olsa- kendini hissettirir. Ancak, yazarın psikolojik halin dilini bildiği söylenemez.

Bakû Mümessilliği, Esendal'ın sanatındaki büyük değişime zemin hazırlamış, o güne kadarki Türk hikâyesinden tamamiyle farklı ve yepyeni bir tarz kazandır-



miştir. Rusçayı öğrenmiş olmanın verdiği imkândan faydalanan yazar, Rus edebiyatını, özellikle de A. Çehov'u tanımıştır. Bu tanıyışın en önemli yanı, onu "Çehov Tarzı Hikâye" ile karşı karşıya getirmiş olmasıdır. Kısa sürede özümleyip benimsediği söz konusu hikâye tarzı, bundan sonraki hikâyeleri, hatta romanları için esas olur. Başka bir ifadeyle, edebiyatımızdaki Çehov tarzı hikâyenin ilk ve en önemli temsilcisi Esendal'dır. A.Çehov ile Esendal hikâyeleri arasında konudan dil ve üslûba kadar uzanan benzerlik ve yakınlıklar mevcuttur. Her iki yazar da hikâyelerini aynı yapı şablonu üzerine oturur ve bunun çevresinde şekillendirir. Türün temel yapı unsurlarının nitelikleri ve metnin bütünlüğü içindeki fonksiyonları büyük ölçüde aynıdır.

Memduh Şevket, sanat hayatında gerçek şahsiyetine ikinci devrede (1921-1952) kaleme aldığı hikâye ve romanlarında kavuşmuştur. Yazar, bu devrede de realist bir sanat anlayışına sahiptir. Ancak, iki devrenin realizmi son derece farklıdır. 1920 sonrasında, hâricî âlemi kendi tabiîliği içinde hikâye ve romanının fiktif âlemine taşıırken seçme, ayıklama ve belli bir amaca göre yeniden düzenleme yoluna gitmez. "Tabiîlik", en önemli esas haline gelir. Vaka için de büyük olaylara; aşk, ihtiras, kıskançlık, kin, nefret, bencillik, menfaat, tatminsizlik, metafizik endişe ve birtakım ruh bunalımları zeminine oturtulmuş çatışmalara ihtiyaç duymaz. Vaka, çok açık tezatlar arası çatışmadan; tematik güç-karşı güç zıtlığından doğmaz. Çünkü zıt güçler aynı mekân, zaman ve olay örgüsünde yanyana getirilmediği gibi, en azından birinin müşahhas olarak temsil edilmediği gözlenir. Zaten vakadaki gerilimin yükseldiği, merak unsurunun arttığı asıl düğümlenme noktasından bilinçli olarak kaçılmış, asıl vaka öncesi veya sonrası zaman dilimleri tercih edilmiştir. Kısacası; hikâye ve romanlar gücünü vakadan, vakadaki çatışma unsurundan almazlar. Vakanın, türün yapısı içindeki ehemmiyeti büyük ölçüde kırılmıştır. Yazar, bu devre eserlerinde günlük hayat içindeki herhangi küçük bir olay veya durumu anlatmakla yetinmiştir. Aslolan da günlük hayattan, bu hayat içindeki insandan küçük kesitler sunabilmektir. Bu sebeple -özellikle- hikâyeler hayattan alınan küçük kesitler üzerine oturtulmuştur. Çoğu zaman belli bir giriş bölümü kullanılmadan ve doğrudan doğruya vaka ile başlayan hi-



kâye, belli bir sonuca ulaşmaya ihtiyaç duymadan bitiverir. Metnin tamamlanması ile itibârî âlemdeki hayat bitmez. Söz konusu günlük hayat kesiti içinde kişilerin ruh hallerinin sezdirilmesi hususu önemli bir yer tutar. Bu noktada telkin değil, sezdirme esastır. Yazar, kahramanların davranış, tavır ve konuşmalarını sergileme yoluyla psikolojik hali gözler önüne serer. Psikolojik realizm çevresinde düşünebileceğimiz bu tavır, okuyucunun muhayyilesi ve dikkatine ihtiyaç duyar.

Memduh Şevket Esendal, ikinci devre eserlerinde hâricî âlemi metne taşıırken tabîliği esas almıştır. Onun için abartma ve sun'flikten bahsedilemez. Bu noktada gözlemci, tasvirici ve nakilcidir. Tasvirciliği gerek birinci devreden, gerekse klâsik mânâdan tamamiyle farklıdır. Çünkü itibârî âlemin dikkatlere sunulmasında gösterme ve sahneleme ile yetinmiştir. Burada da çok büyük ölçüde diyaloga başvurmuştur. Vaka diyalogla başlar, gelişir ve sonuçlanır. Hatta diyalog vakanın kendisi olur. Metnin bütünlüğü içinde diyalogların % 95'e kadar ulaştığı birçok hikâyeye mevcuttur. Yazar bu noktada nakilcidir. Anlatma fonksiyonu en aza indirilmiş bulunan anlatıcı, söz konusu diyalogları nakletmekten, zaman zaman da diyalog aralarındaki bağlantıları sağlamaktan öte bir göreve sahip değildir. Tahkiye, tahlil, açıklama tarzı anlatımlar çok çok azaltılmış, hatta çoğu metinlerde hiç kullanılmamıştır. Teferruat yoktur. Tahlilci olmadığı gibi, tenkitçi de değildir. Son derece yumuşak, hoşgörülü, iyimser ve önemli ölçüde de mizahî bir üslûp hâkimdir.

"Ayaşlı ile Kiracıları" ve "Vassaf Bey" romanlarında da aynı vaka, yapı, anlatım tarzları ve bakış açısının hâkim olduğu müşahede edilir. Özellikle "Vassaf Bey" in "Konuşmalar" ana bölümündeki 27 bölüm, aslında birer küçük hikâyedir. Söz konusu bölümleri bir araya getirip roman kurgusu niteliği kazandıran şey; konu, şahıs kadrosu, zaman, mekân ve bakış açısı unsurlarındaki ortaklıktır. "Ayaşlı ile Kiracıları" için de aynı şeyleri söylemek mümkündür. Nitekim kendisi bu romanı için "bir küçük hikâyeye azmanı" değerlendirmesinde bulunmuştur. Aslında Esendal, "romancı" değil, "hikâyeci"dir.

Yukarıdan beri vurgulamağa çalıştığımız özellikler bizi, doğrudan doğruya "Çehov Tarzı Hikâyeye"ye götürür. En önemli farklılık, Çehov'daki kötümserliğin Esendal'ın eserlerinde iyimserlik haline dönüştürülmüş olmasıdır.



Ayrıca, teferruatı ayıklama ve atma hususunda yazarımız, ustasından bir kat daha öndedir.

Esendal, 224 hikâyesi ile üç romanında belli başlı birkaç ana tema etrafında yoğunlaşmıştır. Bunlar; "aile müessesesi", "yöneten-yönetilen ilişkisi", "yozlaşma" ve "küçük insan"dır. "Çocuk ve çocukluk", "kadın-erkek ilişkisi", "Bulgar zulmü", "zavallılara acıma", din-insan ilişkisi" ve "ölüm" gibi temalar çok daha geri plânda kalmıştır. Üstelik bunlardan birçoğu daha önceki ana temalarla ilişkilidir. Dikkatle bakıldığında, yazarın, İmparatorluktan Cumhuriyete geçiş dönemi toplumunun problemleri üzerinde dikkatini yoğunlaştırdığı görülecektir. Bunu, ümmet çağından millet çağına geçiş devri insanının problemleri, şeklinde mütâlâa etmek de mümkün.

Birinci ile ikinci devre eserlerinin tema ve konuları arasında büyük farklılıkların varlığından bahsedilemez. Birbirinin devamı olma niteliği, çok daha bârızdır. İki devre arasında değişen en önemli husus; tema ve konulara yaklaşım, onları ele alış ve sunuş biçimindeki farklılıklardır. 1920 öncesi eserlerinde kötümser ve tenkitçi olan yazarımız, mesajı çok daha ön plâna çıkarır. Eser, sanki sadece söz konusu mesajı dikkatlere sunmak için kaleme alınmış gibidir. Servet-i Fünûn ve Millî Edebiyattan gelen tesirler, kendini kuvvetle hissettirir. Halbuki 1920 sonrası eserlerinde mesaj çok büyük ölçüde gizlenmiş, eserin bütünü içinde eritilmiştir. Hatta bazı hikâyelerde doğru dürüst bir konu bulmak bile mümkün olmaz. Önemli olan, günlük hayatın tabiîliği içinde birtakım kesitler sunabilmektir. Ayrıca hayat ve olaylar karşısında iyimser ve hoşgörülüdür. Çoğu zaman mizahî bir tavır içinde meseleye yaklaşır. Tenkitçi olduğu söylenemez. Kendine problem edindiği meseleler karşısında çok daha bilinçli ve kararlıdır. Birinci devrede görülen tema ve konulardaki dağınıklık, kararsızlık ve tesirler tamamiyle ortadan kalkmıştır.

"Aile müessesesi", Memduh Şevket'in üzerinde en fazla kalem tecrübesinde bulunduğu temaların başında yer alır. Birçok hikâyesi ile üç romanı söz konusu müessese çevresinde vücut bulmuştur. Aile, hemen hemen bütün yönleri ve problemleri ile tekrar tekrar irdelenmiştir. İki karşı cins arasındaki sevginin doğuş, gelişme süreci ile bunun sosyal şartları; evlilik olgusu; eş-



ler arası dünya görüşü, aile anlayışı ve karakter ortaklığı veya farklılığı ile sonuçları; sevginin doğuşundan ailenin teşekkülüne, buradan da ileriki yıllara kadarki zaman içinde karşılaşılan değişik problemler; aile bütünlüğünü sarsan, hatta yıkımına sebep teşkil eden ihanet, yozlaşma ve tatminsizlikler; ideal karı-koca tipleri ve bunların özellikleri; aile müessesesinin XIX. asrın ortalarından XX. asrın ortalarına kadarki dönem içinde yaşamış olduğu değişme ve yozlaşma süreci ve sonuçları, aile müessesesi çevresinde ele alınan konulardan birkaçıdır.

Söz konusu tavır, Esendal'ın aile müessesesine verdiği kıymetin açık delilidir. Toplumun çekirdeğini teşkil eden aile, hem ferde, hem de topluma ulaşmanın; böylece sosyal hayatı sergilemenin odak noktası durumundadır. Yazara göre, sağlam temeller üzerine kurulmuş mutlu aile, "bu memleketin temeli"dir.

Hikâyelerdeki ikinci ana temayı "yöneten-yönetilen ilişkisi" teşkil eder. Romanlarda bir hayli geri plânda kalmış olan bu temada, yazarın, çok daha ileri bir seviyede toplumcu olduğu gözlenir. Esendal, öncelikle yönetici-aydın veya bürokrat-memur zihniyetini; onun toplumun meselelerine bakışını dikkatlere sunmağa çalışır. Bunun için de söz konusu tipin daire, ev ve diğer mekânlardaki tavır, davranış, konuşma ve icraatlarını; halk, âmir ve memuruyula olan ilişkilerini sergiler. Böylece hem zihniyet, hem ilişkiler hem de yönetim biçimi irdelenmiş olur. Bahsi geçen ana tema çevresinde vücut bulmuş hikâyelerin ortak yanı, yönetici-aydın veya bürokrat-memur tipini bütünüyle menfî şekilde dikkatlere sunmuş olmalarıdır. Bu tavır, doğrudan doğruya sanat-kârın dünya görüşü ile ilgilidir. Hatta onun eserlerinin antitezini bu noktada aramak gerekir. Çünkü yönetici-aydın veya bürokrat memur, eserlerin tamamında "karşı güç"ü temsil eder.

Hikâye ve romanlardaki önemli temalardan bir başkası, "yozlaşma" kelimesinde ifadesini bulur. Memduh Şevket, başta insan olmak üzere toplum, müesse ve değerler manzumesindeki yozlaşma vetiresi karşısında son derece duyarlı bir sanatkârdır. Her türlü yozlaşmanın karşısında yer alırken yozlaşmış tipleri hiciv, sorumluları da tenkit eder. Çünkü yozlaşma, hem mevcut sosyal ya-

pının, hem de toprak medeniyetine ulaşmanın en büyük düşmanıdır. Söz konusu olgunun temelinde Batı'ya yönelişimiz ve Batı'nın sanayi medeniyeti ile onun getirdiği dünya görüşü mevcuttur. Kendi kıymet hükümlerimizin farkında ve şuurlunda olmayışımız, yozlaşmanın bir başka sebebidir.

Esendal'ın hikâyeleri arasında "çocuk hikâyesi" çerçevesinde değerlendirilebilecek metinler de mevcuttur. Çocuk ve çocukluk teması ekseninde kaleme alınmış olan bu hikâyelerde; çocuğun aile ve millet hayatındaki önemi, çocuk gözüyle hayatın bazı gerçeklerinin ifadesi, çocuk-ana, baba ve çevre ilişkisi, çocuk-üvey anne çatışması, çocuğun eğitim ve terbiyesi gibi konular üzerinde durulmuştur. Bazı metinler, çocukluk yıllarına duyulan nostaljinin ifadesine ayrılmıştır.

Yukarıdaki belli başlı temalar hikâye ve romanlarda işlenirken, sosyal zamana ait birçok meselenin, eserlerin geri plânında fon olarak kullanıldığı dikkati çeker. Böylece XIX. yüzyılın son çeyreğinden 1950'lere kadar olan dönem içindeki belli başlı sosyal, siyasî ve kültürel hâdise ve gelişmelerin panoraması çizilir.

"Otlakçı" yazarının eserlerindeki son ve en önemli tema "küçük insan"dır. Bir çok hikâye ve 1920 sonrasının iki romanı, küçük insanı hareket noktası alır. Söz konusu metinlerde aslolan küçük insanın hayatından birtakım kesitler sunabilmektir. Tabii ki her kesit, onun hayatının bir yönünü sunmanın yanında; karakter, dünya görüşü, hayat ve olaylar karşısındaki tavrını da sezdirir. Yaşama sevinci, küçük ümit ve hayalleri, çalışkanlığı, kanaatkârlığı, becerikliliği, hoşgörüsü, sohbetseverliği, sabrı, uysallığı ve vatanseverliği ile tanıdığımız küçük insan, toplumun çoğunluğunu teşkil eden sessiz milyonların adıdır. Hem mevcut sosyal yapının, hem de toprak medeniyetinin özünü o teşkil eder.

Küçük insan, yazarın eserlerindeki "tezi"; başka bir ifadeyle "tematik güç"ü temsil eder. Aslında yukarıdaki ana temaların birçoğu da doğrudan doğruya küçük insan ile alâkalıdır. Aile müessesesi, kadın-erkek ilişkisi, çocuk ve çocukluk, yozlaşma, hatta yöneten-yönetilen ilişkisi temaları, şu veya bu şekilde küçük insana bağlıdır. Buradan hareketle, Esendal'ın bütün

hikâye ve romanları temelde küçük insan ekseninde vücut bulmuştur, şeklinde bir hükme varmak mümkündür. Bunun dışındakiler -bütün anlatma esasına bağlı türlerin ihtiyaç duyduğu- antitez veya karşı güçtür. Eserlerdeki gizli çatışma zemini de bu noktadadır. Bütün bunlardan sonra Memduh Şevket'in eserlerindeki "étymon"u (odak noktası veya temel güç) şu şekilde formüle edebiliriz:

Genelde; olması istenen-istenmeyen veya beğenilen-beğenilmeyen çatışması;

Fikrî temelde; Meslekî Temsilcilik veya Ufkî Medeniyet-mevcut yönetim biçimi veya Sanayi Medeniyeti çatışması;

İnsanî temelde; küçük insan-küçük insan dışındakilerin çatışması.

Memduh Şevket Esenal, kaleme aldığı eserlerinde sosyal/aktüel zaman olarak, çok büyük ölçüde içinde yaşadığı ve şuurunda olduğu dönemleri kullanmıştır. Bu sebeptendir ki, 1900-1950 tarihleri arası, üzerinde yoğunlaşılacak asıl sosyal/aktüel zamanı teşkil etmiştir. Gözlemlerini eserinin merkezine yerleştiren bir yazar için söz konusu tavır, şaşırtıcı olmaz.

Vaka zamanı açısından "kesit" veya "dilim" hikâyeciliği, yazarımızın temel özelliklerinden birisidir. Romanlarda da aynı özellik varlığını korur. Konunun tabîliği veya tür (romanlar için) vaka zamanının uzamasını gerektiriyorsa, yine belli küçük zaman dilimleri üzerinde durulup aralar ya atlanır, ya da özetlenir. Zaman zaman da geniş vaka zamanı, art zamanlı olarak ama, hâle taşınmış şekilde dikkatlere sunulur. Vaka zamanı konusunda dikkati çeken bir başka husus, asıl vaka öncesi veya sonrası zaman diliminin tercih edilmiş olmasıdır. Başka bir ifadeyle, vakada heyecan ve merak unsurunun arttığı, asıl çatışmanın yaşandığı zaman diliminden bilinçli olarak kaçınılır. Yazar, bu noktada klâsik vaka anlayışından tamamiyle ayrılmıştır.

Hâkim bakış açısı ve anlatıcısı tarzı ile kaleme alınan eserlerde genel olarak anlatma ve vaka zamanının çakışması söz konusudur. Kahraman bakış açısı ve anlatıcısı ile vücut bulan metinlerde ise, iki zaman arasında belli bir boşluk doğar. Gerek anlatıcısının sahip olduğu nitelikler, gerek tercihleri ve gerekse art zamanlı bir olayı anlatma arzusu, vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında boşluğun doğmasına zemin hazırlamaktadır. Esenal'ın eserle-



rinin tamamında "hâl", çok daha ön plânda gelir. Bunda, art zamanın çok defa hâle taşınarak dikkatlere sunulmasının önemli rolü vardır.

"Otlakçı" yazarı, bilinenin aksine, büyük şehir hikâye ve romancısıdır. Uç romanı ile hikâyelerinin çoğunluğunda İstanbul ve Ankara'yı geniş mekân olarak kullanmıştır. Geri kalan hikâyelerinde ise, Anadolu'nun diğer şehir, kasaba ve köyleri geniş mekân olarak karşımıza çıkar. Özellikle Çorlu, söz konusu geniş mekânlardan akla gelen ilkidir. Hatta Türk hikâyesi ilk defa Esendal'la Trakya'ya açılır.

Yazar, çoğunlukla şehri geniş mekân olarak tercih etmekle birlikte, zengin ve merkezî semtlere değil, fakir ve kenar semtlere yönelmiştir. Daha açık bir ifade ile, küçük insanların yaşadığı mekânlar, onun için çok daha ön plânda gelir.

Mekân unsurunun eserin bütünlüğü içindeki yeri, fonksiyonu, tasvire ayrılan satırlar ve tasvirin niteliği hususlarında 1920 öncesi ile sonrası eserleri arasında önemli farklılıklar mevcuttur. Birinci devrenin resme has, teferruatlı ve geniş tasviriciliği, ikinci devrede tamamiyle terkedilmiş, mekân ya en kaba çizgileri ile ya da isim halinde dikkatlere sunulmuştur. Ayrıca birinci devredeki realist-romantik veya objektif-sübjektif tasvir arasındaki tereddütler, ikinci devrede realist/objektif tasvirde karar kılmıştır. 1920 öncesinin güçlü mekân-insan ilişkisi, ikinci devrede önemli ölçüde zayıflar. Eserlerde iç/kapalı mekân ağırlık taşımakla birlikte, tasvirde daha ziyade dış mekân tercih edilmektedir.

Esendal'ın hikâye ve romanları gerek nicelik, gerekse nitelik açısından son derece zengin bir şahıs kadrosuna sahiptir. Şehirlisinden köylüsüne, nâzırından odacısına, doktorundan çiftçisine, erkeğinden kadınına, yaşlısından çocuğuna, fakirinden zenginine kadar uzanan farklı kesim, kültür, meslek, yaş, cinsiyet, sosyal durum ve karakterdeki bu insanlar, bütünüyle bizim dünyamızdan seçilmiş ve başarıyla dikkatlere sunulmuşlardır. Edebiyatımızda insanımızı Esendal kadar yakından tanımış ve bütün tabiiği, sıcaklığı ile hikâye ve romanın fiktif âlemine taşımış yazarımız çok azdır.

Şahıs kadrosunun genelinde erkekler, kadınlardan; genç ve orta yaş grubu, çocuk ve ihtiyarlardan; şehirliler, kasaba ve köylülerden; fakir veya or-



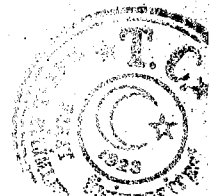
ta gelir grubuna mensup olanlar, zenginlerden; hem sayı, hem de fonksiyon itibariyle önde ve çoğunluktadırlar. Şahıs kadrosu meslekî açıdan memurlar, bürokratlar, esnaflar, ev kadınları, serbest meslek erbabı, çiftçiler ve işçiler şeklinde gruplandırılabilir. Azınlık veya yabancılar son derece azdır.

Hikâye ve romanlardaki şahıs kadrosu, çok büyük ölçüde dışa dönük, nikbin ve aktif karakterlerden oluşmuştur. İçe dönük, bedbîn ve pasif karakterler, sadece birinci devre eserlerinde yer alırlar. Tek cephelilik/düzlük ve çok cephelilik/yuvarlaklık durumu için de aynı şeyleri söylemek mümkündür.

Esendal'ın eserlerindeki şahıs kadrosunu teşkil eden bini aşkın kahramanın kılık-kıyafet, meslek, sosyal durum, isim, yaş, cinsiyet, zaman ve mekân gibi dış faktörlerden kaynaklanan farklılıkları ortadan kaldırdığımızda, yazarın dikkatini belli tipler üzerinde yoğunlaştırmış olduğu gerçeği ile karşılaşırız. Bunlar; memur, bürokrat ve yarı aydın, ev kadını, alafranga-züppe, esnaf, din adamı ve dedikoducu tipleridir. Aslında söz konusu tipleri ikiye indirmek gerekir. Küçük insan ve dışındakiler. Böylece eserlerin esasını teşkil eden temadaki "étymon", şahıs kadrosunda da karşımıza çıkmış olur.

Memduh Şevket, karakter yaratmada çok büyük ölçüde "müşahede"nin verdiği imkânlarla dayanmaktadır. Birinci devrede "muhayyile" ve "okunan eserlerden gelen tesir", müşahedenin çok çok önünde yer almaktadır. İkinci devrede ise, müşahede asıl olur. Konuşma, tavır ve davranışların sergilenmesi, tahkiye, tasvir, iç konuşma, iç çözümleme ve mekân-insan ilişkisi, karakter yaratmada başvurulan belli başlı yollar olarak dikkati çeker. 1920 öncesi eserlerinde pasif, sonrasında ise aktif karakter yaratma tekniklerinin ön plâna çıktığı görülür.

'Ayaşlı ile Kiracıları" yazarının dil ve üslûbu hakkında bugüne kadar ilerleri sürülen kanaatlerin birçoğunda, bize göre, birtakım yanlışlık veya eksiklikler söz konusudur. Başlangıcından beri hep aynı dil ve üslûba sahip olduğu iddiası, bunlardan birisidir. Halbuki yazarın dil, cümle ve üslûbu sürekli bir dinamizm içinde olmuş, yarım asra yaklaşan sanat hayatı boyunca da değişip gelişmiştir.



Sanatkârımızın dilindeki ilk merhale, 1908 ve sonrasında kaleme alınmış bulunan ilk hikâyeler ile "Miras" romanında karşımıza çıkmaktadır. İkizli, hatta yer yer üçüzlü tamalamalar, konuşma dilinde yaşamayan Arapça, Farsça kelimelerle yüklü ifade, söz konusu merhalenin bâriz özelliğidir. Metinlerdeki geri kalan kelime serveti ise, büyük ölçüde yazı dilinin lügatinden seçilmiştir. Kısacası; Esendal, ilk eserlerinde önemli ölçüde Servet-i Fünûn lügatine bağlıdır.

1920 kadarki dönemde kaleme alınmış olan diğer hikâyelerin kelime serveti yukarıdakilerden biraz daha farklı kaynaklardan beslenmiş olduğu dikkati çeker. Bu metinler, tamlamalardan tamamen, konuşma dilinde kullanılmayan Arapça, Farsça kökenli kelimelerden de önemli ölçüde arınmış bir dile sahiptirler. Ancak, kitabî yazı dili hâkimiyetini sürdürmektedir. Bununla birlikte yer yer sokağın diline uzanma gayreti kendini hissettirir.

Genel olarak değerlendirildiğinde birinci devre eserlerindeki dil, asıl mecrasını bulamamış bir sanatkârın arayışlarını düşündürecek nitelikler arz eder. Söz konusu dilde belli bir istikrardan çok dalgalanma ve kararsızlıklar esastır. Servet-i Fünûn lügatiyle ilk eserlerini kaleme almış olan yazar, daha sonra Millî Edebiyatın getirdiği "Yeni Lisan" hareketinin ortaya koymağa çalıştığı dil ve dil anlayışını benimsemiştir. Dildeki ferdî tercihleri, henüz kendisini sergileyebilecek seviyede değildir.

Memduh Şevket'in dilindeki ikinci merhale, 1920-1930 yılları arasındaki on yıllık dönemin eserlerinde yaşar. Öncelikle dildeki arayış ve dalgalanmalar durulmuş, gerçek vadisine yönelmiştir. Sanatkâr hızla konuşma diline yaklaşır. Sokağın dili büyük ölçüde yakalanmıştır. Kitabî yazı dilinden uzaklaşılırken konuşma dilinden gelen unsurlara daha çok yer verildiği gözlenir. 1930 sonrasında, yazarın dilindeki üçüncü merhale olarak düşünmek mümkündür. Ancak, değişme süreci, önceki dönemlere göre çok daha yavaş bir seyir takip eder. Dikkati çeken en önemli husus, 1921-1924 arasında kaleme alınmış olan bazı hikâyelerin dilinin, 1946'da kitap haline getirilirken yeniden gözden geçirilmiş, dil endişesi ile birtakım değişikliklerin yapılmış olmasıdır. Artık Esendal için aslolan konuşma dilidir. Söz konusu dilden gelen unsurlar,



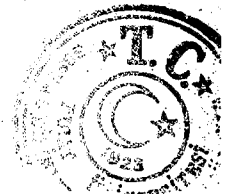
metinlerde çok daha yoğun haldedir. Türk Dil Kurumunun "arı dil" çalışmalarına ait bazı kelimelere rastlanılırsa da, yazarın buna iltifat ettiği söylene-
mez. Güçlü bir Türkçecilik şuuruna sahip olan Esendal'ın dilinde, sürekliliği-
ni koruyan bir dinamizm esas olmuştur. Dönem içindeki Türk dilinin yaşadığı
değişme ve gelişme süreci ile onun dili arasında çok yakın bir paralellik var-
dır. Yazar, "ki, eğer, her, ve" gibi konuşma dilinde yaşayan Doğu kökenli ke-
limeler kadar, Batı kökenli kelimelere de karşıdır.

Esendal'ın cümlesi de, kelime servetinin yaşadığı değişme veya gelişme
sürecini yaşamış, dinamizm içinde olmuştur. Muhtevadan yapıya kadar uzanan söz
konusu süreç, daha çok yapıda kendini hissettirmektedir.

Yazar, ilk hikâyeleri ile "Miras" romanında, henüz "arayış"la "taklit" a-
rasında gidip gelen ve taklitten gelen unsurların daha çok dikkati çektiği bir
cümle ile okuyucu karşısına çıkmıştır. Birçok cümlesi mânâ ve yapı itibariyle
bozuk, hatalı ve acemidir. Cümle çeşidi veya cümlenin yüklemi açısından da tı-
kızdır. Uzun cümlede ısrar eder. Türkçe cümlenin inşasındaki acemilik ile ke-
lime seçimindeki zevksizlik, uzun cümle arzusuna eklenince, metinler sun'î
bir atmosfer kazanır. Sanat hayatının ilk kalem tecrübesi olan söz konusu cümle-
nin, Servet-i Fünûn cümlesi ile Millî Edebiyatın yeterince işlenmemiş cümlesin-
den önemli izler taşıdığı muhakkaktır.

"Ayaşlı ile Kiracıları" yazarının kendine has cümlesini buluşu, 1920 son-
rası eserlerinde mümkün olabilmıştır. İlk önce uzun veya bileşik cümleden kı-
sa veya basit cümleye geçer. Bu noktada teferruatı atmış, cümleyi kendi için-
de bölmüştür. Türkçe cümlenin inşa sırrını da yakalamıştır. Kelimelerin daha
dikkatle seçilip kullanılmış olduğu dikkati çeker. Daha da önemlisi, sokakta-
ki konuşma dilinin cümlesi üzerinde yoğunlaşır. Böylece sun'îlikten, teferru-
attan, süsten, kapalılıktan arınmış; yalın, tabii, basit ve açık olma nitelik-
riyle belirginleşen bir cümleye ulaşır.

Hikâye ve romanların tamamına baktığımızda, fiil cümlesinin isim cümle-
sinde önde geldiğini görürüz. Hâricî âlemin ifadesini esas alıp psikolojik
tahlil, tasvir ve açıklama tarzı anlatımlardan ısrarla kaçınan bir sanatkâr i-
çin bu sonuç son derece tabiidir. Bileşik cümle hem uzunluk, hem de nitelik a-

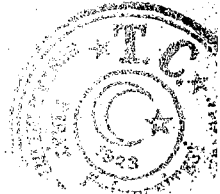


çısından gittikçe değişerek tek kelimeye kadar inebilen basit cümleye dönüşür. Devrik cümle ise iltifat görmez.

M.Ş.Esendal'ın birinci devre eserleri ile ikinci devre eserlerinin üslûbu arasında çok büyük farklılıklar mevcuttur. Hâricî âlemlerle psikolojik halin ifadesi çevresinde vücut bulan 1920 öncesi üslûbu; tahkiye, açıklama, tasvir ve tahlil tarzı anlatım biçimlerinden oluşur. Psikolojik halin dilini bilmemek ve gösterme tarzındaki zayıfık, tahkiye, açıklama ve tasviri ön plâna çıkarmıştır. Tahlil denemeleri, tahkiyenin sınırlarını pek aşamaz. Diyalog veya iç konuşmalar son derece acemî ve kitabîdir. Fiktif anlatıcılar, yorumcu tavırları ile dikkati çekerler. Böylece birinci devre üslûbunun temelini tahkiye ve açıklama tarzı ifadelerin teşkil ettiği gerçeği ortaya çıkar. Bu arada sanatkârâne bir üslûp gayreti dikkati çeker. Direkt, yalın, tabiî ve açık ifadeler yerine; endirek, dolambaçlı, sun'î ve karmaşık bir anlatım söz konusudur. Edebî sanatlardan faydalanılmağa çalışılır. Bu devre üslûbu, karamsar bir atmosfere sahiptir. Söz konusu husus; ele alınan konu, şahıs kadrosu, sosyal zaman kadar, anlatıcının hayat ve olaylar karşısındaki ruh halinden kaynaklanır. Seçilen kelimelerde bile bu tavrı görmek mümkündür.

Kısacası; 1908-1920 arasındaki 40 hikâye ile "Miras" romanını kapsayan birinci devre üslûbu, kendine has normlara ulaşmış, durulmuş, ferdî ve orijinal bir üslûp olmaktan çok uzaktır. Değişik edebî mektep veya yazarlardan gelen tesir, taklit unsurlarıyla kendi arayışlarının sonucu olan unsurların sentezinden vücut bulmuş, tipik bir geçiş devri üslûbudur.

Yazarımız, ferdî ve orijinal üslûbuna 1920'den sonraki eserlerinde ulaşmıştır. Bu devre üslûbunun ilk dikkati çeken hususiyeti, hâricî âlemin ifadesi çevresinde vücut bulmuş olmasıdır. Günlük ve tabiî hayatın herhangi bir kesitini; bu kesit içindeki küçük olay, durum, insan ve mekânların ifadesini esas almış olan yazar, tabiî olarak maddenin, müşahhasın dilini kullanır. Edebiyatımızda ilk defa Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde gerçek dilini bulan hâricî âlem, Esendal'ın kaleminde çok daha ileri bir safhaya ulaşır. Yazar, ruh tahlilleri veya mücerretin dilini aramaktan bütünüyle uzaktır. O-



nun için ruh halini vermede aslolan, kahramanın konuşma, tavır, davranış ve hareketlerinin sergilenmesidir. Böylece dolaylı olarak kişinin ruh halini sezdirmiş olur.

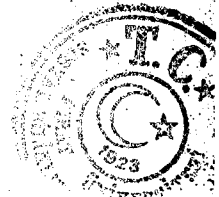
Esendal, hâricî âlemi eserlerine taşırken gerçeği olduğu gibi; abartmadan, değiştirmeden, süslemeden ve belli bir seçme, ayıklama sonucu yeniden düzenlemeden dikkatlere sunar. Burada da gösterme/sahnelemeden faydalanır. Onun için gösterme/sahneleme, çok büyük ölçüde diyalog/konuşma demektir. Üslûbunun ayırıcı temel özelliklerinden biri de "konuşma" veya "sohbet" üslûbu olarak karşımıza çıkar. Edebiyatımızda "hakikî konuşmayı yakalayabilmiş nâdir yazarlarımızdan biri, Esendal'dır. Pek çok farklı kesim, kültür, meslek, yaş, cinsiyet ve karakterdeki insan, onun eserlerinde kendi tabîî dilleri ile konuşur. Diyalogun hikâye ve romanın bütünlüğü içinde % 95'lere kadar ulaşan bir seviyeye sahip olması tahkiye, tasvir, açıklama, tahlil, iç konuşma gibi diğer anlatım tarzlarının en aza indirilmesi, hatta birçok metinde hiç kullanılmaması sonucuna zemin hazırlamıştır. Tahkiye, çok büyük ölçüde kahramanların diyalog veya monologları içinde gizlenmiştir. Teferruat yoktur.

Sadelik, tabîîlik ve yalınlık, Esendal'ın ikinci devre eserlerindeki üslubunun bir başka önemli özelliğidir. Millî Edebiyat ile başlayan "edebiyat yapmadan yazmak" prensibini yazarımız kadar başarıyla esere maledebilmiş pek az sanatkârimiz vardır. Üstelik son derece tabîî, canlı ve akıcı bir şekilde. Bu üslûp kaynağını sokaktan, sokaktaki hayattan almaktadır.

Esendal, ikinci devrede kaleme aldığı eserlerinde son derece yumuşak, hatta önemli ölçüde mizahî niteliklere sahip bir üslûpla okuyucu karşısına çıkar. Karamsar değil, iyimser; tenkitçi değil, hoşgörülüdür. Okuyucuyu ümitsizliğe düşürmeden, gerilime sokmadan yaşama sevincini hissettirip tebessüm ettirir.

Yukarıdan beri söz konusu ettiğimiz niteliklere sahip ikinci devre eserlerindeki bu üslûp, hiç şüphesiz ferdî ve orijinaldir.

Memduh Şevket Esendal, gerek şahsiyeti ve fikirleri, gerekse sanatı itibariyle II. Meşrutiyetten 1950'lere kadar uzanan dönem içindeki Türk hikâyeciliğinin belli başlı simaları arasında, "nev'i şahsına münhasır" bir hikâyecimizdir.



B İ B L İ Y O G R A F Y A

A- G E N E L K A Y N A K L A R

- Akı, Niyazi: Yakup Kadri Karaosmanoğlu (İnsan-Eser-Fikir-Üslûp), İstanbul, 1960
- Aktaş, Şerif: Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Birlik Yayınları, Ankara, 1984
- _____, _____: Edebiyatta Üslûp ve Problemleri, Akçağ Yayınları, Ankara, 1986
- Aydemir, Şevket Süreyya: İkinci Adam, C.II, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1967
- Bila, Hikmet: Sosyal Demokrat Süreç İçinde CHP ve Sonrası, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1987
- Çehov, Anton: Toplu Eserleri (Hikâyeler I), Çev.Servet Lünel- Hasan Ali Ediz-Oğuz Peltek-Erol Güneş, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1986
- _____, _____: Toplu Eserleri (Hikâyeler II), Çev.Servet Lünel-Oğuz Peltek-Erol Güneş, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1986
- _____, _____: Toplu Eserleri (Hikâyeler III), Çev. Oğuz Peltek, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1986
- _____, _____: Düello, Çev. Zeki Baştımar, Millî Eğitim Basımevi, Ankara, 1945
- Ergin, Seçkin: Amerikan Romanı 1900-1950, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Yayınları, İzmir, 1982
- Forster, E.M.: Roman Sanatı, Çev. Ünal Aytür, Adam Yayıncılık, 1982
- Göçgün, Önder: Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıs Kadrosu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987
- Haedens, Kléber: Roman Sanatı, Çev. Yaşar Nabi, Varlık Yayınları, İstanbul, 1961
- Huyugüzel, Ö.Faruk: Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı ve Edebî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1984



Kaplan, Mehmet: Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I, Dergâh Yayınları,
İstanbul, 1976

_____, _____: Tanpınar'ın Şiir Dünyası, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1983

Kavcar, Cahit: Edebiyat ve Eğitim, Ankara Ün. Eğitim Bilimleri Fak.Yayınları,
Ankara, 1982

Meslek Gazetesi: 15 K.Ev. 1340(15 Aralık 1924)-1 Eylül 1925, 38 sayı

Moran, Berna: Edebiyat Kuramları ve Elestiri, Cem Yayınevi, İstanbul, 1983

Selek, Sabahattin: Anadolu İhtilâli (Millî Mücadele I), Baha Matbaası, İs-
tanbul, 1966

_____, _____: Anadolu İhtilâli (Millî Mücadele II/İstiklâl Harbi/Yeni
Türk Devletinin Kuruluşu), İstanbul Matbaası, İstanbul, 1965

Tanpınar, Ahmet Hamdi: Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstan-
bul, 1977

Troyat, Henri: Çehov (Yaşamı/Sanatı), Çev. Vedat Günyol, Ada Yayınları, 1987

Tunaya, Tarık Zafer: Türkiyede Siyasal Partiler, C.I, Hürriyet Vakfı Yayın-
ları, İstanbul, 1984

_____, _____: Türkiye'de Siyasal Partiler, C.II, Hürriyet Vakfı Ya-
yınları, İstanbul, 1986

Tuncay, Mete: Türkiye'de Sol Akımlar: Bilgi Yayınları, Ankara, 1967

T.B.M.M. Zabıt Ceridesi: C.V, T.B.M.M. Matbaası, Ankara, 1942 (s.363-418)

_____, _____: C.VI, T.B.M.M. Matbaası, Ankara, 1942 (s.120-165)

Wellek, R-Warren, A.: Edebiyat Biliminin Temelleri, Çev. Ahmet Edip Uysal,
Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983

Yalman, Ahmet Emin: Yakın Tarihte Gördüklerim ve Geçirdiklerim, C.II, Yeni-
lik Basımevi, İstanbul, 1970

Yavuz, Hilmi: Roman Kavramı ve Türk Romanı, Bilgi Yayınları, Ankara, 1977

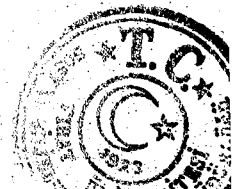
Yılmaz, Mustafa: Millî Mücadelede Yeşil Ordu, Kültür ve Turizm Bakanlığı
Yayınları, Ankara, 1987



B- "E S E N D A L B İ B L İ Y O G R A F Y A S I " İ L E A L Â K A L I
B İ R D E N E M E

1- KİTAPLAR

- Alangu, Tahir: Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, C.I, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1968, s.123-165
- Başar, Ahmet Hamdi: Atatürk'le Üç Ay ve 1930'dan Sonra Türkiye, Ank.İktisadî ve Ticarî İlimler Akademisi Yayınları, Ankara, 1981
- Ergün, Mehmet: Hikâyemizde Bekir Yıldız Gerçeği, a Yayınları, İstanbul, 1975, s.19-23
- Günyol, Vedat: Dile Gelseler (Eleştiriler), Can Yayınları, 1968, s.109-112
- Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek, Haz.S.Kemal Tural-Z.Kerman-M.Kaya-han Özgül, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s.176-200
- Kabaklı, Ahmet: Türk Edebiyatı, C.III, Türk Edebiyatı Yayınları, İstanbul, 1978, s.336-345
- Kaplan, Mehmet: Hikâye Tahlilleri, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1979, s.105-112
- Karaalioglu, S.Kemal: Resimli-Motifli Türk Edebiyatı Tarihi, C.IV, İnkılâp ve Aka Kitabevleri Basımevi, İstanbul, 1982, s.607-638
- _____ : Resimli Türk Edebiyatçılar Sözlüğü, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1982, s.211
- Kocatürk, Vasfi Mahir: Türk Edebiyatı Tarihi, Edebiyat Yayınevi, Ankara, 1970, s.850-851
- _____ : Başlangıcından Bugüne Kadar Türk Edebiyatı Antolojisi, Buluş Yayınevi, Ankara, s.683-687
- Kudret, Cevdet: Edebiyatımızda Hikâye ve Roman, C.II, Varlık Yayınları, İstanbul, 1978, s.373-401
- Kurdakul, Şükran: Şairler ve Yazarlar Sözlüğü, Cem Yayınevi, İstanbul, 1985, s.257-258
- Meydan-Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedisi, C.IV, Meydan Yayınevi, İstanbul, s.360



- Mutluay, Rauf: 50 Yılın Türk Edebiyatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1973, s.441-447
- _____, _____: 100 Soruda Çağdaş Türk Edebiyatı, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1973, s.280-282
- _____, _____: Bende Yaşayanlar, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1977, s.277-282
- Naci, Fethi: 100 Soruda Türkiyede Roman ve Toplumsal Değişme, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1981, s.209-212
- Necatigil, Behçet: Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, Varlık Yayınları, İstanbul, 1980, s.144
- _____, _____: Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü, Varlık Yayınları, İstanbul, 1979, s.49-50
- Önertoy, Olcay: Türk Roman ve Öyküsü, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1984, s.47-49/233-234
- Saray, Mehmet: Dünden Bugüne Afganistan, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1981, s.166
- Taner, Refika-Bezirci, Asım: Seçme Romanlar, Varlık Yayınları, İstanbul, 1983, s.56-60
- _____, _____, _____: Edebiyatımızda Seçme Hikâyeler, Gözlen Matbaacılık, İstanbul, 1983, s.20-25
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: Edebiyat Üzerine Makaleler; Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s.123
- Tanzimattan Günümüze Türk Hikâyes Antolojisi, Haz. Yaşar Nabi-Konur Ertop, Varlık Yayınları, İstanbul, 1982, s.52-57
- Türk Ansiklopedisi, C.XV, Millî Eğitim Basımevi, Ankara, 1968, s.398-399
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.III, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1979, s.90-91
- Tükel, Sükûti: Tatlı ve Acı Hâtıralar, Piyasa Matbaası, İzmir, 1952-1953, s.198
- Türinay, Necmeddin: Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları, Birlik Yayınları, Ankara, 1983, s.108-119
- Ünlü, Mahir-Özcan, Ömer: 20.Yüzyıl Türk Edebiyatı, C.II, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1988, s.307-320



2- MAKALELER

- Abasıyanık, Sait Faik: "Ölen İyi Hikâyeciyeye", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.38-39
- Akbal, Oktay: "Büyük Bir Çocuktuk", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis.1983, s.9
- Aksal, S.Kudret: "Özgün Bir Öykücüydü", Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis.1983, s.9
- Aktunç, Hakkı: "Onlar Kadar İyi Hikâye Anlatan Artık Gelmeyecek", Yazko Somut Der., S.38, 22 Nis.1983, s.9
- Alangu, Tahir: "Memduh Şevket Esendal", Dost Der., C.II, S.8, May.1958, s.8-9
- _____, _____: "Ayaşlı ve Kiracıları", Kim Der., 12 Eyl. 1958, s.29
- _____, _____: "Memduh Şevket Esendal'in Edebiyatımızdaki Yeri", Dost Der., C.VII, S.32, May.1960, s.8-11
- _____, _____: "Esendal'in Toplu Eserleri", Türk Dili Der., C.VIII, S.85, 1 Ek.1958, s.53-54
- Altan, Çetin: "Edebiyatçılığın Politik Kimliğinin Önüne Geçti", Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis.1983, s.9
- Apaydın, Talip: "Özentsiz Yalın Bir Dil", Yazko Somut Der., S.37, 22 Nis. 1983, s.9
- Arisoy, M.Sunullah: "Memduh Şevket Esendal'la Bir Konuşma", Varlık Der., S.383, 1 Haz.1952, s.7-8
- _____, _____: "Yedi Yıl Sonra", Dost Der., C.II, S.8, May.1958, s.11-13
- Ataç, Nurullah: "M.Ş.E.", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.17
- _____, _____: "Dergilerde", Türk Dili Der., C.I, S.11, Ağ.1952, s.42-46
- Ataol, Necat: "M.Ş.E. Hakkında", Varlık Der., S.387, 1 Ek.1952, s.10
- Atılğan, Yusuf: "Sadelik İçinde Derine İndi" Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis. 1983, s.9
- Aytekin, Halil: "Ardından", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.17-18
- Balel, Mustafa: "Hakkettiği Saygının Geri Verilmesi Gerek", Yazko Somut Der. S.37, 15 Nis.1983, s.9
- Baran, Selçuk: "Somut'un Gösterdiği İlgi Övülmeye Değer", Yazko Somut Der., S.38, 22 Nis.1983, s.9



- Barkın, Rebi: "Esental'in Arkasından", Ulus Gazetesi, 30 May.1952, s.2
- Başaran, Mehmet: "Doğallık, Yalınlık, İçtenlik, Sevgi ve Babacan Bir Anlatıcı", Yazko Somut Der., S.38, 22 Nis.1983, s.9
- Batur, Enis: "Küçük Hikâyeye Neler Kattı?", Yazko Somut Der., S.35, 1 Nis.1983, s.9
- Bekir, Kemal: "M.S.E. İçin", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.18
- Belge, Murat: "İyi İncelenmesinde Yarar Var", Yazko Somut Der., S.37, 15 Nis.1983, s.9
- Bener, O.Vüsat: "İlk-Son", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.18-19
- Bilginer, Recep: "Açık-Seçik Türkçeyi Zorlamadan", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis.1983, s.9
- Buğra, Mehmet Emin: "Esental ve Türklük", Pazar Postası Der., S.73, 20 Tem.1952, s.6
- Buğra, Tarık: "Birkaç Satırla Anmak Doğru Olmaz", Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis.1983, s.9
- Burak, Sevim: "Geçerliliğini Yitirmemiş", Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis.1983, s.9
- Buyrukçu, Müzaffur: "Bizim Çehov'umuz", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis.1983, s.9
- Cumalı, Necati: "Aydın, Zeki, Sıcakkanlıydı", Yazko Somut Der., S.37, 15 Nis.1983, s.9
- Çal, Kemal: "Yolculukta", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.34
- Çetişli, İsmail: "Bir Roman Bir Dizi "Ayaşlı ile Kiracıları", Türk Yurdu Der., C.X, S.26, Mart 1989, s.48-52
- Dağpınar, M.Ali: "Afganistan Dramının Bir Başka Yüzü", Tercüman Gazetesi, 20 Şu. 1988, s.9
- Dalsar, Fahri: "Memduh Şevket'in Bir Yazısı", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.34-36
- Deliorman, Altan: "Yarınlara Bir Ses", Türk Edebiyatı Der., S.188, Haz.1989 s.17



- Dizdaroğlu, Hikmet: "Ölümünün 13. Yılı Dönümünde Memduh Şevket Esendal", Türk Dili Der., C.XIV, S.164, May.1965, s.546-549
- Dursunoğlu, Cevat: "Kırk Yıllık Dostun Arkasından", Türk Dili Der., C.I, S.10, Tem.1952, s.3
- Duru, Orhan: "Toplumsal Elestiri Getiren Bir Yazardı", Yazko Somut Der., S.35, 1 Nis.1983, s.9
- Duygulu, Behiç: "Önemi Ölçüsünde Etkili Olamadı", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis.1983, s.9
- Ecevit, Bülent: "Ölümü Üzerine Memduh Şevket Esendal'a Dair", Ulus Gazetesi, 20 May.1952, s.6
- Eray, Nazlı: "Kimseden Sevgisini Esirgemiyordu", Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis.1983, s.9
- Erbil, Leyla: "Sevecen Bir Gözlemle", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis.1983, s.9
- Erim, Nihat: "Kendi Felsefesini Yaratan Adam", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.36-38
- Ertop, Konur: "Sevginin, Hoşgörünün Yazarı", Yazko Somut Der., S.37, 15 Nis. 1983, s.9
- Esendal, Ahmet: "Bir Açıklama", Türk Dili Der., C.XXVI, S.251, Ağ.1972, s.426-427
- Fuat, Mehmet: "Sanatsal Başarıyı İçerik Güzelliklerinde Aramıştır", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis.1983, s.9
- Gülek, Kasım: "Kaybettiğimiz Değer Memduh Şevket Esendal", Ulus Gazetesi, 24 May.1952, s.2
- _____, ____: "Memduh Şevket Esendal", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.57-58
- Günyol, Vedat: "Bir Sıcak, Bir İçten Anlatım", Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis.1983, s.9
- Hacıhasanoğlu, Muzaffer: "Büyük Öykücü Esendal", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis.1983, s.9
- İleri, Selim: "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", Türk Dili Der., C.XXXII, S.286, Tem.1975, s.2-29

İleri, Selim: "Handiyse Unutulmaya Mahkum Edildi", Yazko Somut Der., S.38,
22 Nis.1983, s.9

_____, _____: "Miras'ı Okuyorum", Milliyet Gazetesi, 12 Kas.1988, s.8
İlhan, Attila: "Saygı Duyduğum Bir Yazar", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis.
1983, s.9

İnanç, Remzi: "Esendal İçin", Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis.1983, s.9
K., Tarık Dursun: "M.S.E.'nin Keşfi Gerekiyordu", Yazko Somut Der., S37,
15 Nis.1983, s.9

Kansu, Ceyhun Atuf: "Cumhuriyete Bağlanmak", Türk Dili Der., C.XXX, S.277,
1 Ek.1974, s.757-760

Kemal, Mehmet: "Raftaki Demokrasi-2,-3,-5-" Cumhuriyet Gazetesi, 25/26/28
Nis.1980

Kocagöz, Samim: "Memduh Şevket Esendal'ın Ardından", Seçilmiş Hikâyeler Der.
C.VI, S.5, Haz.1952, s.59

_____, _____: "Esendal'ın Hikâyeciliği", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis.
1983, s.9

Korcan, Kerim: "Esendal'ı Anarak", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis.1983, s.9

Kudret, Cevdet: "150 Sözcükle Esendal", Yazko Somut Der., S.37, 15 Nis.1983,
s.9

_____, _____: "Esendal'ın İlk Romanı: Miras", Hürriyet Gösteri Der., S.96,
Kas.1988, s.5-8

Kurdakul, Şükran: "25. Ölüm Yıldönümünde M.Ş.Esendal", Milliyet Sanat Der.,
S.291, 13 May.1977, s.9,29

_____, _____: "Konularını İşlerken de Yerli Olmayı Başardı", Yazko So-
mut Der., S.36, 8 Nis. 1983, s.9

Külebi, Cahit: "Memduh Şevket Esendal", Türk Dili Der., C.I, S.10, Tem.1952,
s.4-6

_____, _____: "M.Ş.E.", Yenilik Der., S.29, May.1955, s.12-13

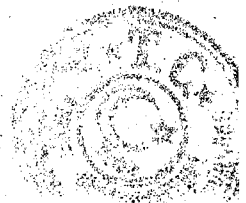
Kür, Pınar: "Yeniden Keşfedilecektir", Yazko Somut Der., S.37, 15 Nis.1983,
s.9

Muhteremoğlu, Afet: "Kendimi Onun İronisine Kaptırdım", Yazko Somut Der.,
S.37, 15 Nis.1983, s.9

- Naci, Fethi: "Telgraf Biçemi", Yazko Somut Der., S.38, 22 Nis.1983, s.9
- Nazif, Ümran: "M.Ş.E.", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.60-61
- Nesimi, Abidin: "Esendal'ın Fikir Cephesi", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.83-89
- Oktay, Ahmet: "Gündelik Hayata Yönelmiştir", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis. 1983, s.9
- Ölcay, Hamdi: "M.Ş.E.", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.61-62
- Onan, Necmeddin Halil: "Memduh Şevket Esendal İçin", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz. 1952, s.62-63
- Onaran, Mustafa Şerif: "Esendal", Türk Dili Der., C.XXXII, S.286, Tem, 1975, s.34-44
- Ozansoy, Münis Faik: "Memduh Şevket Esendal", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.65-66
- Özçelik, O.Fehmi: "M.Ş.E. ile İki Saat", Hisar Der., S.19, Kas.1951, s.10-11, 16-17
- Özgentürk, Işıl: "Hayat Ne Tatlı", Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis.1983, s.9
- Öngören, Mahmut: "Ayaşlı ve Kiracıları", Milliyet Sanat Der., S.212, 15 Mart 1989, s.43
- Özkan, Hakkı: "Esendal'ın Düşündürdükleri", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis. 1983, s.9
- Perçinoğlu, Ömer: "Memduh Şevket Esendal", Yeni Yeditepe Der., S15, 15 May. 1952, s.4
- Sanımer, Gündoğdu: "Muzaffer Uyguner'le Söyleşi", Kıyı Der. S.17, Ağ.1987, s.10-11
- Sayıllan, Aclan: "Onun İçin", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.66
- Selimoğlu, Zeyyat: "Başlıca Özelliği Yalınlık", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis. 1983, s.9
- Seyda, Mehmet: "Çehov'dan Ayrıldığı Noktalar da Var", Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis.1983, s.9
- Sezer, Sennur: "Ayaşlı'nın Kiracıları Yaşıyor mu?", Elele Der., Mart 1989, s.52-53



- Sıtkı, Şahap: "Hikâyecî Esendal", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz. 1952, s.72-74
- Şengil, Salim: "Esendal'ın Hayatı", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz. 1952, s.7-8, 95
- _____, _____: "Ustam Esendal", Yazko Somut Der., S735, 1 Nis.1983, s.9
- Taner, Haldun: "Memduh Şevket Esendal", Yeni İstanbul Gazetesi, 2 Haz.1952
- _____, _____: "Memduh Şevket Esendal'ın Ölümü Üzerine", Türk Dili Der., C.I, S.11, Ağ.1952, s.648-649
- _____, _____: "M.Ş.E. 100 Yaşında", Milliyet Gazetesi, 17 Nis.1983
- _____, _____: "Klâsik Hikâye Tarzının Dışına Çıkar İlk Hikâyecî", Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis.1983, s.9
- Tarancı, Cahit Sıtkı: "İşte Hikâyecî", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.66-67
- Tarus, İlhan: "Esendal'ın Sanatı", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz. 1952, s.41-45
- Taşer, Suat: "Öz İnsan, Özlü Hikâyecî", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.97-98
- Tecer, Ahmet Kudsi: "Esendal", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5, Haz.1952, s.21-25
- Tekeli, İlhan-İlkin, Selim: "(Kör) Ali İhsan (İloğlu) Bey ve Temsili-Mesleki Programı", Atatürk Döneminin Ekonomik ve Toplumsal Sorunları, (Sempozyum Bildirileri), İstanbul Yüksek İktisat ve Ticaret Mektebi Mezunları Derneği Yayını, İstanbul, 1977, s.284-363
- Timuçin, Afşar: "Küçük Dillerini Yutacaklar", Yazko Somut Derb, S.36, 8 Nis. 1983, s.9
- Timuroğlu, Vecihi: "Üç Önemli Öğe", Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis.1983, s.9
- Tirali, Naim: "Esendal'ı Son Ziyaret", Seçilmiş Hikâyeler Der., C.VI, S.5 Haz.1952, s.68-71
- _____, _____: "Esendal'ı Son Ziyaret", Yenilik Der., S.29, May.1955, s.18-19
- _____, _____: "Yarına Kalıcı Ne Varsa", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis.1983, s.9



Toprak, Zafer: "Halkçılık İdeolojisinin Oluşumu", Atatürk Dönemi Ekonomik ve Toplumsal Sorunları, (Sempozyum Bildirileri), İstanbul Yüksek İktisat ve Ticaret Mektebi Mezunları Derneği Yayınları, İstanbul, 1977, s.13-31

Tosuner, Necati: "İlginç Bir Nokta", Yazko Somut Der., S.38, 22 Nis.1983, s.9

Tuncer, Selahattin: "Ayaşlı ve Kiracıları", İstanbul Kültür Der., C.II, S.15, 1 Tem.1944, s.12-13

Uyar, Tomris: "Uzun İncelemeler Yapılmalı", Yazko Somut Der., S.39, 29 Nis. 1983, s.9

Uyguner, Muzaffer: "Doğumunun Yüzüncü Yılında", Yazko Somut Der., S.36, 8 Nis.1983, s.9

_____, _____: "Esendal Hakkında Yanlış Bildiklerimiz ve Bilmediklerimiz I", Yazko Somut Der., S.52, 29 Tem.1983, s.6

_____, _____: "Esendal Hakkında Yanlış Bildiklerimiz ve Bilmediklerimiz II", Yazko Somut Der., S.53, 5 Ağ.1983, s.6

_____, _____: "Esendal'ın Ayaşlı ile Kiracıları Konusundaki Görüşleri", Hürriyet Gösteri Der., S.102, May.1989, s.62-65

Ulus Gazetesi: (Ölümü üzerine yayınlanan imzasız biyografi) 18 May.1952, s.1

Uzer, Suat: "Kaybettiğimiz Değer Memduh Şevket Esendal", Hisar Der., C.II, S.27, 1 Tem.1952, s.6

Yavuz, Hilmi: "Bir Ters Bağıntı", Yazko Somut Der., S.37, 15 Nis.1983, s.9

Yenilik Der.: "Esendal'ın Hayatı", (imzasız), S.29, May.1955, s.2

Yund, Kerim: "Esendal'dan Anılar", Türk Dili Der., C.XXVI, S.249, Haz.1972, s.236-239

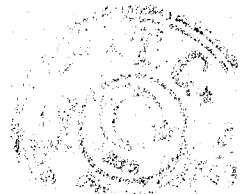
3- TEZLER

Çarpıntı, Nihat: A.Çehov ve M.Ş.Esendal'ın Öykülerinde Kişiler, Gazi Ün.Gazi Eğitim Fak.Türk Dili ve Edebiyatı Böl., Ankara. 1983, Lisans Tezi

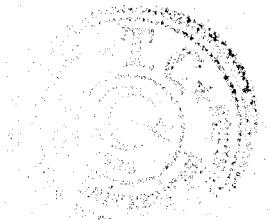
Elâm, Ayçe: Memduh Şevket Esendal ve Hikâyeciliği, İstanbul Ün. Edebiyat Fak. Türkoloji Böl., İstanbul, 1968, Lisans Tezi

Eser, Aysen: Memduh Şevket Esendal'da Kelime Hazinesi-Dil ve Üslup Özellikleri, Ankara Ün. Dil-Tarih ve Coğrafya Fak. Ankara, 1972, Lisans Tezi

- Göbekli, Osman: Kiralık Konak ve Ayaşlı ile Kiracıları Üzerine Bir İnceleme Denemesi, Atatürk Ün. Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, 1984, Lisans Tezi
- Gültekin Zülfiye: Memduh Şevket Esendal'ın Hayatı ve Eserleri, Atatürk Ün. Edebiyat Fak., Erzurum, 1968, Lisans Tezi
- Köksal, Zühal: Memduh Şevket Esendal'ın Hikâyeleri, İstanbul Ün. Edebiyat Fak. Türkoloji Böl., İstanbul, 1955, Lisans Tezi
- Nefes, Yurdanur: Memduh Şevket Esendal'ın Hikâyeleri, Hacettepe Ün. Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Böl., Ankara, 1977, Lisans Tezi
- Topcan, Nurcan: Memduh Şevket Esendal'ın Eserlerinde Kadın, Ankara Ün. Dil-Tarih ve Coğrafya Fak., Ankara, 1986, Lisans Tezi
- Us, Tülay: Memduh Şevket Esendal, Ankara Ün. Dil-Tarih ve Coğrafya Fak., Ankara, 1964, Lisans Tezi
- Uysal, Hikmet: Memduh Şevket Esendal, Atatürk Ün. Edebiyat Fak., Erzurum, 1975, Lisans Tezi



BELGELER





NÜFUS HÜVİYET CÜZDANI



bu cüzdan otuz iki sayfadır.

Dini	İslam
Mezhebi	
Meslek ve içtimai vaziyeti	5 Körsani 383 tarhında aygıl Faide Hile istalulolar evler miştir.
Medeni hali [*]	4 Körsani 123 İst. Nüfus Uld.
Boy	
Göz	
Renk	
Vücutçe sakathı veya noksanlığı	

[*] Yani bekâr mı? evli mi? dul mu? boşanmış mı? boşanmış mı?

Aile ismi, yani lâkap ve şöreti	Esendal
Adı	Mustafa Alenduk B.
Babasının adı	Mehmet Serket Bey
Anasının adı	Emine Saidiye H.
Doğum yeri	İstanbul
Doğum tarihi	1301
Nüfus kütüğüne yazılı olduğu yeri	
Vilâyeti	İstanbul
Kazası	Fatih
Nahiyesi	
Mahalle veya köyü	Harasçuluhit- Tini m
Sokağı	Cukur-Hama
Hane No.	8
Cilt No.	4
Sahife No.	109

1. Adı, Soyadı M. S. ESENDAL	2. Doğum Tarihi 1914	3. Kurum Sınıfı 14	4. İşletme No 14
5. En son görev yeri M. S. ESENDAL	6. En son görev yeri M. S. ESENDAL	7. Doğum yeri ve tarihi İSTANBUL 1914	8. En son görev yeri ve tarihi M. S. ESENDAL
9. Çıkarılacak maaş ve tazminat M. S. ESENDAL	10. Çıkarılacak maaş ve tazminat M. S. ESENDAL	11. Çıkarılacak maaş ve tazminat M. S. ESENDAL	12. Çıkarılacak maaş ve tazminat M. S. ESENDAL
13. Çıkarılacak maaş ve tazminat M. S. ESENDAL	14. Çıkarılacak maaş ve tazminat M. S. ESENDAL	15. Çıkarılacak maaş ve tazminat M. S. ESENDAL	16. Çıkarılacak maaş ve tazminat M. S. ESENDAL

Görevleri	Maaş				Tazminat			Görevli olduğu kurum	Görevli olduğu tarih
	17	18	19	20	21	22	23		
akü müfessilliği 10000								12.Ağ.1336	31.Ma.1340
st.erk.lisesi									
arih muallimliği (munzam vazife)								23.Ni.1340	
lataşaray lisesi									
arihmuallimliği (ahri vazife)								16.Te.1340	
batay L. Tarih M. 1200								21.Ey.1340	16.Ni.1341
Açık								17.Ey.1341	5.Ek.1341
hnan Büyükelçisi 10000								6.Ek.1341	31.Ağ.1929
" " " 15000								1.Ey.1929	31.Ağ.1930
Açık								1.Ey.1930	3.Ni.1931
lazığ mebusu								4.Ni.1931	10.Ma.1933
abil büyükelçisi 15000								11.Ma.1933	31.Ek.1941
ilecik mebusu								1.Ka.1941	25.Ka.1946

Amir, adı, soyadı, mühür, tarih, imza

27. Şef, adı, soyadı, tarih, paraf

28. Doldurucu adı, soyadı, tarih, paraf

STOK No. 719 001

M. S. ESENDAL

Memurluğu
 12/11/946
 Talebille teahit
 25/11/946
 Ankara

Mülâha

Moast

Buğdâğı Memuriyetler

Hizmetleri
 Açık müddet
 Sene Ay Gün Sene Ay Gün

Ayrıldığı
tarixi

Başladığı
tarixi

450

10000

Bekü Mutasarrıfı

1200

Kabuliyet Mektebi Mektebi

10000

Talim Mektebi

15000

" " "

15000

Elazığ Milletvekili

15000

Kabuliyet Mektebi

15000

Bilecik Milletvekili

15000

Bilecik Milletvekili

7 3

19 25

3 10 25

1

2 2 7

8 4 21

5 00 25

1/1/1941

25/11/1946

10/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

10/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

31/11/1941

"Kaptan Bozgat" dan

~~Mehtapın~~ Bizim Deniz
Okulundan çıktım, Yar-
dımı kaptanı'm. Gemilerin
dördüncü subayı demek.
Ayrıca da aylığı'm var.
Beni ikin vordiler Ban-
dızmaya sefer yapar
Elim adında bir gemiye.
İki yıl bu gemide kaldım.

+9 Kabul 26. iii 1938

~~Ben~~
~~sefer kaptanının da.~~
~~Patel Ibrahim Sa.~~
~~ma~~

Tahsildar ~~İzzet~~
Pazar ile Candar ma
subası İzzet, Yar saba-
hi Yali kahvesinin
bahçesinde oturuyorlar,
bir deniz ucağı da
denizden ucağı, ~~İzzet~~
~~Patel Ibrahim Sa.~~

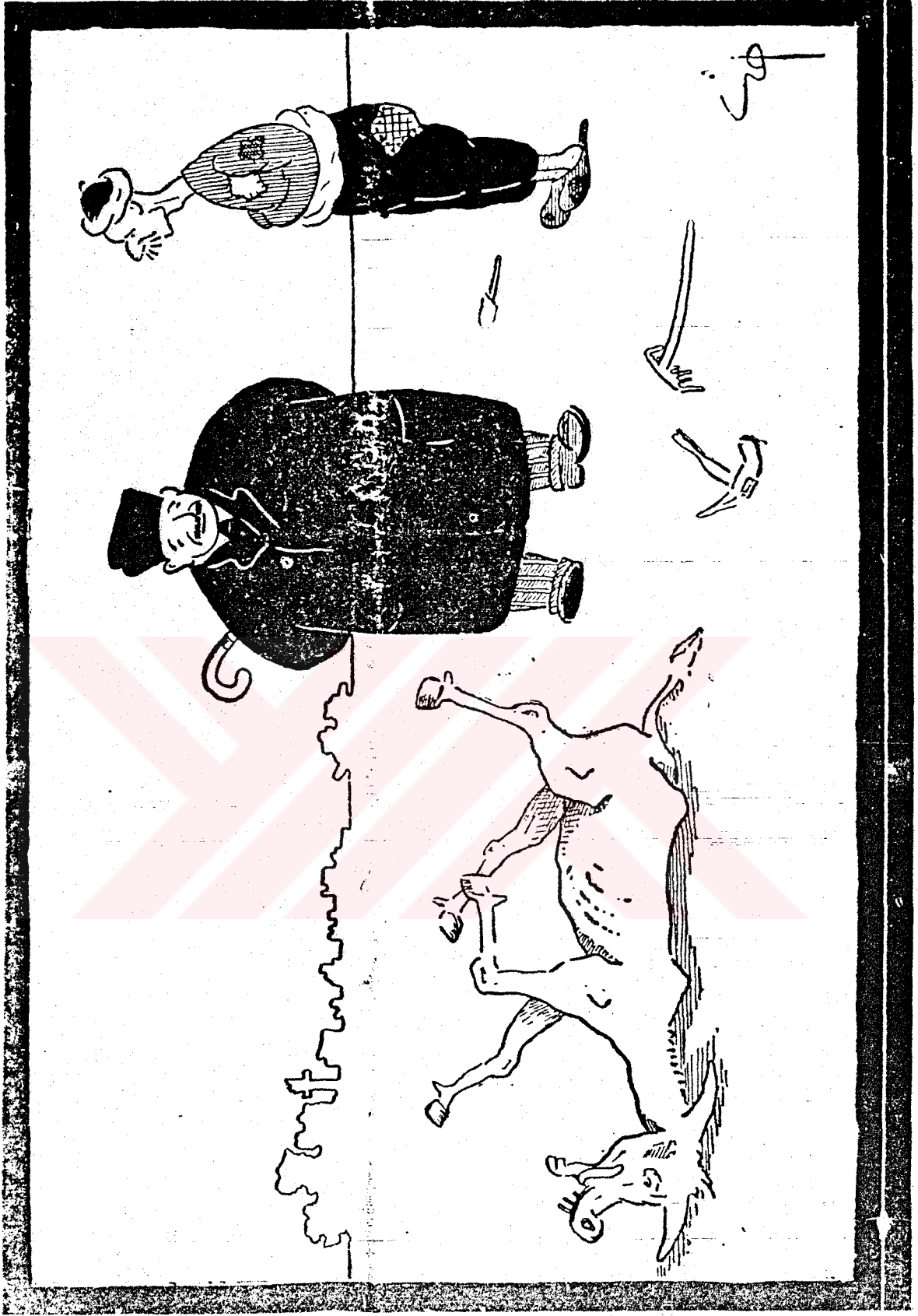


— اولاده احمد بو كونه مكتبه نه اوقوردك ؟
 — وطن ، بوبا . . .
 — ديم اولاده ، ينه اعانه مي ؟

"- Ulan Ahmet bugün mektepte ne okudun?
 - Vatan buba...
 - Deme ulan, yine îâne mi?"

BELGELER -5-: M.Ş. Esendal'ın karikatürlerinden biri. (Meslek Gazetesi, S.6,31

Mart 1925, s.1)



— أفندی، ویریکی دییون، ویریون؛ اغانه دییون، ویریون؛ انتخاب دییون، کیدیون؛ عسکره دییون، اولیون... دولته دها بر بود جز قالدیی که

"- Efendi, vergi diyon, veriyon; iâne diyon, veriyon; intihab diyon, gi-diyon; askere diyon, oluyon.... Devlete daha bir borcumuz kaldı mi ki?"

BELGELER -6-: M.Ş. Esenalp'ın karikatürlerinden biri. (Meslek gasetesi, S.10,

17 Şubat 1925, s.1



— مونشەر ، الله عشقته بكرمى بئس غرورش وير ، بو آقشام بهر ابالاسده غايت كبار بر باو وار !

“ Monşer, Allah aşkına yirmi bes kuruş ver, bu akşam Perapalas'ta gayet kibar bir balo var!”

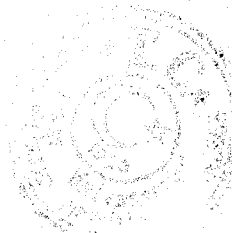
BELGELER -7-: M.Ş.Esendal'in karikatürlerinden biri. (Meslek Gazetesi,

8.11, 24 Mart 1925, s.1)



"Bizim için Anadolu veya İstanbul kadınlığı diye bir şey yoktur!" ["Kadınlar Birliği" cemiyetinin neşrettiği bir tebliğden]

BELGELER -8-: M.Ş.Esenalp'ın karikatürlerinden biri. (Meslek Gazetesi, S.12, 3 Mart 1925, s.1)

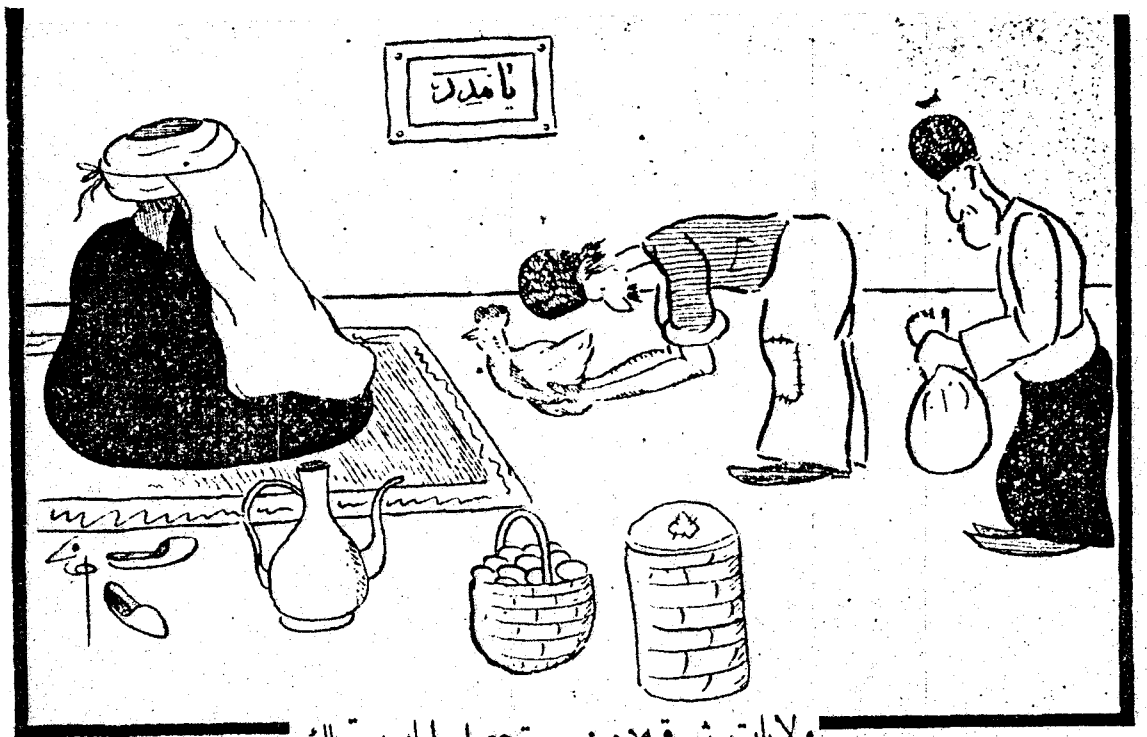




— ايشته بويلا ! ماموريت حياتي ...

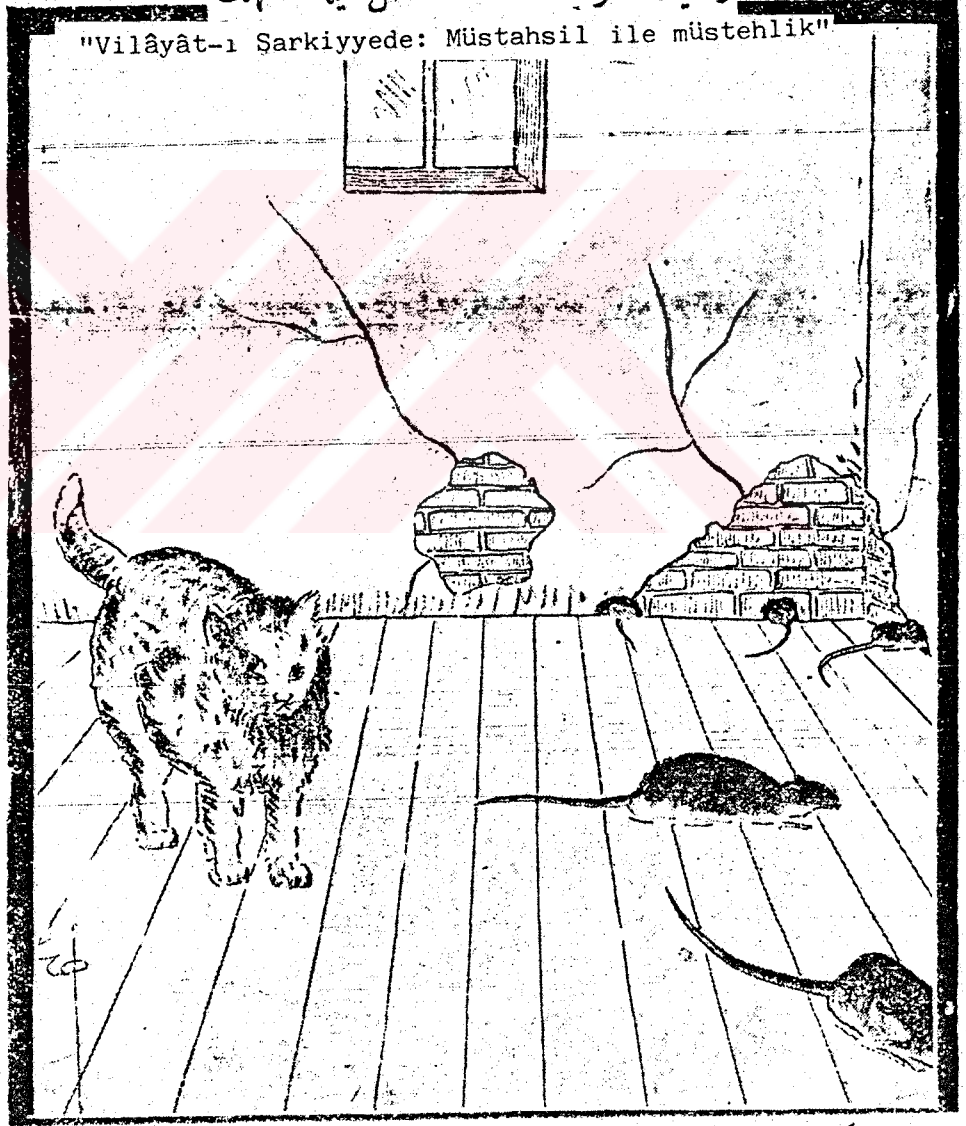
"- İşte böyle! Memuriyet hayatı..."

BELGELER -9-: M.Ş.Esendal'ın karikatürlerinden biri:(Meslek Gazetesi, S.14,
17 Mart 1925, s.1)



ولایات شرقیہ: مستحصل ایله متہک

"Vilâyat-ı Şarkıyyede: Müstahsil ile müstehlik"



تقریر سکون قانونی "Takrir-i Sükûn Kânunu"

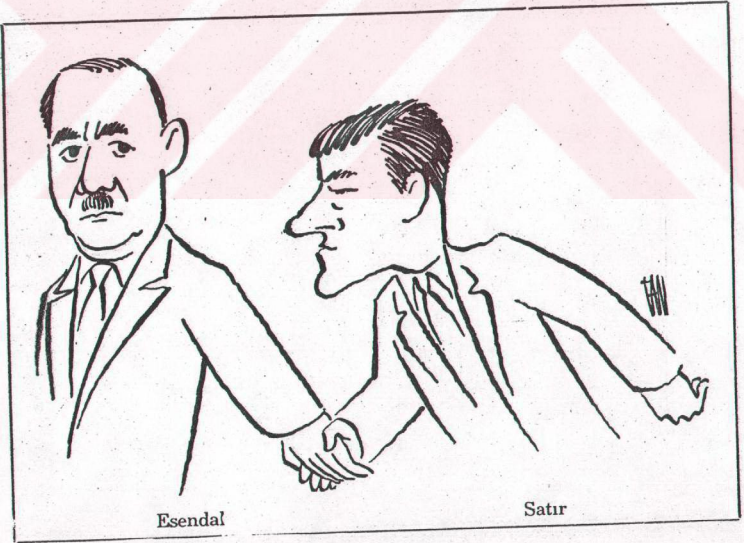


KAPIKULU RAMAZANI

ابى قولى رمضانى



BELGELER -12-: M.Ş.Esendal'ın tablolarından biri.

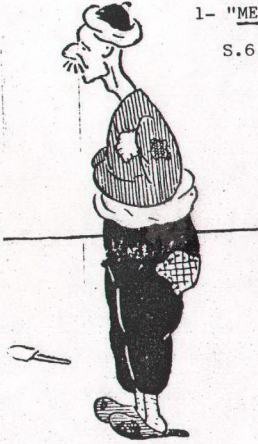


BELGELER -13-: M.Ş.Esendal'ın politik kişiliğinin bir yönünü yansıtan karika-
tür. (Cumhuriyet Gazetesi, 26 Nisan 1980)



میراث

1- "MEŞE", (Meslek Gazetesi,
S.6, 31 Mart 1925, s.1)



ممری : مصطفیٰ ممدوح

تشریح اول سیاسی . هنوز اورنائی آلاجه قارا کلفدی .
مدرات اوراقیمیزی شتیق بک بوکک قالدیرمدهکی مؤنده
ساری پریخ قاربولاسنده ، قاریسی طاقه خانله اورورکی
قاریتیق ، قورقول رو با کورمهک اوپاندی . هنوز پردهلردن
سیاحک ایلک ایشیقلی کیرمهییور و قونسولک اوساننده پانان
کیجه قاندیل اولدیق بارچا بارچا کولکلهه بوغیوردی .

سوقه قدن بوکلن کورهلری غیبرداهه رقی باکی بائقودان سیکیری
کیروردی . آراز سوسوکرا اوکوردوب توکورهک کین بر
بولیک آبا ، "MUSTAFA MEMDUH" 2- داوزاللا .

(Meslek Gazetesi, 15 K.Evvel 1340/15 Ar.1924, s.15)

انصاف...

بسم بکی بریققی ساعت قادار دیکلدم . مکر اونک
بیکلرجه ماجرالی وارمش ، مکر بوقاضی کویک ،
قلامسک ، فئارک ، قوش دینلک کوزل خانعلری هب
بو بسیم بک ایچون چاره ویا بالتومه چیقپورلر ، بوکاناد
ایچون برطاقم کینجلره التفات ایدیورلر ، بونک یوزندن
انتخار و بوکا رعمأ قویابه واریورلر ایش !!
شأشم .

استانبول : ۸ اکتوبر ۱۹۲۴ م . ش .

3- "M.S.", (Meslek Gazetesi, S.6,
20 K.Sâni 1340/20 Ocak 1925, s.13)

5- "M.S.E.",

Hisar Der., S.4, 1 Haz.1950, s.10)

Bu Yollar Uzar

Yazan: M. OĞULCUK

Postacı Hayri, yirmi altı yaşında bir delikanlı.
Belediye kâtibine bir kâğıt götürmüştü, dönerken ka-
sabın çırağına rasgeldi. Çırak onu görünce durdu. Hay-
ri'ye:

4- "M.Oğulcuk",

(Seçilmiş Hikâyesi Der., C.1, S.1, 1947, s.35)

EV KURDULAR

M. Ş. E.

Sinemacı Halit efendinin oğlu İlhan, yirmi beş
yaşlarında, uzunca boylu, güler yüzlü bir delikanlı.
Ortaokul hocalarından sayılır ama her nedense
şimdilik açığta, babasına yardım ediyor, babasının
kamyonlarında çalışır, sinemada göstericilik eder;
arasıra öğretmenliği aklına gelir, gider araştırır,
anlaşılan «açık yok» derler, gene babasının yanına
döner, çalışır.

Bir sabah, mahallede, İpcilerin evi önünde Avu-
kat Rüştü Efendinin güzel kızı Cahide'nin önüne
çıkıverdi. Kız savuşmadı, durdu. İlhan elma yiyor-

du. Cebinden bir elma çıkarıp onu da Cahideye
uzattı.

— Ben istemem, siz yiysin!

Delikanlı gülümsedi,

— Al canım, dedi, şimdi açtaçan kopardım.

Mahalle çocuklarıdır, tanışır. Şimdi bü-
yüdüler, kız oldu bir genç kız, oğlan da güzel bir
delikanlı. Tam konuşacak anlaşacak yaşları geldi,
her neden ise konuşmuyorlar. Bakışır, belki de ha-
fifçe gülüşürler de selamlaşmazlar!

Cahide elmayı aldı. Gözü, savuşup gitmekte.

BELGELER -14-: M.Ş.Esendal'ın imzaları.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM
DOKÜMANTASYON MERKEZİ