

T.C.
BARTIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN HİKÂYELERİNDE
KURGU VE ANLATIM TEKNİKLERİ

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN
DENİZ HACİHALİLOĞLU

DANIŞMAN
DOÇ. DR. MACİT BALIK

BARTIN-2020

T.C.
BARTIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN HİKÂYELERİNDE
KURGU VE ANLATIM TEKNİKLERİ

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN
Deniz HACİHALİLOĞLU

DANIŞMAN
Doç. Dr. Macit BALIK

“Bu tez 18/09/2020 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	İMZA
Doç. Dr. Ahmet Koçak (Başkan)	
Doç. Dr. Macit Balık (Danışman)	
Doç. Dr. Haluk Öner	
Doç. Dr. Berna Fildiş	
Dr. Öğretim Üyesi Celal Aslan	



KABUL VE ONAY

Deniz HACİHALİLOĞLU tarafından hazırlanan “Memduh Şevket Esendal’ın Hikâyelerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri” başlıklı bu çalışma, ...tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği/oy çokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Ahmet KOÇAK

Üye : Doç. Dr. Macit BALIK (Danışman)

Üye : Doç. Dr. Haluk ÖNER

Üye : Doç. Dr. Berna FİLDİŞ

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Celal ASLAN

Bu tezin kabulü Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulunun .../.../... tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Hatice Selma ÇELİKİYAY

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre, Doç. Dr. Macit BALIK danışmanlığında hazırlamış olduğum “Memduh Şevket Esendal’ın Hikâyelerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri” adlı Doktora tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

18/09/2020

Deniz HACİHALİLOĞLU

ÖN SÖZ

Memduh Şevket Esendal, geleneksel hikâye kalıplarının dışına çıkarak Türk edebiyatının seyrini değiştiren bir yazardır. Bakü elçiliği sırasında Rus yazar Çehov’u tanınması, hikâyelerini farklı açıdan kaleme almasına sebep olmuş ve bundan sonra eskisi gibi “olay”ın merkezde olduğu klasik hikâye kalıplarının dışına çıkarak “durum” merkezli kesit hikâyeleri kaleme almaya başlamıştır. Tasvirlerin ağırlıkta olduğu “anlatma” tekniği ile yazdığı hikâyeler yerine; “gösterme” tekniğini kullanmış ve diyaloglara daha fazla yer vererek anlatıcının konumunu sınırlandırmış ve bir anlamda okuru da daha etkin kılmıştır.

Memduh Şevket üzerine yazılan tezler incelendiğinde, yazarın eserlerine genellikle sosyolojik açıdan yaklaşıldığı görülmüştür. Bununla birlikte eserlerde yer alan mekân, söz varlığı gibi başlıklar ile hikâyelerin Türkçe öğretim programına katkıları, dil bilgisi açısından incelenmesi ve metindilbilimsel özellikleri gibi konuların da bazı tezlerin çalışma konuları olduğu saptanmıştır. Yazar üzerine en kapsamlı çalışmanın İsmail Çetişli’nin yazdığı “Memduh Şevket Esendal-İnsan ve Eser” adlı doktora çalışması olduğu görülmüştür. Bu çalışmada İsmail Çetişli yazarın soy ağacını çıkararak geçmişi hakkında geniş bir bilgi verdikten sonra yazarın siyasi ve toplumsal görüşlerine değinir. Çetişli, Esendal’ın hikâyelerini daha çok “yapı, vak’a, zaman ve mekân” gibi unsurlara göre incelemiştir.

Memduh Şevket Esendal’ın hikâyeleri üzerine daha önce “kurgu ve anlatım teknikleri” açısından bir incelemenin yapılmamış olması, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu tezin amacı bu alanda yer alan eksikliği gidermektir. Buradan hareketle bu çalışmada Memduh Şevket Esendal’ın hikâyelerindeki kurgu ve anlatım teknikleri incelenmiştir. İncelenen eserler on üç kitap halinde yayımlanmış olup toplam 308 hikâyeden oluşur. Bu hikâyelerin bazıları yarım kalmış bazıları ise aynı konuda farklı karakter isimleri ve ufak farklarla yazılmıştır. Çalışmanın “Giriş” bölümünde hikâye türünün Türk edebiyatındaki tarihsel gelişimi ile Memduh Şevket Esendal’ın Türk edebiyatındaki yeri incelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde “kurgu” kavramı üzerinde durularak kurgunun tanımı ve kurgu kavramı içine giren bazı öğelerin açıklaması yapılmış; bunlardan hareketle Esendal’ın hikâyelerinden örnekler verilerek açıklanan kavramlar somutlaştırılmıştır. İkinci bölümde “anlatıcı” kavramı üzerinde durulmuş ve hikâyelerde yer alan anlatıcı türlerinden örnekler verilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde

hikâyelerde kullanılan anlatım teknikleri üzerinde durulmuştur. “Anlatım tekniği” kavramı açıklanmış; hikâyelerde yer alan anlatım tekniklerine örnekler verilmiştir. Sonuç bölümünde ise çalışmadan elde edilen genel çıkarımlar sıralanmıştır. Tüm bunlardan yola çıkarak denilebilir ki Memduh Şevket Esendal’ın sanat hayatı, siyasetçi kimliği sebebiyle sık sık kesintiye uğrasa da yazar, Türk edebiyatının hikâye alanında seyrini değiştiren bir başlangıç noktası kabul edilir. Özellikle Bakü elçiliği sırasında Rus yazar Çehov’u tanıyıp onun eserlerini okuduktan sonra hikâyelerinde kullandığı anlatım tekniği çeşitliliği artan yazar, bu yönüyle Türk edebiyatında sadece “durum” hikâyeciliği alanında değil modernist hikâye alanında da bir dönüm noktası kabul edilebilir.

Çalışma boyunca desteğini esirgemeyen, yönlendirmeleri ile bu çalışmanın ortaya çıkmasına ve tamamlanmasına yardım eden değerli hocam Doç. Dr. Macit Balık hocama ve yine öğrenciliğim boyunca desteğini hep hissettiğim Doç. Dr. Haluk Öner hocama, her zaman yanımda olan eşime ve canım anneme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Deniz HACİHALİLOĞLU

Bartın, 2020



ÖZET

Doktora Tezi

Memduh Şevket Esendal’ın Hikâyelerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri

Deniz HACİHALİLOĞLU

Bartın Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Macit BALIK

Bartın-2020, Sayfa: XIV+ 135

Bu çalışmada Memduh Şevket Esendal’ın hikâyeleri, kurgu ve anlatım teknikleri açısından incelenmiştir. Bu alanda bir çalışmanın olmaması, araştırmanın yapılmasını gerekli kılmıştır. Memduh Şevket Esendal’ın on üç adet hikâye kitabı incelenmiş, hikâyelerde yer alan anlatım teknikleri belirlenmiş ve kurgunun oluşturuluş aşamasında hikâyelerde yer alan ortaklıklar saptanmaya çalışılmıştır. Bunun için önce tüm hikâyeler okunmuş ve ortak kurgu özellikleri ile hikâyelerde yer alan anlatım teknikleri belirlenmiştir. Sonraki aşamada kurgu ve anlatım teknikleri ile ilgili ikincil kaynaklar taranmış, bu tekniklerle ilgili etraflı bilgiler ışığında hikâyeler tekrar incelenmiş ve “Memduh Şevket Esendal” üzerine yazılan tezler taranarak konu ile ilgili olan bölümler araştırılmıştır.

Memduh Şevket Esendal’ın hikâyelerinin kurgu ve anlatım teknikleri açısından incelenmesi sonucunda yazarın hikâyelerinin yazılış tarzı açısından iki döneme ayrıldığı görülür. Yazarın, 1923 yılında atandığı Bakü elçiliği görevindeyken Rus yazar Çehov’u tanmasına kadar olan dönemde “olay” ağırlıklı ve “anlatma” tekniğinin ön planda olduğu hikâyeler kaleme aldığı görülür. Bu dönemden sonra ise hikâyelerini, diyalogların ağırlıkta olduğu “gösterme” tekniği ile yazmıştır. Hikâyeler genellikle kişi, mekân ya da doğa tasvirleriyle başlamıştır. Hikâyelerin kurgulanma aşamasında özellikle mekân ve

doğa tasvirlerinin, kişilerin sosyo-psiko-ekonomik durumlarına uygun olarak çizildiği görülmüştür. Kurgunun dışında, hikâyelerin anlatım teknikleri açısından da çeşitlilik gösterdiği saptanmıştır. Hikâyelerde iç monolog, bilinçakışı, mektup, özetleme, üstkurmaca, rüya gibi tekniklerin yanında fantastik öğeler, deneme ve nutuk tarzı anlatım tekniklerinin de kullanıldığı görülmüştür. Bu bağlamda Memduh Şevket Esendal'ın, hikâyelerinde, kendisinden önce Türk edebiyatında hikâye alanında bilinçli olarak kullanımına pek rastlanmayan modernist tekniklere yer verdiği söylenebilir. Hikâye türünde “durum” hikâyeciliği olarak bilinen tarzın öncüsü olduğu kabul edilen yazarın eserleri, kullanılan kurgu ve anlatım teknikleri açısından da Türk edebiyatında modernist hikâye alanında ilk örneklerdendir.

Anahtar Kelimeler: Memduh Şevket Esendal; kurgu; anlatım teknikleri.

ABSTRACT

Ph. D. Thesis

Memduh Şevket Esendal'ın Hikâyelerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri

Deniz HACİHALİLOĞLU

Bartın University

Graduate School Department of

Turkish Language and Literature

Thesis Adviser: Assoc. Proffesor Macit BALIK

Bartın-2020, Page: XIV + 135

In this study, Memduh Şevket Esendal's stories are examined in terms of fiction and narration techniques. The absence of a study in this field renders the research necessary to be conducted. Thirteen story books of Memduh Şevket Esendal were investigated, the narration techniques found in the stories were determined, and the common characteristics included in the stories in the process of forming the fiction were tried to be established. For this, firstly, all the stories were studied and the common fiction features and the narrative techniques in the stories were determined. In the next stage, secondary sources related to fiction and narration techniques were scanned, the stories were re-examined in the light of detailed information about these techniques, and the relevant chapters were searched by scanning the dissertations written on "Memduh Şevket Esendal".

As a result of the investigation of Memduh Şevket Esendal's stories in terms of fiction and narration techniques, it is observed that the writer's stories are divided into two periods in terms of writing style. It is seen that the author wrote stories mainly about "event" and primarily by taking "narration" technique into account in the period until he got to know the Russian writer Chekhov when he was in charge of as a Baku Representative appointed in 1923. After this period, he wrote his stories using the

"illustration" technique, in which dialogues were predominant. The stories generally begin with depictions of character, setting or nature. During the fictional phase of the stories, it is observed that particularly the depictions of setting and nature are convenient for the socio-psycho-economic conditions of the people. Apart from fiction, it has been observed that stories also vary in terms of narration techniques. In the stories, it has been observed that in addition to techniques such as inner monologue, stream of consciousness, letter, abridgement, metafiction, and dream, fantastic elements, essay and speech style narrative techniques are also used. In this context, it can be said that Memduh Şevket Esendal included modernist techniques in his stories, which were not used consciously in the field of stories in Turkish literature before him. The stories of the author, who is considered to be the pioneer of the style known as "situation" storytelling in the story genre, are also among the first examples in the field of modernist stories in Turkish literature in terms of the fiction and narration techniques that are used.

Key Words: Memduh Şevket Esendal; fiction; narration techniques.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	iii
BEYANNAME	iv
ÖN SÖZ	v
ÖZET	vii
ABSTRACT	ix
KISALTMALAR	xiv
GİRİŞ	1
1. KURGU	13
2. ANLATICI	42
2.1. Ben Anlatıcı	45
2.2. Hâkim Anlatıcı	51
2.3. Müdâhil Anlatıcı	56
2.4. Anlatıcı-Okur Diyalogu	58
2.5. Anlatıcı Değişikliği	62
3. ANLATIM TEKNİKLERİ	65
3.1. Diyalog	67
3.2. Monolog	74
3.3. İç Konuşma/ İç Monolog	75
3.4. Mektup Tekniği	87
3.5. Tasvir	93
3.5.1. Kişi Tasviri	94
3.5.2. Doğa Tasviri	99
3.5.3. Mekân Tasviri	101
3.6. Geriye Dönüş Tekniği	104
3.7. Özetleme	110
3.8. Metinlerarasılık	112
3.9. Üstkurmaca	119
3.10. Rüya Tekniği/ Düşsellik	122
3.11. Otobiyografik Anlatım	125
3.12. Fantastik/ Masalsı Anlatım	127
3.13. Deneme Tarzı Anlatım	129
3.14. Nutuk Tarzı Anlatım	130
SONUÇ	132
KAYNAKÇA	137

KISALTMALAR

a.g.e. :adı geçen eser

BKÇ :Bir Kucak Çiçek

BN :Bizim Nesibe

GM :Gödeli Mehmet

GKK :Gönül Kaçanı Kovalar

GBY :Güllüce Bağları Yolunda

O :Otlakçı

HP :Hava Parası

İÇ :İhtiyar Çilingir

K :Kelepir

MA :Mendil Altında

MBS :Mutlu Bir Son

SK :Sahan Külbastısı

VÇ :Veysel Çavuş

GİRİŞ

“Hikâye değişmez bir metin değildir; her keresinde benzer, her keresinde farklıdır, durmaksızın yeniden oluşturulur.”¹ diyen Florence Dupont, edebiyatın kökeninin yazılı metinlerde değil, “sıcak kültür” diye tabir ettiği sözlü kültürde saklı olduğunu ve edebiyatın günlük olaylardan, ayinlerden doğan “yaşanılan” bir gerçeklik olduğunu söyler. Hikâyeler de, şiir ya da efsaneler gibi antik Yunan şölenlerinin vazgeçilmez unsurlarındandır. Dupont’a göre “doğmakta olan bilinmeyene duyulan hayranlık, hikâyenin temel özelliğidir.”² E. M. Forster ise *Bin Bir Gece Masalları*’ndan yola çıkarak hikâyenin asıl unsurunun “merak” olduğunu ileri sürer ve şöyle der:

“Sonra ne olduğunu merak edip öğrenmek istemek bakımından hepimiz Şehrazat’ın kocasına benzeriz. Evrensel bir istektir bu ve işte bu nedenle romanın belkemiği hikâye olmalıdır (...) Hikâye olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır; kahvaltının arkasından öğle yemeğinin, pazartesinin arkasından salının, ölümün arkasından çürümenin gelmesi gibi. Bu durumun salt hikâye açısından bir tek değeri olabilir, o da dinleyenlerde sonra ne olacağını öğrenme isteği uyandırmaktır.”³

Geçmiş, antik Yunan şölenlerine dayandırılan hikâyenin, modern anlamda, dünyadaki ilk temsilcisi *Dekameron* hikâyesiyle Boccaccio sayılır. Hikâyenin tanımı ile ilgili çok çeşitli görüşler olduğunu belirten Emin Özdemir bunlardan bazılarının: “İnsan yaşamından gerçeğe uygun kesitler sunan, bunu yere zamana bağlayarak yapan yazı türü; olayları ve kişileri tek yönüyle ele alıp anlatan, romandan daha küçük oylumlu yazılar.”⁴ olduğunu söyleyerek yine de bunların hiçbirine kesin ve değişmez olarak bakılamayacağını altını çizer. Hilal Aydın “19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Hikâye” başlıklı yüksek lisans tezinde, “tür” konusunun başından beri tartışmalı olduğunu; yapılan bazı araştırmalarda hikâye türünün “kısalık, etki birliği, anlatımda ekonomi ve yoğunluk, lirizm ve sıradan insan gerçekliği, âna yönelme, aydınlanma anı ve ayrıntıların önemi gibi” ölçütlerinin belirlendiğini belirtir ve *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Hikâye* kitabının yazarı H. E. Bates’ten alıntı yaparak yazarın hikâye türü hakkındaki görüşlerini şöyle açıklar: “Her şey bir hikâye olabilir, hiçbir kurgunun

¹ Florence Dupont, *Edebiyatın Yaratılışı Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına*, (Necmettin Sevil çev.), Ayrıntı Yayınları: İstanbul, s.232.

² Dupont, *a.g.e.*, s.237.

³ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, çev: Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 2011, s.65.

⁴ Emin Özdemir, *Yazınsal Türler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1999, s.221.

olmadığı durağan bir betimlemeden, hareketli ve hızlı olayların yer aldığı hareketli bir düzeneğe, uyaksız yazılmış bir şiirden, biçimin hiçbir önemi olmadığı doğrudan bir röportaja kadar. Hikâyenin yazınsal bir tür olarak tanımlanamamasının nedeni, gerçekten de yapısındaki bu sonsuz esneklikte yatıyor olmalı”⁵ Walter J. Ong *Sözlü ve Yazılı Kültür* adlı kitabında hikâye için şunları söyler: “Tüm bilgi ve söylemin kaynağı insan deneyimidir; bunu sözel olarak işlemenin temel yolu da deneyimin yaklaşık olarak nasıl doğup geliştiğini, zaman akışını izleyerek aktarmaktır. Hikâye çizgisini oluşturmak, bu akışla baş etmenin bir yoludur.”⁶

Batılı anlamda hikâye türü Türk edebiyatında, Tanzimat Dönemi'nde, Osmanlı siyasal yapısındaki değişimin; toplumu ve dolayısıyla edebiyatı etkilemesiyle ortaya çıkar. Jale Parla bu dönem edebiyatını biçimlendiren temel düşüncelerin “Kuran’ın sorgulanamazlığı, Aristocu tümdengelimci mantığın üstünlüğü, iyiyle kötünün kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı bir dünya görüşü, gizemci gelenekten kaynaklanan soyut bir idealizm ile şariat ve fıkıha dayalı bir hukuk ve kelama dayalı bilgilenme yönteminde oluşmuş” olduğunu ileri sürer.⁷ Eski edebiyatta mesnevi türü; halk edebiyatında ise destan ve halk hikâyeleriyle işlevini sürdüren hikâye türü alanında, Batı’nın kurum ve kuruluşlarının örnek alındığı Tanzimat Dönemi’nde ilk örnekler verilmiş ve Aziz Efendi’nin *Muhayyelat*’ı, Ahmet Mithat Efendi’nin *Letâif-i Rivâyât*’ı, Emin Nihat Bey’in *Müsameretnâme*’si bu dönemde yazılmıştır. Eski edebiyat geleneğine bağlı olan hikâyelerde görülen cinler, periler, aşırı tesadüfî olaylar gibi birtakım gerçeküstü öğelerin yer almadığı ve bu yüzden de realist örnek sayılabilecek olan hikâye ise Samipaşazade’nin 1892’de yazdığı *Küçük Şeyler* adlı hikâye kitabıdır. Bu dönemde Nâbizâde Nâzım da gerçekçilik üzerine kurulu hikâyelerinden olan *Hasba*’nın ön sözünde, artık esatiri şeylerin lezzet vermediğini söyleyerek, döneme damgasını vuran “Hayâliyyun-Hakikiyyun” tartışmasındaki yerini belli eder. Akyüz, bu devrin nesri için şunları söyler: “Tanzimat devrinin ilk dönemindeki (1860-1876) Türk romancılığı ile hikâyeciliği -romantizm istisna edilecek olursa- kesinlikle belirtmek gerekir ki Divân hikâyeciliğinin de halk hikâyeciliğinin de tamamıyla dışındadır. Ne onların geliştirilmiş bir devamı ne de normalleştirilmiş bir şeklidir. Doğrudan doğruya Fransız romancı ve

⁵ Hilal Aydın, *19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Hikâye*, (Y.L. Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, 2008, s.24.

⁶Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 165.

⁷ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, 3.bs., İstanbul, 2002, s. 15.

hikâyecileri örnek alınarak yapılmış denemelerdir.”⁸ Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Tanzimat Dönemi eserlerinde yazarların genellikle “kıssadan hisse çıkartmak, ders vermek, telkin etmek” gibi görevler üstlendiğini belirterek bu dönem edebiyatı için şunları söyler: “Çağına tanıklık eden bu ilk öykülerde, bir yandan değişim hamlesi içindeki toplumun yeni ile eski arasındaki sıkışmışlığı ve ferdin iç sorunları, bir yandan da İmparatorluğun çözülme sürecindeki buhranları ve milli mücadele öncesi sorunları ele alınmaktadır.”⁹

Servet-i Fünûn Dönemi’nde, dönemin en büyük nesir ustası sayılan Halit Ziya Uşaklıgil, kişisel dramları konu edinen hikâyeleri ve eserlerindeki sağlam kurguları ile dikkat çeker. Türk edebiyatında Batılı anlamdaki ilk roman yazarı olarak kabul edilen Uşaklıgil; ağır bir dille realist hikâyeler kaleme alır. “Sevi, kıskançlık, karı koca geçimsizliği, mutsuzluk, hastalık, yoksulluk, geçim sıkıntısı, çocuk sevgisi, yurt özlemi, ulusal duygu, savaşların olumsuz etkileri, ruhsal bunalımlar [...] hikâyelerinin başlıca konularıdır.”¹⁰ Halit Ziya Uşaklıgil’den sonra Servet-i Fünûn edebiyatının, özellikle *Eylül* ile şöhreti artan, ikinci önemli ismi olarak Mehmet Rauf anılabilir. Dönemin baskı yönetiminden yılan ve bu yüzden toplumsal konulardan uzaklaşan yazarlar arasında, *Hayat-ı Muhayyel* ve *Hayat-ı Hakikiye Sahneleri*’ni yazan Hüseyin Cahit Yalçın “(y)aşamın genel sorunlarını, toplumsal çıkmazlarını, kişinin çevresiyle uyumsuzluğunu baştan sona ‘beniçincilik’ anlayışıyla yansıtmıştır.”¹¹ Aynı dönemde Ahmet Hikmet Müftüoğlu Türkçülük akımına bağlı kalarak *Çağlayanlar*’ı yazmıştır. Selim İleri, “(ç)ağcıl bir hikâyenin kurulmasında Tanzimat edebiyatından Fecr-i Âti’ye, Halit Ziya dışında bir emek belir(mediğini)” belirtir.¹² Bu dönemde var olan edebî anlayışların dışında kalan Hüseyin Rahmi Gürpınar, 1889’da uzun hikâye niteliği taşıyan *Şık*’ı yayımlar. Toplumun bâtıl inançlarını, kişiler arası ilişkilerin çarpıklığını ve basitliğini, sokaktaki insanın mahalle aralarındaki yaşantısını, komik bir üslupla ele alan yazar; genellikle gelenek-görenek ve namus çıkmazındaki bireyi, sade bir dille anlatır.

⁸ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılap Kitabevi, Ankara:1995, s.69.

⁹ Ayşenur Külahlıoğlu İslam, “Cumhuriyet Dönemi: Öykü 1920-1960”, *Türk Edebiyatı Tarihi*4, Talat Sâit Halman (Ed.), Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 427.

¹⁰ Hikmet Dizdaroğlu, “Halit Ziya Uşaklıgil’in Hikâyeciliği”, *Türk Dili Türk Hikâyeciliği Özel Sayısı*, Sayı: 286, Temmuz 1975, s. 55.

¹¹ Selim İleri, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, *Türk Dili Türk Hikâyeciliği Özel Sayısı*, Sayı: 286, Temmuz 1975, s. 7.

¹² İleri, *a.g.e.*, s. 7.

Genç Kalemler dergisi ile Selanik'te, Milliyetçilik akımının fitilini ateşleyen Ömer Seyfettin; İleri'ye göre hikâyeye gerekli ağırlığı tanıyan ilk yazarımızdır. Ayşenur Külahlıoğlu İslam ise Ömer Seyfettin ile birlikte Refik Halit Karay'ı da anarak şöyle der: “Modern Türk öykücülüğünün ilk önemli çıkışı ise, işe dile ait sorunların çözüm arayışı ile başlayan Ömer Seyfettin ve aynı yıllarda Memleket Hikâyelerini yayımlayan Refik Halit Karay tarafından gerçekleştirilir.”¹³ Konusunu tarihten ve tarihe damga vuran kahramanlıklardan, savaştan, çocukluk anılarından alan yazar, daha çok millî ve ahlâkî değerler üzerinde durur. Milli Edebiyat Dönemi'nin yetkin yazarlarından biri olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Milli Savaş Hikâyeleri* ile “hikâye türünü evrensel anlamına yakınlaştıran ilk ustadır.”¹⁴ Bireyden ziyade toplumculuk çizgisinde eserler veren yazar; savaşları ve bundan yorgun düşmüş halkı, unutulmuş Anadolu insanını toplumsal ve millî değerler ışığında aktarmıştır. Dönemin diğer yazarları, “kadın” ve “savaş” merkezli eserler kaleme alan Halide Edip Adıvar; gözlemleri ile köyün ve köylünün sorunlarına ışık tutan Refik Halit Karay; sevecen ve insancıl bir dünya görüşünün eserlerine de yansıtan Reşat Nuri Güntekin'dir.

Gençliğimiz adlı hikâye kitabını yayımlayan Peyami Sâfâ, bireyi ve bireyin psikolojik durumunu derin çözümlemelerle yansıtan Cumhuriyet Dönemi'ndeki ilk yazarlardan biridir. Memduh Şevket Esendal'ın eserleri de işte bu yıllarda dergilerde çıkmaya başlamıştır. Esendal, Tanzimat'tan beri biriktirilmiş ve kurgu açısından belli bir aşama kat edilmiş, bu arada Milliyetçilik akımının etkisi ile de dilde sadeleşme yoluna gidilmiş olan bir hikâye geleneği içinde ortaya çıkar. Bu sırada ülke kabuk değiştirmiş, İmparatorluk dağılmış, büyük bir kurtuluş mücadelesi verilmiş ve ulus devlet sistemine geçilmiştir. Esendal böyle bir ortamda Türk öykü dünyasına girmiş hem edebiyatla hem de siyasetle, ancak ikisini birbirine karıştırmadan ilgilenmiştir. “Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyeciliğinde Maupassant tekniğinden kaynaklanan “giriş-düğüm-çözüm” anlayışının kırıldığı Memduh Şevket Esendal hikâyeciliği ile birlikte modernist hikâyenin kapısı aralanır.”¹⁵ Onun, özgün bir yazar olarak Türk edebiyat sahnesinde anılmasının en büyük sebebi ise, “olay”ı merkez alan Ömer Seyfettin hikâyeciliği karşısında; Bakü elçiliği sırasında tanıdığı ve etkilendiği yazar olan Çehov'dan örnek aldığı, “durum” merkezli hikâyeler yazması olmuştur. “Klasik vak'a öyküsünün tamamen dışında olan Çehov tarzı

¹³ İslam, *a.g.e.* s.428.

¹⁴ İleri, *a.g.e.*, s.10.

¹⁵ Celal Aslan, *Saik Faik Öyküsünde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*, MEB Yayınları, Ankara: 2011, s. 7.

öykü, planlı ve düzenli bir olay anlatımı yerine, hayatın herhangi bir ânından seçilmiş gelişigüzel izlenimi veren kesitlerin bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır.”¹⁶ Esendal hikâyeciliğinde, dil ilk kez yapay bir edebiyat dili olmaktan kurtarılmış; yalın söyleyişle gündelik konuşmadan yararlanılarak hem özgün hem de çok geçerli bir temele oturtulmuştur.¹⁷ Mustafa Şerif Onaran, Memduh Şevket Esendal’ın hikâyelerinde bir gözlemci olduğunu belirtir ve şöyle der: “Esendal hikâyelerinde gözlemcidir. Yorum gerektirmeyecek yalın bir anlatımı vardır. Gereksiz sözden olabildiği kadar kaçınır [...] Daha çok, hikâyeyi canlı kılacak deyimleri kullanmak ister. Böylece dilin gelişmesine yardımcı olur.”¹⁸

Bundan sonra Türk edebiyatında nesir alanında önce toplum, sonra birey ve en son da çeşitli anlatım teknikleri ile kurgunun zenginleştirilip gerçeklik-düş kavramının birbirinin içine girdiği postmodern anlatı teknikleri, hikâye ve romanların konularının merkezi haline gelir. Toplumun sorunlarının, ezilen, emeği sömürülen işçi ve köylü kesiminin anlatıldığı eserler, Sabahhattin Ali ve Sadri Ertem’le gelişen bir çizgide seyreder ve bu yazarları; Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Aziz Nesin, Kemal Bilbaşar, Fakir Baykurt gibi yazarlar takip eder. Genellikle bireyin merkeze alındığı eserler veren yazarlar; Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Tarık Buğra, Samiha Ayverdi, Mustafa Kutlu, Abdülhak Şinasi Hisar’dır. Sait Faik de önce toplumcu çizgide yazan, ancak *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954) kitabı ile sürrealizme dolayısıyla modern hikâyeciliğe geçiş yapan yazarlardandır. Son dönem Türk edebiyatındaki postmodern eğilim anlayışı ile yazanlar; Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Nazlı Eray, Orhan Pamuk, Elif Şafak, Latife Tekin, Bilge Karasu, Hasan Ali Toptaş gibi yazarlardır.

Memduh Şevket Esendal, kendisinden önce deneysel olarak başlayan ve sonrasında özellikle Halit Ziya Uşaklıgil ile kurgu ve teknik anlamda belli bir seviyeye gelen hikâye geleneği ile kendisinden sonra gelişme gösteren biçim ve içerik açısından modern çizgide seyreden bir hikâye geleneğinin tam ortasında edebiyat dünyasına girmiştir. Onun Türk edebiyatının dönüm noktası olarak anılmasında “durum” hikâyeciliğinin öncülüğünü yapmasının yanında modernist hikâye tekniklerini de ilk kullanan yazarlardan biri olması sayılabilir. Bu bağlamda Esendal’ın eserleri, kendisinden sonra hikâye alanında yer alan

¹⁶ İslam, *a.g.e.*, s. 428.

¹⁷ İleri, *a.g.e.*, s.11.

¹⁸ Mustafa Şerif Onaran, “Esendal”, *Türk Dili*, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, Sayı: 286, Temmuz 1975, s. 40-41.

modernleşmenin de ilk adımlarını oluşturur. Çehov'u tanıyana kadar “anlatma” tekniğini kullanan yazar, bundan sonra hikâyelerinde “gösterme” tekniği ile birlikte iç konuşma, diyalog, geriye dönüş, mektup gibi modern teknikleri kullanmaya başlar. “Memduh Şevket Esendal edebiyatımızın neşeli ve ince kalemidir.”¹⁹ diyen Ayfer Tunç; yazarı Çehov’la karşılaştırır; hayata ve edebiyata bakış açılarında belirgin farklar olan bu iki yazarın eserlerinde, özellikle “insan” a bakış açısında benzerlikler olduğunu belirtir:

“(…) Çehov eğer Anadolu topraklarında yaşamış olsaydı adı Memduh Şevket Esendal olurdu. Aralarında tuhaf bir ruh birliği buluyorum. Oysa şöyle ayrıntılı bir şekilde bakıldığında pek de aynı değiller. Bir kere Çehov için yazı hayatın kendisi olmuş. Edebiyata ve hayata daha büyük gözlerle bakmış. Memduh Şevket Esendal ise milletvekilliği, büyükelçilik, yaptığı zamanlarda, gizli bir ilişki yaşar gibi, bir sırdaşıyla fısıldaşır gibi, arkadaşlarına başından geçenleri anlatır gibi yazmış. Çehov açmış, ilân etmiş, Memduh Şevket Esendal, edebiyatı üstü külle örtülü, için için yanan bir ateş gibi yaşamış. (...) Ama her ikisi de dünyanın neresine gidilirse gidilsin var olan ‘insan’ ı benzer gözlerle gördükleri için bana birbirlerini hatırlatıyorlar.”²⁰

1883 yılında Çorlu'da doğan Memduh Şevket Esendal kendi kendini yetiştirmiş bir yazardır. 1906 yılında İttihat ve Terakki Cemiyeti'nde başlayan siyasi hayatı, CHP'de devam etmiştir. Azerbaycan, İran, Afganistan ve Rusya'da elçilik görevlerinde bulunan yazar, edebiyat dünyasına *Meslek* gazetesinde yayımlanan hikâyeleri ile girmiştir. Nurullah Ataç "Memduh Şevket Esendal'ı *Meslek* dergisi tanıtmıştı." der.²¹ Yazar eserlerinde, M.Ş., Mustafa Yalınkat, Mustafa Memduh, M. Oğulcuk gibi çeşitli isimler kullanmıştır. Eserlerine adını yazmayışını Sait Faik Abasıyanık şöyle değerlendirir:

“Edebiyatı pek çok sevdiğini umuyorum. Adeta ondan korkar bir hal sezdim yazılarında... Hikâyelerini okudukça sever, hem sinirlenirdim. Sonunda elime Ayaşlı ile Kiracıları geçti. O zaman anladım ki bu çekinme hali edebiyata saygısındanıdır. Ayaşlı ile Kiracıları'na ismini bile koymamıştı. İsim yerine yalnız M. Ş. Halbuki siyaset adamı idi. Bir edebi şöhret az mı işine yarardı? Kalemini bu yolda da kullanmadı. Sevdiğini üzmemek, sevgilisini erişilmez görmek sevenlerin şanından olduğunu biliyordu gibime geliyor.”²²

Türk edebiyatında yeni bir hikâye tarzının gelişmesinde en önemli isim kabul edilen Memduh Şevket Esendal'ın sanat hayatını belli dönemlerle sınıflandırmak güçtür.

¹⁹ Ayfer Tunç, “MŞE: Edebiyatımızın İnce ve Neşeli Kalemi”, *Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Sayı: 46/47, Ekim-Kasım 2000, s. 193.

²⁰ Tunç, *a.g.e.*, s.190-191.

²¹ Memduh Şevket Esendal, *Otlakçı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2016, 16.

²² Sait Faik Abasıyanık, “Ölen İyi Hikayeciye”, *Yenilik*, Mayıs, 1955:13.

Ancak, Çehov'u tanıdığı Bakü elçiliği yıllarına kadar yazdığı hikâyeler ile ondan sonrasında yazdığı hikâyeler arasında, anlatım teknikleri ve kurgu açısından bazı farklılıklar görülür. Bununla birlikte Esendal'ın siyasi kimliği onun sanatçı tarafını gölgede bırakmıştır denilebilir. Yazarın sanat hayatı, savaşlar ve elçilik görevleriyle - eserlerinin yayımlanması açısından- sık sık kesintiye uğradığı ve hikâyelerinin çoğunda yazıldığı tarihle ilgili herhangi bir bilgi de yer almadığı için hikâyelerindeki kurgu ve anlatım açısından farklı gelişme gösteren dönemler belirsiz olmakla birlikte yazarın özellikle son hikâyelerinde “anlatma” tekniğinden çok “gösterme” tekniği kullandığı ve diyaloglara fazlaca yer verdiği görülür. Tespit edilen ilk hikâyesi 17 Aralık 1908 tarihli *Tanin* gazetesinde yayımlanmış olan “Veysel Çavuş”tur.²³ İsmail Çetişli, bu eserinden sonra üç yıl boyunca başka bir eserine rastlanmadığını, ardından *Halka Doğru* dergisinde “Gödeli Mehmet”in yayımlandığını ve sonrasında ülkenin içinde bulunduğu durumlar sebebiyle yine on iki yıllık bir suskunluk devrinin yaşandığını belirtir.²⁴ Bu suskunluğun bozulduğu ve hikâye sayısında da en fazla artışın görüldüğü yıl 1923 yılıdır. Çetişli bu durumu Esendal'ın Bakü Mümessilliği zamanında Rusça'yı öğrenip Anton Çehov'u keşfetmesine bağlar. Bundan sonra ise "Bakü'den Türk hikâyeciliğinde yeni bir tarzın ilk örneklerini teşkil edebilecek pek çok hikâye ile dönen Memduh Şevket Esendal"²⁵ Türk edebiyatında dönüm noktası olan bu eserleri peş peşe yayımlamaya başlar. Ancak bundan sonra da İzmir suikastı üzerine Tahran Büyükelçiliğine gönderilir ve yine yedi yıl sürecek olan suskunluk dönemi başlar. Tahran dönüşü *Ayaşlı ile Kiracıları* romanı ve dört hikâyesiyle okur karşısına çıkan Esendal, bu sefer de Kâbil Büyükelçiliğine gönderilmiş ve yine sanat hayatı dokuz yıllık bir sekteye uğramıştır. Kâbil dönüşünden vefatına kadar olan dönemde sanat hayatının en verimli dönemini yaşayan sanatçı 1942-51 yılları arasında *Ülkü*, *Ulus*, *Pazar Postası*, *Türk Dili* gibi dergilerde toplam 41 hikâye yayımlamıştır. Kendi kendini yetiştiren bir yazar olan Esendal, sade bir dille ülkenin gerçeklerini, sıradan kişiler aracılığı ile anlatmıştır. Esendal'ın, Cumhuriyet döneminin en

²³ İsmail Çetişli, *Edebiyatımızın Zirvesindekiler Memduh Şevket Esendal*, Akçağ Yayınları, 2.bs., Ankara, 2011, s.38.

²⁴ İsmail Çetişli yazar üzerine yazdığı doktora tezinde konuyla ilgili şunları söyler: "Gödeli Mehmet'ten (1913) sonraki on iki yıllık dönem içinde; yani 1924'teki Meslek gazetesinin ilk sayısında yer alan Mülâhazat Hanesi'ne kadar, Memduh Şevket'in hiçbir eseri neşredilmemiştir. Bunun sebebini devrin siyasi ve sosyal hayatındaki hâdise ve gelişmelere bağlı olarak yazarın hayatında görülen çalkantılarda aramak gerekir. Balkan Harbi ve ailenin İstanbul'a göçü, İttihat ve Terakki içindeki aktif görevler, Birinci Dünya Harbi, savaş sonunda cemiyet içindeki panik, işgal günleri veya Damat Ferit Paşa Hükümetinin İttihatçı avı, İtalya'ya kaçış, Millî Mücadele yılları ve Bakü Mümessilliği sebebiyle memleketten uzak oluş, Memduh Şevket'in sanat hayatını sekteye uğrattır." (Çetişli, a.g.e., s.39)

²⁵ Çetişli, a.g.e., s.40.

yetkin hikâyecisi olduğunu ileri süren Selim İleri yazar için şunları söyler: "Esendal, bir bakıma Türkiye'de çağcıl hikâyenin kurucusu. Esendal, yaygınlık kazanmış olan Ömer Seyfettin öykücülüğü karşısında bir yenilikçidir. Muppasant'tan kaynaklanan 'giriş-düğüm-sonuç' öykücülüğü Esendal'la geçerliliğini enikonu yitirir."²⁶Tanpınar'a göre ise "içtimaî realizm" çizgisinde yazan Esendal, kendisinden sonra gelen hikâyecileri etkilemiştir. Tanpınar, Esendal için şunları söyler:

*"Memduh Şevket Esendal'ın Gorki, Çehov ve Maupassant'a çok yakın hikâyelerine bir çeşit enstantane demek, hiç de hatalı olmaz. O, Çehov'un 'Güzel hikâye yazmak için yazdıklarınızın başını ve sonunu atınız.' nasihatını aynıyla tutmuşa benzer. Ayaşlı ve Kiracıları adlı büyük romanı yeni kurulan Ankara'nın havasında memleketteki seviye ve zihniyet farklarını kuvvetle gösteren bir eserdir. Bu hiç mütearrız görünmeden her söylemek istediğini söyleyen realizme bugünkü edebiyatımız en canlı taraflarından birini borçludur... Sait Faik gibi genç nesil hikâyecilerinin çoğunun eseri yerli tesir olarak ona bağlıdır tarzında bir iddia hiç de mübalağalı olmaz."*²⁷

Mehmet Kaplan ise "Uğursuzluk" adlı hikâye incelemesinde yazarın hikâyelerindeki yoğunluğa dikkat çekerek şunları söyler:

*"Yazar hikâyesinde yoğunluğa önem verdiği için Hayri Efendi ile ilgili motifleri geliştirmemiştir. (...) O devirde bir erkeğin otuz, otuz beş yaşlarında bekâr olarak yaşaması küçük memur statüsü ile ilgili olduğu kadar, mizacı ile de ilgilidir. Korkak ve çekingen mizaçlı Hayri Efendi'nin otuz, otuz beş yaşına kadar bekâr kalması hiç de yadırganacak bir şey değildir. Üstünün başının düzgün olması da memuriyet hayatı ve itibarını kaybetmeme duygusuna bağlanabilir. Esendal'ın hikâyesinde en küçük ayrıntı, bütüne, bütünün manasına bağlıdır. Bu da yazarın ustalığını gösterir."*²⁸

Sabahattin Kudret Aksal, Esendal için, "(ö)zgün bir öykücüydü. Görebildiğim kadarıyla edilgin olmaya çalışan bir gerçekçiliğin yöntemini uyguladı. Küçük ayrıntılarla kurduğu, biraz da bilgece bir anlatımla yazılmış o hikâyeler bir birikim oluşturur okuyanda, son tümcesi de okunup bitirildiğinde yoğun bir etkinliğe girilir." demiştir.²⁹Yapıtlarında siyasi görüş ve dünya görüşü olarak benimseyip savunduğu "toprak ekonomisine" dayalı sistem düşüncesini pek de gizlemediğini Murat Yalçın şöyle

²⁶Selim İleri, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili*, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, s. 286, Temmuz, 1975, s.11.

²⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015, s.125.

²⁸ Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul: 2004, s. 107.

²⁹ Sabahattin Kudret Aksal, "Somut'un Esendal Soruşturmasına Gelen Cevaplar", *Hava Parası*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2007, s. 223.

dile getirir: “Esendal, her ne kadar sanatçılığını siyasal yaşamının dışında tutmuş ve hikâyelerini takma adlarla yayımlamışsa da, yaşamının ve siyasal düşüncelerinin sanat anlayışını etkilediği gözlemlenmektedir. ‘El sanatları ile küçük esnafa dayalı, toprağın küçük birimler halinde işlenmesini öngören ekonomi görüşü’ onu ‘bir ideal memleket’ anlayışına götürmüş, bunun sonucu olarak da ‘emekleriyle yurdu kuran, koruyan ve yaşatan küçük insanları’ ele almıştır.”³⁰ Semih Gümüş, değerinin yaşadığı dönemden sonra anlaşıldığını belirttiği Memduh Şevket Esendal’ı Ömer Seyfettin ile karşılaştırır: “(A)ynı kuşağın bir başka öykücüsü olan Ömer Seyfettin’in Milli Edebiyat akımına tutunan ‘dava adamı’ kimliğinden güç alışına karşın, M.Ş.E., yalnız bir yazın adamı, ama öykücülüğümüzün yenilikçi yönünün de öncüsüydü.”³¹

Türk edebiyatında asıl ününü kısa hikâyeleriyle kazanan yazar, durum hikâyeciliğinin ilk temsilcilerinden sayılır. Dinçer Apaydın, Esendal için şöyle der: “Yazar, başı sonu ve örölüş tarzı belirli olan bir olay anlatmak yerine, küçük bir hadiseyi, kendi gerçekleştiği kesit içinde ele almaya eğilimlidir... Okur, hikâyeyi anlatan bireyin kafasındaki akış içerisinde olaylara şahit olur. Bir olay, böylesi bir kesit içerisinde anlatıldığında, bu hikâyeleri durum hikâyesi olarak adlandırırız.”³² Esendal, hikâyelerinde sıradan insanları, kadın-erkek ilişkilerindeki paradoksları, monoton giden ya da aileler istediği için yapılan evliliklerin yavanlığını, memurların küçük dünyalarını ve bürokrasi önünde düştükleri komik durumları, kendilerini yüksek sosyeteye kabul ettirmek için türlü yalanlara ya da dalkavukluklara başvuran “küçük insanları” anlatır. Özellikle aksak işleyen devlet mekanizmalarından bahseden yazar için Emel İlhan Yıldırım yazdığı yüksek lisans tezinde şunları söyler: “Memduh Şevket Esendal’ın hikâyelerinde “bürokrasi” önemli bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. ‘Toprak Medeniyeti’ne inanan Memduh Şevket Esendal’ın hayal ettiği Türkiye siyaset, eğitim, askeriye, sağlık, devlet daireleri gibi çeşitli alanlarda yanlış bir işleyişin olmadığı; insanların mutlu ve refah içinde yaşadığı bir ülkedir. Türk devlet geleneğindeki memuriyet zihniyetinin bu duruma engel olduğunu düşünen Memduh Şevket Esendal hikâyelerinde eleştirel bir

³⁰ Murat Yalçın (ed.), *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Cilt:1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 419.

³¹ Semih Gümüş, *Öykünün Bahçesi*, Can Yayınları, İstanbul, 2012, s.133.

³² Dinçer Apaydın, “Bürokrasi Eleştirisi Etrafında Üç Hikâye: Refik Halit, Memduh Şevket ve Sait Faik’in Hikâye Üslubu Üzerine Bazı Dikkatler”, 2. *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (Dil ve Üslûp İncelemeleri- Bildiriler)*, 2012, s. 6.

bakış açısıyla memuriyet hayatını, memur ve bürokrat tiplerini ele alır.”³³ Çiğdem Öner de yaptığı çalışmada, Esendal’ın hikâyelerinde toplumsal meselelerin ağırlıkta olduğunu söyler: “İdeolojik görüşleri barındırmasa da onun yazıları baştan sona ‘toplumsal meseleleri’ irdelemektedir. Toplumun çeşitli kesimlerinden farklı insan tipleri vasıtasıyla Türk toplumunun meselelerini anlatır. Üç yüzü aşkın öyküsü içinde bu toprağın insanların türlü sıkıntılarına değinmiş, umut ve neşe veren gülümseten yazılar yazmıştır. Edebiyatı bireysel yaratma çabası olarak değil toplumsal gayeye hizmet amacıyla görür.”³⁴ Onun anlattığı kişilerden, mekânlardan oluşan dünya; bizim her gün içinde yaşadığımız dünyadır.³⁵ “Aile” kavramını da sıklıkla konu alan birçok hikâyesi olan yazar özellikle evlilik kurumunun hassasiyetlerine ve kadın-erkek ilişkisine önem vermiştir.

*“(B)irçok öyküsünde toplumun temel direği kabul ettiği aile kurumunun nasıl kurulduğu, nasıl sürdürüldüğü ve nasıl bozulduğunu, evlilik kurumunda kadın ve erkeğin sorumluluklarını ve bozulan aile düzeninin sebeplerini anlatır. Sorumluluklarını yerine getirmeyen aile bireylerini mahkûm eder, olumsuz tip olarak çizer. Bu da sosyal gerçekçi bir yazar olan Esendal’ın, hayata tahlilci, tasvirici ve eleştirel açıdan baktığının göstergesidir.”*³⁶

Ancak en fazla bahsettiği kesim memur kesimidir dense yanlış olmaz. Esendal, işinde yükselmek isteyen, amirlerine her türlü oyunu oynamaya hazır olan, statü sahibi olmak ya da mevcut konumunu sürdürmek için türlü etik dışı hallere başvuran memurların içinde bulundukları durumları çok iyi anlatmıştır. Çünkü memurlar için "...en mühim amil 'işinden olmak'tır. (...) Kaderinin âmir ve çevresine bağlı olduğunu bilen memur, işine bağlı, terbiyeli, nazik olmak mecburiyetindedir. Bu durum bazılarını dalkavukluğa kadar sürükler.”³⁷ Mehmet Can Doğan, Esendal’ın hikâyelerindeki kişi seçimleri için şunları söyler: “Esendal ‘olmayacak hayaller’ peşinde koşmanın üretimi engellediğini ve ülkenin insan kaynağını tükettiğini düşünür. Bu yüzden romanlarında

³³ Emel İlhan Yıldırım, *Memduh Şevket Esendal’ın Hikâyelerinde Bürokrasi*, (Y.L.Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2013, s.3.

³⁴ Çiğdem Öner, *Edebiyat Sosyolojisi Açısından Memduh Şevket Esendal’ın Hikâyelerinde Toplumsal Meseleler*, (Y.L. Tezi), İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 19.

³⁵ Kaplan, a.g.e., 297.

³⁶ Aydın, İ., Çelenk, B., Can, B., “Memduh Şevket Esendal Hikâyelerinin Değer Aktarımı Açısından İncelenmesi”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı: 7/1 2018, s. 254-275.

³⁷ Kaplan, a.g.e., s. 105.

karşı karşıya getirdiği kahramanlarıyla, ideal olanın görülmesini amaçlar sanki. Özellikle hikâyelerinde öne çıkardığı durumlarla Cumhuriyet'in ideal insanını belirler."³⁸

Esendal'ın eserlerinde göze çarpan en önemli özellik kullandığı yalın ve doğrudan dildir. Dili germe, soyutlama ve çağrışımlara yaslama yerine, halkın kullandığı dile sadık kalır.³⁹ Eserlerinde sade bir dil kullanan yazarın hikâyelerinde diyaloglar fazlaca yer tutar. Olaylar, neredeyse bir iki cümle haricinde araya girmeyen anlatıcının ağzından değil, diyalogların içeriğinden anlaşılır. Bu diyaloglar genellikle günlük hayattan bir kesitten alınan basit olayları konu edinir. Bir otlakçı ile bu otlakçının kendisinin sigarasını bitirmesinden şikâyet eden bir karakterin diyalogları, evliliğinden umduğunu bulamayan bir kadının diğeri ile olan konuşmaları, köye düşen bir memurun bir bakandan yardım isteyerek niçin bu köye düştüğünün hikâyesini anlatan konuşmaları, bir arabacı ile bir zabitan arasında geçen konuşmalar hep diyalog tekniği ile aktarılır. Mehmet Kaplan yazarın hikâyelerinde yer alan diyaloglara vurgu yaparak şunları söyler: "M. Şevket Esendal'ın hikâyesinde konuşma geniş bir yer tutuyor. Yazar, şahısların mizaç, karakter, zihniyet ve ruh hallerini şahısları konuşturmak suretiyle veriyor."⁴⁰ Bu konuşmaların ölçülü olduğunu da belirten Kaplan konuşmalar dışında karakterlerin hareket ve ruh hallerini anlatmak için yazarın sade ve kısa cümleler kurduğunu aktarır. Hikâyelerindeki anlatıcılar ise genellikle hâkim anlatıcılardır. Bir kedinin dahi hikâyesini anlatan yazar, sokağı eserlerine taşımış ve günlük, sıradan olayları sade, gerçekçi ve "tanıdık" diyaloglar ve kişilerle aktarmıştır. Genellikle geleneksel anlatım teknikleri kullanan Esendal'ın bazı hikâyelerinde modern çizgiler de bulunmaktadır. Nasıl modern anlatılarda türler arasındaki sınırlar belirsizse, Esendal'ın da birçok hikâyesinde, mektup, şiir, nutuk gibi türler bir arada kullanılmıştır. Bunun dışında sadece mektup ya da sadece nutuk şeklinde yazdığı hikâyeleri de bulunmaktadır. Hikâyelerinde derinlemesine iç çözümlemeler bulunmasa da, bu hikâyeler "birey"nin içinde bulunduğu durumlara ışık tutması bakımından, yazar için, Türk hikâyeciliğinde modern çizginin habercilerindendir denilebilir. İnci Enginün Esendal için, "Sait Faik'i müjdeler." der.⁴¹ Selim İleri ise bu konuda şunları söyler:

³⁸ Mehmet Can Doğan, "Memduh Şevket Esendal'ın Eserlerinde Ankara", *Cumhuriyet'in 80. Yılında Her Yönüyle Ankara*, Ankara Büyükşehir Belediyesi Eğitim ve Kültür Daire Başkanlığı, Ankara (2004), s. 328.

³⁹ İlker Aydın, Gülşen Torusdağ, "Memduh Şevket Esendal'ın Eşşek Adlı Öyküsünde Bağlılık ve Bağdaşıklık Görünümleri", *Turkish Studies*, 10/8(Sonbahar 2015), s. 540.

⁴⁰ Kaplan, *a.g.e.*, s. 107.

⁴¹ Enginün, *a.g.e.*, s. 297.

“Esendal’ın öykücülüğünde güçlü bir söyleyiş göze çarpar. (...) Sereserpe gelişen hikâyelerdir bunlar. Pürüzlü, takılı kalmış noktalarla karşılaşmayız. Ayrıca yazarın öykücülük anlayışında okuruyla bütünleşme, hatta özdeşleşme tutkusunu belirgindir. Okuruyla bağ kurarken bir düzeyde olmak için çaba harcar. İşte Esendal’ı çağcıl bir öykücü kılan en önemli özellik, bu özdeşliği kurabilmiş olmasıdır.”⁴²

Yazdığı tezde Esendal’ın yaşadığı dönemin sosyal, siyasi ve toplumsal koşullarını inceleyen Talip Gülbay’ın, yazarın yaşadığı dönemle ilgili tespitleri şöyledir:

“İTC’nin 1908’de devraldığı Osmanlı ekonomisini bir yarı sömürge ekonomisi olarak değerlendiren ve 1908-1922 dönemini, devrim ve savaş yılları olarak adlandıran ve bu dönemin, Osmanlı İmparatorluğu’nun bir dizi savaş, ihtilal, darbe ve ayaklanma sonunda tarihe karıştığı yıllar olarak bütünlük taşıdığını belirten Boratav’a göre, bu yıllara iktisadi bir perspektifle bakılırsa, söz konusu dönem, ‘eksik kalmış bir burjuva demokratik devrimi’ veya ‘ulusal bir kapitalizm doğrultusunda atılan ilk ve çekingene adımlar’ ifadeleriyle nitelendirilebilir.”⁴³

Gülbay aynı zamanda Esendal’ın hayata bakış açısını belirleyen düşüncelerin “mesleki temsilcilik, Anadoluçuluk ve muhafazakârlık” olduğunu da belirtir.⁴⁴ Esendal’ın eserlerine cümle kuruluşları bakımından yaklaşan Adıye Şimşek ise, Esendal’ın duru ve yalın bir Türkçe ile eserlerini oluşturduğunu söyler:

“Esendal, ilk yapıtlarında konularını yaşamın sıradan olaylarından almış, gözleme önem vermiş ve gerçekçi çizgiye bağlı kalmıştır. (...) Eserlerinde çocuk, ev kadını, esnaf, küçük memur, çırak vb. her an karşılaştığımız sıradan insanları anlatmıştır. Bütün bu tipleri kendi doğal ortamlarında küçümsemeden, abartmadan vermiştir. Yalın, günlük konuşma dilinin tüm güzelliklerini yansıtan bir dili vardır.”⁴⁵

⁴² İleri, a.g.e., s. 12.

⁴³ Talip Gülbay, *Memduh Şevket Esendal’ın Toplumsal ve Siyasal Görüşleri*, (Dr.Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Anabilim Dalı, Ankara, 2008, s.21.

⁴⁴ Gülbay, a.g.e., s.8.

⁴⁵ Adıye Şimşek, *Memduh Şevket Esendal’ın Romanlarında Cümle*, (Y.L. Tezi), Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Dili Anabilim Dalı, s.1.

1. KURGU

Kurgu, hikâyede kullanılan öğelerin, hikâye boyunca nasıl bir örgü izlediğiyle ilgili bir kavramdır. “Kurgu, kurgulama ya da kurmaca, gerçek dünyadan alınan malzemenin yazarın hayal dünyasında sanatsal bir biçime dönüşmesi, gerçekliğin hayal gücüyle sanal, itibarî, saymaca bir âleme dönüştürülmesidir.”⁴⁶ Dış dünya menşeli gerçekliğin, yazar tarafından, "dönüştürülme" serüvenidir ve anlatılanların bir plan dâhilinde aktarılma biçimidir. “Kurgulama tekniği, romancının hikâyesini belli bir anlatı yöntemiyle düzenleme yoludur.”⁴⁷ Hikâye konusunun metinde nasıl bir düzlemde yaratılıp nasıl bir biçimde anlatılacağı sorunsalı, kurgu kavramının sınırları içindedir. Fatma Erkman-Akerson'a göre kurgu, *özet hikâyenin metnin akış planına nasıl yayıldığıyla* ilgilidir:

*“Bir edebiyat metninin gerisinde mutlaka bir özet hikâye vardır. Bu özet hikâye metnin anlattığı olayların özetidir. Ancak, özet öyküyü belki de iki farklı açıdan görmek gerekir. Birinci açı, özet öyküyü doğrudan doğruya metnin bir özeti saymaktır. İkinci açı ise, bu hikâyenin can alıcı noktasını, püf noktasını (İngilizcesi: plot) vurgulamaktır; yazar, hikâyenin içinde nasıl bir sorun yaratıyor, bu sorunu nasıl sunuyor ki, metin, temel bir sorunsal kazanıyor, bir edebiyat metni haline geliyor. İşte bu ikinci açı bizi, özet hikâyenin, metnin içine nasıl yayıldığı, nasıl bir akış planı ile aktarıldığı sorusuna götürür. Metindeki olayların bu akış planı da, metnin örgüsü ya da kurgusudur.”*⁴⁸

Her hikâyede olay ya da olay örgüsü yer alır. Bu olaylar "kurgu"lanarak belli bir düzen içinde metne serpiştirilir. Eco, bu olay örgüsünün herhangi bir eylemin ortaya çıkarılması için, dışarıdan düzenlenen bir biçim olduğunu söyler.⁴⁹ Metindeki olayların sıralanışı, birbirine eklenme biçimi de kurgu tanımı içine girer. Kurgu, aynı zamanda yazarın hikâyedeki olayları anlatış sırasındır.⁵⁰ Kurguyu Hakan Sazyek şöyle anlatır:

“Kurgu, bütüncül düzende sadece görülen yaşantıyla ilgili bir terim olarak kabul edilmelidir. Bu bağlamda da kurgunun yeri olay/eylem ögesiyle sınırlıdır. Tanımlı bir ifadeyle kurgu, romanda olay birliklerinin, sahnelerin birbirine bağlanış tarzıdır.

⁴⁶ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap Yayınları, 13. bs., Ankara, 2013, s. 185.

⁴⁷ Çetin, a.g.e., s.185.

⁴⁸ Fatma Erkman-Akerson, *Edebiyat ve Kuramlar*, İthaki Yayınları, 4. bs., İstanbul, 2019, s.32.

⁴⁹ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Can Yayınları, 4. bs., İstanbul, 2019, s.230.

⁵⁰ Nükhet Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2006, s.160.

Hikâyeleme sistemi içinde ancak anlatıcı tarafından belli niyetlerle planlanıp dizilerek konumlandırılan eylemler kurguyu meydana getirir.”⁵¹

Bahar Dervişcemaloğlu da geçmişten günümüze kadar, kurmaca anlatının, semantik (anlambilimsel), sentaktik (sözdizimsel), pragmatik (edibilimsel) ve anlatıbilimsel olmak üzere dört farklı başlık altında tanımlarının yapıldığını belirtir ve anlatıbilimsel tanımı için şöyle der: “Buna göre gerçek anlatıda yazar ve anlatıcı aynı kişidir; kurmaca anlatıda ise kurmaca dünyanın bir parçası olan anlatıcı ile bizim dünyamızın, yani gerçek dünyanın bir parçası olan yazar birbirinden farklıdır.”⁵²

Hakan Sazyek edebi eserlerin gerçek hayatı estetize ettiklerini belirtir: “Roman, ekspresif bir sanat dalı oluşunun gereğini estetize edilmiş bir içeriği hikâyeleyerek, yani bir yaşantıyı anlatarak yerine getirir. İçerik ile biçimin meydana getirdiği bu bütüne 'kurmaca yapı' denir.”⁵³

Eserlerin, dış dünyanın yazarın sanatçılığı ile değiştirilen yönüne değinen Moran şöyle der: “Edebiyat eserinin anlamı onu meydana getiren tek tek anlamların toplamına eşit değildir. Eser kapalı ve kendi kendine yeterli bir bütündür, öyle ki, eserdeki tek tek anlamlar her nekadargöstersel iseler de, eserin bağlamı içinde bunlar göstersel olmaktan çıkar. Başka bir deyişle tek tek anlamların dış dünyaya işaret etmelerine yazarın sanatçılığı engel olur.”⁵⁴ Lukacs eserdeki soyut düzenlemeden bahseder:

“Bir romanda bütünsellik ancak soyut biçimde sistematikleştirilebilir; bu yüzden romanda kurulabilmiş herhangi bir sistem de (sistem, organik olanın nihai yok oluşundan sonra, tamamlanmış bir bütünselliğin tek mümkün biçimidir) zorunlu olarak soyut kavramların sistemi olmuştur ve dolayısıyla, estetik biçimlendirmeye dolaysızca uygun değildir. Evet, bu tür bir soyut sistematikleştirme tüm, yapının nihai temelidir, ama romanın yaratılmış gerçekliğinde görünür olan tek şey, sistematikleştirmeyi (nesnel dünyanın

⁵¹ Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yayınları, 2. bs., Ankara, 2015, s. 211.

⁵² Dervişcemaloğlu diğer başlıklar hakkında şunları söyler: “Gerçek ve kurmaca anlatı karşıtlığını açıklamak için önerilen tanımlar dört başlık altında toplanabilir: Birincisi *semantik* (anlamsal ya da anlambilimsel) tanımdır. Buna göre gerçek anlatı *göndergeseldir* yani gerçek bir nesneye, olaya, şahsa vb. gönderme yapar; kurmaca anlatının ise göndergesi yoktur, daha doğrusu bizim dünyamızda göndergesi yoktur. İkincisi *sentaktik* (sözdizimsel) tanımdır. Buna göre gerçek ve kurmaca anlatıyı, mantık-dilbilimsel (logico-linguistic) sentakslarına göre birbirinden ayırt etmek mümkündür. Üçüncüsü *pragmatik* (edibilimsel) tanımdır. Buna göre gerçek anlatı, göndergesinin doğru ve gerçek olduğu iddiası üzerine kuruludur; kurmaca anlatının ise bu tarz bir iddiası yoktur. Dördüncü tanım ise *anlatıbilimsel* tanımdır.” Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, 2. bs., İstanbul, 2016, s. 90.

⁵³ Hakan Sazyek, “Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerine Bir Sınıflandırma Çalışması”, *Folklor-Edebiyat*, S.37, 2004/1, s.103-118.

⁵⁴ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994, s.264.

uzlaşımını ve öznel dünyanın içselliğini vurgulayan bir sistematikleştirme) somut hayattan ayıran uzaklıktır. Dolayısıyla romanın öğeleri, Hegelci anlamda tümüyle soyuttur; karakterlerin ütöpik kusursuzluğa duydukları nostalji soyuttur (kendisini ve arzularını tek sahici gerçeklik sanan bir nostaljidir bu); sadece kendi olgusal varlıklarına ve öylece sürüp gitme yeteneklerine dayanan toplumsal yapıların varoluşu soyuttur; ve nihayet, bu iki soyut öğeler kümesi arasındaki uzaklığı aşmak yerine sürüp gitmesine izin veren, bu uzaklığı aşmak için en küçük çabayı bile göstermeyip onu roman karakterlerinin yaşamış deneyimi olarak duyusal hale getiren, onu bu iki kümeyi birbirine bağlama aracı olarak kullanıp, böylece bir kompozisyon aletine dönüştüren biçimlendirici niyet de soyuttur."⁵⁵

Tüm bu tanımlardan hareketle *kurğu* kavramı hakkında; metnin üretimi aşamasında olay ya da eylemlerin birbirine bağlanış sırası; olayların gerçek hayattan çıkıp yazarın muhayyilesinde yeniden yaratılarak metne belli bir plan dâhilinde yedirilmesi; gündelik hayatta gerçekliği olmayanı yani göndergesi olmayan olay-mekân-şahıslar gibi öğeleri içermesi; metni oluşturan öğelerin yine gerçek olmayan bir dünyada figüratif bir anlatıcı tarafından şekillendirilmesi gibi sonuçlara varılabilir.

Memduh Şevket Esendal hikâyeleri, genel olarak klasik hikâyeleme tarzında yazılmış, kronolojik akışın hâkim olduğu, anlatıcıların çoğunlukla "ben" veya "hâkim" anlatıcı konumunda yer aldığı; hayata dair hemen her konuda yazılmış olan, özellikle devlet dairelerinde görev yapan işe yaramaz ya da ahlaki değerlerden yoksun memurların; kadın-erkek ilişkilerinde başarısız kadın ya da erkeğin; evlilik kurumunun anlamının ne olması gerektiğine dair düşüncelerini paylaşan kişilerin; toplum içinde sosyal statü kazanmak adına manevi açıdan çöküntü yaşayan ve kimliklerini kaybeden orta sınıf gelir grubuna dâhil işçi, memur ya da doktorun; işini savsaklayan devlet daireleri yöneticilerinin; bâtıl inanç sahibi kırsal kesim insanının; dedikodu yapan mahalle kişilerinin; kendini dahi ifade edemeyen "küçük" insanın; sokak kedilerinin ya da küçük çocukların başkarakter olarak yer aldığı hikâyelerdir. Yazarın hikâyelerindeki konu çeşitliliği özellikle bazı sorunlar üzerinde yoğunlaşır:

- Evlilik kurumu
- Kadın-erkek ilişkisi
- Devlet memurlarının etik olmayan davranışları ve disiplinsiz iş hayatı

⁵⁵George Lukacs, *Roman Kuramı*, (Cem Soydemir çev.), Metis Eleştiri, İstanbul, 2002, s.77-78.

- Kendisine ayrıcalık tanınmasını isteyen dalkavuk orta sınıf insanı

Siyaset ve memurlukta yaşanan aksaklıklar çoğu hikâyelerde yer alan ana konulardan biridir. Bu konuda yazılmış olan hikâyelerin fazlalığının sebebi, yazarın kendi hayatında da aktif olarak siyasetin içinde yer almasına bağlanabilir. Esendal memur ve devlet dairelerindeki yöneticilerle ilgili o kadar fazla hikâye kaleme almıştır ki yazarın bazen kendine ait düşüncelerini, anlatıcı kimliği aracılığıyla karakterlere söylediği hissi uyanır. Çünkü hikâyelerdeki genellikle anlatıcı taraflıdır. Devlet adamlarının eleştirildiği “Kuvvetli Hükümet” adlı hikâyede, kişilerden biri şunları söyler: "Bu dedikodulara çare aranırken, sathi, muvakkat tedbirlerle işin geçirilebileceğine bendenizin de kanaatim yoktur. Bütün noksan, bu memlekette hükümetlerin sabit bir siyaset koymayı bilmemelerindendir. Hangi şeyimiz sabit ve payidardır? Bizden sonra gelenler de, bizim yaptıklarımız doğru ve iyi olsa bile, sırf biz yaptık diye yıkacaklar. Hatta o değil, bizim bir valimiz, arkadaşının yaptığını yıkar. Bu hal ile bu memlekette terakki olur mu?" (MA, s.177).

Yazarın hikâyelerinin isimlerindeki seçimler de dikkat çekicidir. Bu konuda genellikle özel isim seçmeye özen gösteren Esendal'ın eserleri, hikâyeye adını veren kişinin yani hikâyenin başkahramanı olan kişinin etrafında geçer. Bütün olaylar bu şahısların etrafında döner. Diğer kişiler bu şahıslarla münasebetleri kadar hikâyede yer alırlar. Bu başlık altındaki hikâyelerinin odağında "olay"dan çok "başkahraman" yer alır. Olayları o şekillendirir ve olaylar onun bakış açısı kadar değerlidir. Yazarın özel isimle başladığı ve bu isim etrafında ördüğü hikâyeleri şunlardır: Avni Hurufi Efendi, Şair Tavafi, Saide, Dursunhacı, Celile (*Mendil Altında*); Behiye, Hanife, Yusuf Koçoğlu, Çamur Ahmet'in Çıkışları, Ayhan, Berrin'in Evliliği (*Kelepir*); Hacı İzzet Paşa, Postacı Halit, Bekir Usta, Bay Özarier (*İhtiyar Çilingir*); Doktor Savdur, Aptal Memiş, Hatice, Turan Hanım (*Bir Kucak Çiçek*); Gödeli Mehmet, Baba Halil, Rüstem Ağa'nın Oğlu, Nazlı Hanım, Mesut Bacı (*Gödeli Mehmet*); Bayan Nermin, İsmailSabih Bey'in Gazetesi, Perinur'un Hayalleri, İsmet Hanım, Sıdika (*Gönül Kaçanı Kovalar*); Bizim Nesibe, Kâşıkaraoğlu, Ahmet Paşa'nın Katli, Nebiye'nin Kasabasında Hayat, Kaptan Boryat (*BizimNesibe*); Ahmet Besim Efendi, Murat Ali, Hamamcı Feyzi Bey, Otelci Hacı, Arife, Mihrişah, Kerim Bey (*Hava Parası*); Haydar Bey'in Sakalı (*Otlakçı*); Hasan Kâhya Hastalandı, Sabuncu Osman Ağa, Şefika'nın Hanımları (*Sahan Külbastısı*); Veysel Çavuş, Seza'nın Kocası, Türk Dursun, Bayan Nazmiye, Sefer Kalfaların Hüseyin,

Hanende Hayım, Muzaffer (*Veysel Çavuş*); Hafız Hanım, DonnaAlvonza'nın Söylevi, Bankacı Rasim Bey, Binnaz Enver Hanım'ın Çayları ve Kocası, Bayan İçtürk, Dulca'nın Başı Belada, Bayan Servet'in Kısa Hikâyesi, Perihan'ın Nişanlısı (*Mutlu Bir Son*); Seyit Battal (*Güllüce Bağları Yolunda*).

Hikâyelerin girişinde genelde tasvirden yararlanan yazarın hikâyeleri genel olarak şu şekillerde başlar:

1. Kişi tasviriyle başlayanlar,
2. Mekân tasviriyle başlayanlar,
3. Zamanın ya da doğa tasviriyle başlayanlar,
4. Kişi, mekân, zaman öğelerinin tasviriyle başlayanlar,
5. Konunun sezdirilmesiyle başlayanlar,
6. Diyaloglarla başlayanlar.

Özel bir ismin başlık yapıldığı hikâyeler, genellikle hikâyeye damgasını vuran ana karakterin tasviriyle başlar. Önce bu karakter tanıtılır ve okur daha hikâyenin başlığından ve ilk cümlelerinden bu kişinin hikâyeye olan hâkimiyetinin farkına varır. “Başkişi romanın bütünlüğünü biçimsel açıdan da sağlar. İster çok sıkı bir neden-sonuç ilişkisiyle kurulmuş olsun, isterse olay halkalarının, sahnelerin arasındaki bağlantıyı gevşetme hatta silme derecesine getiren “anekdot/epizot tekniği”yle oluşturulmuş olsun bütün romanların kurgulanışı, dolayısıyla olgusunun kuruluşu hep başkişinin ekseninde gerçekleşir.”⁵⁶

Kişiler genelde dış özellikleriyle tanıtılır. Kişilik özellikleri, hikâye kurgusu içinde aldıkları konuma göre belirlenir. Örneğin bir devlet memurunun iş ahlakına uymadığı, rüşvet aldığı ya da bazı tanıdıklarına imtiyazlı davranması gibi olaylardan yola çıkarak bu memurun olaylar içindeki takındığı tavırlar sonunda, nasıl bir kişiliğe sahip olduğu dolaylı olarak imlenir; açık açık belirtilmez. Ancak kişilerin dış görüntüleri ayrıntılarıyla tasvir edilir. Bu tasvirlerde de bazı ortak noktalar dikkat çeker. Hemen tüm tasvirlerde kişilerin:

- yaşları

⁵⁶Sazyek, *age.*, s. 57.

- şecereleri
- yüz ifadeleri ve
- anlatıcının kişiler hakkındaki yorumu bulunur.

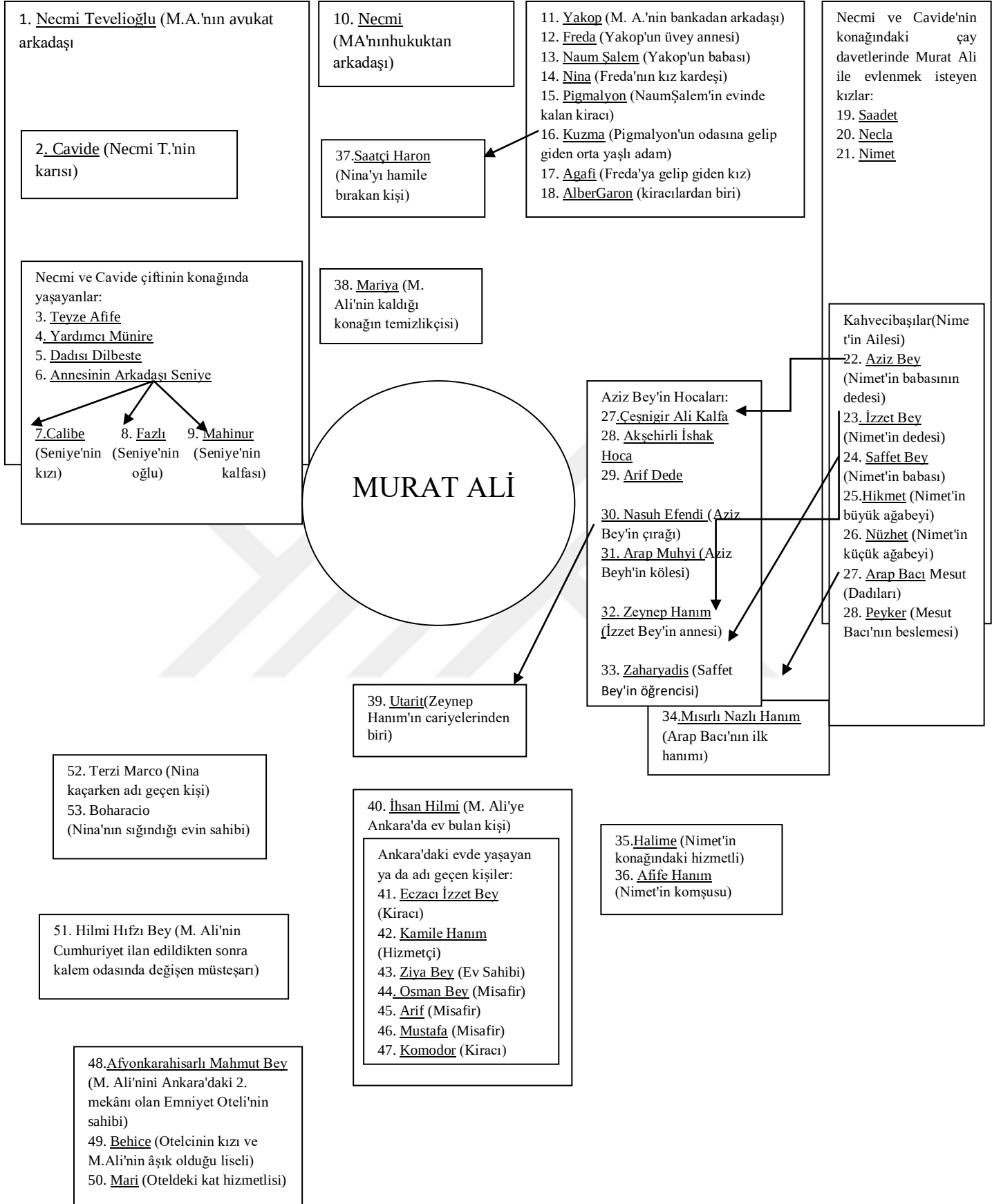
Yazarın özellikle özel isim başlığı adı altında olan hikâyelerdeki kişi betimlemelerinin ilk cümleden itibaren görülmesinin yanında; başlığın konuyu imlediği hikâyelerinin çoğunda da giriş cümlesinin kişi tasviriyle başladığı görülür. Yazar hikâyelerinin en başında "tasvirci" bir tutum sergiler. Özel bir ismin başlık olarak kullandığı hikâyelerinin girişinde genellikle kişi tasviri bulunsa da, hikâyelerinin birçoğu damekân ya da zaman tasviri ile başlar. Başkişiningiriş cümlesindetanıtlıdğıhikâyelerinden biri şöyle başlar: "Postacı Tevfik Efendi yirmi beş, yirmi sekiz yaşlarında, kendi halinde gençten bir adam." (MA, s.61).

"Haşmet Gülkokan" isimli hikâyesinin başında da yine hikâyeye adını veren kişinin tanıtımı görülür: "A.B.T.İ. Müdürlüğü Hesap İşleri Kalemi'nde yoklama masası işyarı Haşmet Gülkokan; Soma'da doğmuş, İstanbul'da büyümüş. (...) (K)ırk yaşlarında, kısa boylu, buğday benizli, güler yüzlü, konuşkan bir adam." (MA, s.78). "Gevenli Hacı" adlı hikâyenin başında da kişi tasviri vardır: "Geven Çiftliği ve köyü ağası Hüseyin; orta boylu, geniş omuzlu, ağır gövdeli, çakır gözlü, basıkça burunlu, kısa kesilmiş çember sakallı, iri ağızlı, yetmişlik dinç bir ihtiyar." (MA, s.101). "Bankacı Rasim Bey" ve "Her Şey Kendi Dekorluçinde" adlı hikâyelerde de hikâyeye kişi tasvirleriyle başlanır: "Rasim Bey, ellilik, orta boylu, kır saçlı, kesik ak bıyıklı bir adam." (MBS, s. 66). "Hayri Yartekin, ufak tefek, kara kaşlı, kara gözlü bir asteğmen. Dar ceket üstüne geniş manevra kayışı, bol paça pantolon, ince uzun burunlu parlak potin, etekleri ayaklarına dolaşan kül renkli kaput." (MBS, s. 112).

Bu tasvirlerde anlatıcı sadece dış görünüş çizmekle kalmaz, kişilerin karakter özellikleriyle ilgili bilgileri ya da ipuçlarını da verir. Evlilik konusunun işlendiği "VezirKızı" adlı hikâye de kişi tasviriyle başlayan hikâyelerdendir. Anlatıcı farklı sosyal statülere sahip karı-koca ilişkisini anlatırken önce kadın ve erkeğin tasviriyle hikâyeye başlar: "Kocası kısa boylu, tıknaz, yuvarlak karınlı da ince bacaklı, elli yaşlarında bir adam. Eskiden kesik bıyıkları, bir ufacak sakalı varken şimdi kafasında kalın kaşlarından başka hiç tüy yok. Karısı, uzun boylu, uzun boyunlu, sivri kafalı, değnek gibi kuru; sinirli, kurumlu, kibirli, kuruntulu bir kadın." (MBS, s. 133). Anlatıcı bu tasvirlerde de

kişileri kendi statülerine göre anlatır. Vezir kızı uzun boylu ve sivri kafalıyken hiçbir statüsü olmayan kocası kısa boylu ve yuvarlak karınlıdır. Vezir kızı zayıfken kocası tıknazdır. Kadın sinirliyken adamın böyle bir özelliğinden bahsedilmemiştir. Kişiler sosyal statülerine ve ilişkideki durumlarına göre tasvir edilir bu hikâyede. Vezir damadı da kendi sosyal konumuna uygun davranarak karısının sözünden çıkmayan bir kişiliktir ve hangi sosyo-ekonomik konumdaysa da dış görünüşü ve kişilik özelliği de buna uygun olarak “silik” resmedilir.

Yazarın hikâyelerinde kişi kadrosu genellikle "hikâye" türünün de özelliği olarak kısıtlıdır. Ancak yazarın bazı hikâyelerinde bu sınırı zorladığı görülür. “Murat Ali” adlı hikâye yazarın kişi kadrosu en fazla olan hikâyesidir. Kurtuluş Savaşı'nın son zamanlarında ülkesine Almanya'dan gelen bir iktisat doktorunun hayatını anlatan hikâyede elli üç kişi yer alır. Hikâyenin merkezinde başkarakter olan Murat Ali bulunur. Diğer kişiler ona olan yakınlıkları ile hikâyeye dâhil olurlar. Hikâyenin kişiler şablonu şöyledir:



Şahıs kadrosunun bu kadar fazla olması hikâyeyi sadece bu açıdan romana yaklaştırmıştır denilebilir. Ancak bu kadar şahıs olmasına rağmen hiçbirisi Murat Ali kadar önemli değildir ve hikâyede herkes onun hayatına girdiği kadar anılır. Kişilerden adının sadece bir satırda geçenleri de vardır. "Terzi Marco" ve "Boharacio" bu kişilerdendir. Nina'nın hamile olduğu ortaya çıkınca Nina, Boharacio'nun evine sığınır ve kız kardeşini burada bulup kavga çıkaran Freda'nın yarattığı hengâmede, Terzi Marco merdivenden düşer ve kolu kırılır. Bu iki kişinin adı bir daha hikâye boyunca anılmaz. Hikâyede kullanılan bir başka teknik ise hikâyenin, her biri şahıs kadrosundan olan kişilerin özel isimleriyle ya da bölüme konu olan olayın başlığıyla başlayan on sekiz bölüme ayrılmasıdır. Her bölümde tanıtılan kişi Murat Ali ile olan bağlantısı ile anlatılır. Konuyu özetleyen başlıklarda da söz konusu bölümde yer alan olaylar yine Murat Ali'nin başına gelen olaylardır. Başkahraman olan Murat Ali, hikâyede Cumhuriyet'in kuruluş aşamasında karışıklık içinde olan ülkemizdeki aydının sıkıntılarını anlatan kişi konumundadır. Zira karşılaştığı kimse onun iktisat doktoru gibi "yüksek" bir mevkide olduğunu anlamaz ya da bunu önemsemez. Hikâyede Murat Ali'nin hoşlandığı kadınlar ya olgun ve onunla evlenmek gibi niyeti olmayan Yahudi kadınlarıdır ya da masum liseli bir genç kız. Ülkede yaşanan ikilemler ve doğuş sancılarının bireysel anlamdaki yansıtıcısı olan "Murat Ali" adlı hikâye, uzun olmasına rağmen açık uçlu biten hikâyelerden biridir. Hikâyenin sonunda Murat Ali'nin Ankara'da ikinci kaldığı yer olan Emniyet Otel'i'nde ne kadar daha kaldığı, âşık olduğu otel sahibinin kızıyla evlenip evlenmediği gibi sorunlar açıklığa kavuşmaz. Hikâyenin sonunda okur; Murat Ali'nin yeni patronu olan müsteşarın ailesiyle tanıştığını ve bu ailenin de Murat Ali'nin otel köşelerinde kalmasını istemediği için ona bir ev bulmaya kalktığını okur. Müsteşarın yetişmiş bir kızı ve baldızı olduğu da söylenerek hikâye bu şekilde bitirilir. Murat Ali'nin eve taşınıp taşınmayacağı ya da âşık olduğu otel sahibinin kızıyla mı yoksa müsteşarın kızı ya da baldızıyla mı yeni bir hayata başlayacağı okurun hayal gücüne bırakılır. Hikâye sanki Kurtuluş Savaşı sırasında ülkedeki aydın kesimin içinde bulunduğu yalnızlığı, kimsesizliği ve anlaşılamamayı anlatmak için kurgulanmış gibidir.

Hikâye başlangıçlarını genellikle tasvirle yapan yazarın bazı hikâyeleri de zaman tasvirleri ile başlar. Zaman, hikâyede olayların geçtiği süredir. "Zaman" unsuru romanın genel yapısını meydana getiren temel elemanlar arasında yer alır. Bir (anlatı)yı zamandan soyutlamak mümkün olamaz."⁵⁷ Hikâyelerde geçen zaman diliminden, kişi tasvirlerinde

⁵⁷ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2018, s. 117.

de olduğu gibi, genellikle anlatının hemen başında bahsedilir. Bu zaman tasviri ise hikâyede anlatılan olayların atmosferini oluşturur niteliktedir. Kişilerin de ruh haline uyan zaman tasvirleri bazen kozmik düzene uygun olmayan bir yaratıcılıkla oluşturulmuş mecazlı ve dolaylı anlatım ürünleridir: "Ankara'da bir vekaletin bir odada oturduğu günlerdi." (İÇ, s.74) Bu cümlede de görüldüğu gibi zaman, anlatıcının "algıladığu" biçimde aktarılmıştır, yani subjektif zaman söz konusudur. Özellikle bu gibi cümleler yazarın bazı hikâyelerde klasik tasvir yöntemlerini kullanmadığının göstergesidir. Çünkü zaman kavramı yansıtmacı hikâyelerde olduğu gibi gerçeğe uygunluk arz etmez. "Ankara'da Kiralık Ev" hikâyesinde geöen söz konusu zaman tasviri, daha sonra genişletilerek yerini zaman konusunda daha açık ifadelere bırakır; bu sefer de anlatıcının ruh haline uygun bir tasvirle: "Aman Allah, bari şu yaz bitse!.. Aylar eylöl oldu, teşrin oldu hâlâ gökyüzünde bir ufacık bulut yok Tahammöl edilir gibi değil..." (İÇ, s. 74) cümlesiyle aktarılır. Yani zaman kişilerin psikolojik durumlarını yansıtmak için kullanılan bir araçtır. Hikâyelerde "kişi" yine başat ögedir. Zaman onun algısı perspektifinden yansıtılır.

Bazı hikâyelerde ise zamandan, toplumsal değişimler işaret edilerek bahsedilir. Bu hikâyelerde, zamanı anlatmada sosyolojik olarak kabuk değiştirmenin kıyısında olunduğu anlatılır: "Fesin bırakılıp şapkanın giyilmesi kanunu çıktığının ertesi yahut daha ertesi günü." (İÇ, s.144) "Hafız" adlı bu hikâyede zamanın tasvirinin böyle başlaması hikâyenin içeriğiyle birebir örtüşür niteliktedir. Hikâyede sarığını çıkarıp şapka giymeye direnen bir hafızın, değişime ayak diremesi ve bu alışkanlığından vazgeöememesi anlatılır. Dolayısıyla zamanın bu şekilde anlatılışı, hikâyenin konusu ile ilgilidir. Bazen de zaman "Bir bayram günü." (İÇ, s.182) cümlesiyle aktarılır. Başkasının sözüne kanarak işinden çıkan Bekir Usta'nın yeni bir iş bulana kadar öektiğu sıkıntının anlatıldığu hikâyede; Bekir Usta'nın işsiz kaldığu günlerin acı tecrübelerinin ruh haliyle bu yeni işinde bayram günü bile öalıştığu; ilk cümlede belirtilen zamanın, kişilerin psikolojik durumlarıyla ilgili olduğunu gösterir. Zamanın bu şekilde aktarılması, eski işinden doğru dürüst bir sebep yokken, sırf arkadaşının sözlerine kanıp çıktıktan sonra, bir ekmeğe bile muhtaö olan Bekir Usta'nın, yeni işini hayatına doğan bayram olarak görmesiyle de ilintili olabilir.

Zaman, hikâyelerin bazılarında "hüznün" duygusu uyandırılarak doğa betimleriyle birlikte verilir. Bu hikâyelerde doğa betimlemeleri, zamanın ve kişilerin duygularının yansıtıcısı olarak kullanılır. Yani doğa betimlerinin altında hikâyeye hâkim olan "zaman"

ve "duygu" saklıdır denilebilir. “Sevdiğim” adlı hikâyede, bir "hayal"den ibaret olan sevgilisine olan özleminden bahseden anlatıcı, etrafında gördüklerini, içindeki hüznü ve elemi yansıtabilecek şekilde ele almıştır. Ayrıca anlatımda şiirsellikten yararlanılarak doğa betimleri; kişileştirme ve benzetmeler ile birlikte verilmiştir: "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... Ne zaman böyle dere kenarına çıksak gözlerin oraya ilişir, kalır. Fikrine bir dalgınlık dolaşır, sanki haline bir mahzunluk çökerdi." (GM, s.114). Bu hikâyede dikkat çeken bir başka kurgu özelliği de yazarın genellikle sonu başından belli olan klasik hikâyelerinin dışında olmasıdır. Zira bu hikâyenin başında okur anlatıcının sevgiliyle ilgili bir anısını anlattığı hissine kapılır. Hikâyenin sonunda ise anlatıcı böyle bir sevgilisi olmadığını, bunun, onun hayali olduğunu özlem ve hüznün duyguları uyandıracak bir üslupla anlatır: "Sevdiğim! Her zaman olduğu gibi dedim, çünkü sen benim tatlı bir hayalim idin. Seni ancak ruhumla hissedirdim." (GM, s.115).

Yazarın hikâyelerde zamanı kullanım biçiminin değişik bir örneği; “Baba Halil” adlı, “mektup” anlatım biçimi kullanılarak yazılmış olan ve 1. Balkan Savaşı’nın konu edinildiği anlaşılan hikâyesinde görülür. Zaman, bu hikâyede üç yönlü gelişme gösterir. Biri anlatıcının hikâyeyi anlatma zamanı, diğeri anlatıcının hikâyede geri gidip savaş yıllarından bahsettiği zaman, üçüncüsü ise mektubun on beş sene sonrasına yazıldığına belirtilmesiyle imlenen zaman: "Bu mektubu sana bundan on beş sene sonra vereceklerdir Baba Halil!..Bu mektubum sana kin vermek için yazılmış bir acı hikâyedir Baba Halil, öyle oku... Türklerin başına inmek için Avrupalının kör baltası olan Bulgarlar, Sırlar senelerce Rumeli’nin zavallı köylerinde, etmedikleri cinayet kalmadıktan sonra nihayet birleşmişler, bize harp ilan etmişlerdi... Biz Meşrutiyet’i yeni kabul ediyorduk" (GM, s. 84). Bu hikâyede bir mektup yer alır ve bu mektubun içinde savaş yıllarına ait izlenimlerin yer aldığı bir hikâye vardır. Bu hikâye mektup yazılmadan yaşanmıştır. Anlatıcı mektubun yazıldığı zamandadır ve bizzat kaleme alan kişidir. Mektubun içindeki hikâye geçmiş zamanda yaşanmıştır ve son olarak mektup on beş sene sonrasında yazılmıştır. Zaman burada üç katmanlı halde ve anlatıcı bu katmanların tam ortasındadır.

Yazarın tarihi olaylardan bahsettiği bir başka hikâyeside, büyük bir ailenin dağılıpına –arka planda Osmanlı-Rus Savaşı’nın ve bunun yıkımlarının bahsedildiği- tanık olan eski bir konağın kişileştirilerek anlatıldığı ve yine *zamanın* önemli tarihi olaylar

vesilesiyle anlaşıldığı “Büyük Hızır Bey Konağı” adlı hikâyesidir. Burada zaman tarihi olaylarla birlikte anılır: "O senelerde büyük Rus istilasını olmuştur. İstanbul ateşler içinde yanıyordu." (GM, s. 91). Bu hikâyelerde zamanın tarihî olayları, savaşları önemli hale getiren işlevi ön plandadır. Arkada bu tarihi olaylar olurken anlatılanlar, yaşanan sosyal olayların hikâyeleridir. Yazar bu hikâyelerle çağına tanıklık eden eserler kaleme aldığını gösterir.

Hikâyelerde görülen diğer tasvir unsuru mekân betimleridir. “Edebî anlatıdaki mekân, genel olarak, karakterin içinde dolaştıkları, yaşadıkları ve eylemde bulundukları ortam ya da muhit olarak tanımlanabilir.”⁵⁸ Mekân betimlemesinin işlevlerinden en önemlisi ise karakterin ya da karakterlerin içinde bulunduğu ekonomik durumun göstergelerinden olmasıdır. İsmail Bayazıt, Esendal hikâyelerinde incelediği “mekân kurgusu” konulu yüksek lisans tezinde şöyle der:

“Eseri meydana getiren yazar, mekânlarını seçerken ister gerçek bir mekân kullansın, isterse kurmacaya ağırlık versin, belirli bir bakış açısıyla hareket eder ve o bakış açısıyla eserini kurgular. Okur üzerinde iyi bir etki bırakmak isteyen yazar mekânın özelliklerine göre karakterleri ve tiplerin rollerini belirleme yolunu seçer. (...) Mekân tasvirleri olayları sezdirmenin yanı sıra kahramanların bireysel özelliklerini de okuyucuya yansıtan bir işleve sahiptir. Karakterler bulundukları mekânlarla bütünleşmiş haldedirler. Bireylerin yaşamlarını idame ettirdikleri çevre adeta onların bir parçası haline gelir. Esendal’ın eserlerini mekân örgüsü bakımından ele alındığında özellikle bazı metinlerinde mekânın konu, olay örgüsü, kişilerin karakterleri ve yaşam tarzlarına direkt etki ettiği ve eserde meydana gelen olayların akışına yön verdiği çok açık bir şekilde görülür. Bu açıdan baktığımızda Esendal’ın bazı metinlerine mekân ağırlıklı diyebiliriz.”⁵⁹

Mekân betimlemelerinde yer alan ayrıntılar, kişilerin sosyo-ekonomik olarak hangi koşullar altında yaşadığına dair bilgiler verir. “Mutlu Bir Son” adlı hikâyede Dereciklioğlu Hilmi'nin evi şöyle tasvir edilir: "Bahçeden eve girilince temiz döşeli bir sofacığa girilir. Yerde kilim yerine, birbirine dikilmiş çuval döşelidir. Minderin üstüne birbirine dikilmiş basma parçalarından bir örtü serilmiştir. Bu örtü altındaki döşemenin yırtığını örter. Duvarı, kol kapakları ve yakası kadife bir kadın mantosu asılıdır. Yoksulluk koymadı ki dört yıldır bu mantonun bir yenisi alınsın." (MBS, s.172). Tasvirde yer alan "birbirine dikilmiş basma ve çuval parçaları" ibarelerinden sonra anlatıcı en son

⁵⁸Dervişcemaloğlu, a.g.e., s.175.

⁵⁹İsmail Bayazıt, *Memduh Şevket Esendal’ın Roman ve Hikâyelerinde Mekân Kurgusu*, (Y.L. Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya, 2017, s.3/9.

kadının mantosunun eskiliği üzerinden hikâye kişilerinin yoksulluğundan bahseder ve betimleme bu sonuçla anlam kazanır. Bu hikâyede mekân, ekonomik durumun delilidir ve kişiler mekânla bütünleşmiştir.

Rızası dışında bir evlilik yaptıktan sonra hayatını istediği gibi yönlendirebilen bir mahalle kızı olan Arife'nin etrafında dönen hikâyede de mekân tasvirleri önemli bir yer tutar. Özellikle hikâyenin bir mahallede geçtiği izleniminin yaratılabilmesi için uzun tasvirler yapılmıştır. Birbirinin içine girmiş evler ve bahçeler, aynı avluda yer alan evler ya da aynı evin odalarını kiralayan komşular ayrıntılarıyla anlatılır: "Sokak kapısından girince iki ayak taş basamak ile kaldırım döşeli biçimsiz avluya giriliyor. Karşıda komşu Ahmet Ağa'nın kamburlaşmış duvarı... Kapının sağ yanında, bir iki basamakla çıkılır bir ufak kapı. Burada doğramacı kalfası Halit oturur." (HP, s. 100). Mekân tasvirinde bahsedilen her kapı özel alana açılan bir semboldür. Evli kadınlar o kapıdan bekâr adamların evlerine girer ve çıkarlar. Her şey o kapıların ardında gizlidir. Bu kapılar "mahrem" olana "örtü" olan mekân parçasıdır. Nitekim bu hikâyede Arife de Halit'in evinin önüne gelerek önce "kapı"nın önünde onla konuşur:

"Evde kiracılardan kimse yoktu. Yalnız Halit yemeğe gelmiş, kapısının önünde duruyordu... (Halit): 'Onlar köye gittiler, evde benden başka kimse yoK Biraz buyurmaz mısın?'

'Nasıl olur... Gelirler!'

'Kimse gelmez. Kapıyı kaparız.'

Arife girdi, yirmi dakika sonra da çıktı gitti." (HP, s. 104)

Yazarın hikâyeleri genellikle kısa ve kısa olduğu için de kısa tasvirleri içermesine karşın, uzun hikâyelerinin bazılarında bulunan mekân tasvirleri ayrıntılıdır. "Çamlıca'daki Köşk" adlı hikâyesinde köşkün tasviri şu şekilde yapılır:

"Burası, sanki şehirle, civârıyla alakasını katetmiş bir yerdi. Sebzenin ve ağaçların yaprakları harareten gevşiyor, kendini bırakıyordu. Eski bağ yerlerinin kenarlarındaki taş döküntüleri arasından kuvvetli aylando sürgünleri çıkmıştı. Bir tarafa böğürtlen çalıları kim bilir ne zaman dikilmiş, duvar gibi sık yeşil duruyorlardı. Yolun kenarında sakız ağaçları arasında yine bu çalılardan vardı. Geçerken bu ağaçların köklerinde, kayaların, otların arasında birtakım haşarat sürünerek kaçırlar, otları çıtırdatırlardı. Böcekler gece-gündüz fasılasız cızırdıyor ve sesleri bütün oraları dolduruyordu." (GM, s.29).

Yine aynı hikâyede mekâna ait tasvirler o kadar yer tutar ki, anlatıcı duvarda yer alan bir resmi bile tafsilatıyla anlatır: "Duvarda çiçekliğin yanında, garip bir resim vardı; bir deveyi, yüzünde nikap olan uzun boylu bir adam çekip götürüyor, devenin üstünde de bir tabut yüklü bulunuyordu. Bu tabutun siyah örtüsü üstünde yeşil bir kuşak vardı ve resimde toprak yoktu, bu deve ve bu adam sanki boşlukta yürüyorlar gibi görünüyordu, devenin gözleri de sanki sürme çekmiş gibi idi. (GM, s. 59) Yazarın en uzun hikâyelerinden biri olan bu hikâyede, Besime adlı bir genç kız ve onun gördükleri, hissettikleri, yaşadıkları; hâkim anlatıcı tarafından anlatılır. Hikâye uzun olmasına rağmen içinde yer alan olay örgüsü o kadar karmaşık ya da fazla değildir. Bütün hikâyede, önce Besime'nin babasının kim olduğu; sonra da Besime'nin büyüme safhâları, psikolojisi ve gelinlik çağa geldiğinde bir başka köşkte konakladığı birkaç gün anlatılır. Bu konaklamanın amacı ise Besime'ninkonaktaki büyüklere ve evlilik çağındaki beyine, Besime'yi göstermektir. Bu hikâyede mekân evlilik geleneğinin sürecine yardımcı olan bir öge konumundadır. Ancak hikâye açık uçlu biter. Ya da okurda yarım kalmış hissi uyandırılır. Hikâyenin sonu, Besime'nin babasının köşkünde çektiği yalnızlığa değinilerek bitirilir. "Köşk" hikâyede her türlü duygunun zemini olan başat öğelerdendir. Uzun mekân ve kişi tasvirlerinin yanı sıra, hikâyenin başkışisi olan Besime'nin cinsellik üzerine yaşadıkları ve psikolojisinin tasvirinin fazlaca yer tuttuğu hikâyede; Besime'nin odasına girip soyunarak kendisini çıplak izleme müptelasına kapılması anlatılır. Denilebilir ki yazarın bir cümle ile zaman, mekân, ve kişi tasvirini verdiği hikâyelerine karşılık bu hikâyede olaylar kısa ancak mekân, kişi ve psikolojik tasvirler oldukça geniş yer tutar. Özellikle mekân ve mekâna ait öğelerin tasvirleri âdeta kişilerin sosyal ilişkilerini ve psikolojilerini belirleyen ya da yansıtan; gelenek-göreneklerini sürdürebilecekleri yerleri tayin eden, yalnızlıklarını örten ya da paylaşan önemli unsurlardandır. Mekân tasvirleri hikâyelerde kişilerin yaşam alanları olduğu kadar onların sosyo-ekonomik hayatlarıyla ilgili bilgiler veren ve bazı hikâyelerde ise en mahrem sırların saklandığı kapıların ardındaki yerlerdir. Bir bakıma kişilerin "özelidir".

Yazarın en başında kişi, zaman, mekân gibi öğelerden birinin tasviriyle başladığı hikâyelerin dışında bu öğelerin hepsinin birden ilk cümle ya da paragrafta tanıtıldığı hikâyeleri de vardır. Yani hikâyenin giriş cümlesi ya da ilk paragrafında hikâyedeki kişi, olay, olayın geçtiği zaman ve mekân hemen verilir. Anlatıcı hikâyenin girişine hikâyenin ana elemanlarını serer ve asıl konuya sonra döner. Burada önce bütün öğelerin tanıtılması söz konusudur: "Ağustos, cuma sabahı, yüzbaşı mütekaiddi Rüstem Ağa, uzun boylu, uzun

bıyıklı, buruşuk yüzlü, sert çehreli ihtiyar, Zincirlikuyu'daki evine dönüp pazardan aldığı ufak tefeği kapıdan karısına verdi ve değneğine dayanarak Rıfat'ın kahvesine gitti." (GM,s.95). Bu satırlarla "serim" bölümünde okur; hem başkahramanı tanır, hem de zaman ve mekânla ilgili fikir sahibi olur. Kısa hikâyelerin yoğun olma özelliği “Rüstem Ağa'nın Oğlu” adlı bu hikâyede özellikle hikâyenin başında beliriverir. Bu cümlede hem zaman (Ağustos, cuma sabahı) hem mekân (Zincirlikuyu'daki ev) hem de kişi tasviri "kısaca" anlatılır. Anlatıcı en baştan tek bir cümle ile hikâyenin iskeletini çıkarıp sonra üzerine olayı inşa eder.

Bu tür hikâyelerde ilk paragraf hikâyenin gidişatı hakkında birçok ipucu verir. Çünkü zaman, mekân ve kişi öğeleri ile hikâyenin çatısı olan ana öğeler burada tanıtılıp aktarıldıktan sonra olay örgüsüne geçilir: "Monte Nuvare şehrinde, yeni seçilmiş bir belediye başkanının çalışması çok güçtür... 1899 yılı güz aylarında yapılan seçimlerde belediye başkanlığını kazanan Don DiyegoFerenza, uzakça vilayetlerinden birinde yaşamış, orta halli bir ailenin çocuğuydu." (İÇ, s. 85). Bu hikâyede de ilk paragrafta mekân, zaman ve kişiden bahsedildikten sonra olay örgüsü aktarılır. Hikâyenin girişinde olayın gelişimiyle ilgili ipuçları da verilir. Hikâyenin girişinde Monte Nuvare şehrinde dedikodunun, casusların, ortalığı karıştırmak isteyen yabancıların yer aldığı ve işi karıştırmak için önce belediyeden başladıkları söylendikten sonra hikâyede seçim sonrasındaki süreçte istifaya kadar getirilen bir belediye başkanının hazin sonu anlatılır. Yani hikâyenin gidişatı hakkında her şey hikâyenin başında hazırlanır. Bu temel üzerine de hikâye kurulur. "Kendine kalsa Belediye Başkanlığındaki parlak başarısının daha ilk basamaklarındaydı. (...) Özel kalem müdürünün odasına geçti. Bir kâğıt istedi. Belediye Başkanlığından çekildiğini yazdı." (İÇ, s. 111).

Batıl inancı yüzünden deliren bir gencin anlatıldığı “Postacı Halit”adlı hikâyede anlatıcı hikâyenin sonu hakkında bilgileri daha önce verir. Bu hikâyede de ilk paragrafta,hikâyenin bütünü ve sonunu içeren ipuçları bulunur. Hikâyelerin sonları çoğunlukla anlatıcının verdiği bilgiler doğrultusunda az çok tahmin edilebilir. Okur şaşırtıcı bir sonla karşılaşmaz. Anlatıcı: "Yalnız sakal... İçinde bir diken gibi! Sakal sözü olunca, değişiyor. Kasabada kimse, Sıtkı Kaptan bile onun çıldırmak üzere olduğunu anlamıyorlar." (İÇ, s.124) dedikten sonra hikâyeyi şu şekilde bitirir: "Halit'i yakaladılar. İlk sorguda kendi yaktığını gizlemedi. Yaptığından pişmanlık da göstermedi. Uzun, üzücü araştırmalar sonunda Halit'i akıl hastanesine yolladılar." (İÇ, s. 126).

Yazar bazı hikâyelerinin başında başkişiyi tasvir eder ve konuyu belirtir: "Avukat Rıza Uruk yahut, Urukoğlu. 'Yoksullar Avukatı' diye bir ad takınmış. Otuz beş- otuz sekiz yaşlarında, ortadan kısarak boylu, iyi yüzlü bir adam. Dokuz yüz doksan şu kadar liraya, az kullanılmış, bir ufacık otomobil almış. Seviyor. Bayılıyor. Elinden gelse bayramlık yeni ayakkabılarını koynuna alıp yatan çocuklar gibi, otomobilini yattığı odaya kadar getirecek!"(K, s. 37). Bu hikâyede de başta belirtildiği gibi hikâye boyunca karakterin arabasına olan düşkünlüğü anlatılır ve en sonunda aslında bu her yeri dökülen arabayla nasıl aldatıldığı ortaya çıkar.

"Yetişkin bir kızı, işlek bir oğlu. (...)yaz kış işler iki taş bir karaca bir değirmeni olan bir adamın, köy yerinde ne sıkıntısı olabilir dememeli. Adam olur ki, komşusunun ineği dişi doğurdu der, yüreğine od düşer... Rahatı kaçır." (MA, s. 211)diye başlayan "Dursunhacı" adlı hikâyenin giriş kısmında hikâyenin konusu bu cümlelerle özetlenir. Daha sonrasında da ise Dursunhacı'nın toprağına bağ yapmak isteyen komşusunu nasıl sebepsiz kıskandığı ve bunun için kendi ölümüne yol açacak kadar nasıl ileri gidip hırslandığı anlatılır. Hikâye daha en başından olaylar hakkındaki ipuçlarını ve gidişatın nasıl olacağıyla ilgili ihtimalleri okura sunar.

"İhtiyarlık" hikâyesinde yer alan giriş paragrafında, iki ihtiyar çiftin hayatlarının sonuna doğru birbirleriyle uğraşıp didiştikleri haber verilir. Hikâyenin bundan sonraki kısmı ise giriş paragrafını örneklendiren bir gece tartışmasının diyalogu şeklinde devam eder. Hikâyenin girişinde belirtilen konu, "örnek olay" sergilemesiyle devam eder. "Evlenmişler, sevişmişler, çoluk çocuk yetiştirmişler... bu arada da kırk yıl geçmiş... Gece olup da yataklarına girince ikisinin de uykusu kaçıyor, huysuz çocuklar gibi birbirlerine türlü densizlik ediyor, söyleniyor, sabaha kadar çene yarıstırıyorlar." (MA, s.228).

"Ayşe'nin Kocas" adlı hikâyede kişi, zaman ve mekân hikâyenin başında tanıtılır: "Anası; 'Sen gidedur, ben yetişirim' diye Ayşe'yi savdı. Naime abla ile yalnız kaldı... Denizin ötesinde Karamürsel kıyıları ve ormanlı dağlar. Sıcak ilkyaz havası." (K, s.55). Bu birkaç cümle ile anlatıcı hikâyenin tüm öğelerini en baştan vermiş olur. Hikâye kişileri olan "Ayşe, annesi, komşuları Naime" anıldıktan sonra, mekân olan "Karamürsel" belirtilir ve zaman olarak da "ilkyaz" tabiri kullanılır. Hikâyenin serim bölümü hikâyeye ait olan tüm unsurların tanıtılmasıyla işlevine uygun olarak klasik kurgulama yöntemiyle kurulur.

“İki Ziyaret” adlı hikâyenin giriş kısmında da benzer özellik görülür. Kişi, zaman ve mekân unsurları, giriş cümlesinde verilir: "Mütekait Asker Hekimi Şakir Mustafa Bey, bayramın üçüncü günü, İstanbul'da Çengelköyü'ndeki küçük yalısının selamlık odasında oturuyor, eline geçen günü geçmiş bir gazeteyi okuyordu." (MA, s.36).

Hikâyelerde kullanılan anlatıcılar genellikle, "ben-anlatıcı" ya da "hâkimanlatıcı"dır. Anlatıcı kavramı "bakış açısı" sözcük öbeğiyle bir arada kullanılmaktadır. Sazyek bakış açısı için şunları söyler: “İçeriğini okuyucuya bir anlatıcı aracılığıyla iletmek zorunluluğunda olan romanda bakış açısı, söz konusu anlatıcının kurmaca içerikte yer alan her türlü öğeyi aktarma aşamasındaki konumuyla ilgili bir terimdir.”⁶⁰Hikâyelerdeki "ben anlatıcılar" genel olarak kendi geçmişlerinden bir anılarını aktarırlar. Dolayısıyla olayları -kendi bulundukları anlatma eyleminin zamanından- yüzlerini geçmişe dönerek aktarırlar. Anılarını anlatan bu tip anlatıcıları "anlatılan benlik" tabiriyle tanımlayan Sazyek bu konuda şunları söyler:

“(A)nlatılan ben(lik), olay zamanı ile anlatma zamanı arasında yıllarla ölçülebilecek oldukça uzun bir ara olan otobiyografik teknikli romanlarda başkisinin geçmişteki hali için kullanılan terimdir. Bu bağlamda, anlatıcı konumundaki başkisi, “anlatma zamanı”ndan uzak geçmişe bakarak ‘olay zamanı’ içerisinde kendisini anlatmaktadır. Dolayısıyla, bu anlatma eyleminin nesnesi olan ‘anlatılan ben(lik)’, başkisinin geçmişte, olayları henüz yaşamadığı ya da yaşatmakta olduğu esnadaki kimlik ve kişilik düzeyidir.”⁶¹

Hikâyelerdeki hâkim anlatıcılar ise herhangi bir olayı çoklu bakış açılarıyla ve kişilerin tüm düşünceleriyle birlikte aktarır. Bazı hikâyelerde ise anlatıcılar hikâye kişilerinin anlattıklarını "doğrudan anlatım" yöntemiyle aktarırlar. “Bekir Usta” adlı hikâyede anlatıcı, Bekir Usta'nın karşısındaki delikanlıya ibret veren kendi hayat öyküsünü anlatışını, hikâyesinin konusu yapar. Bekir Usta'nın başından geçenleri "gösterme" tekniği ile araya kendisi hiç girmeden, bizzat onun ağzıyla aktarır:

"Makinistlerden Bekir Usta, aralık duran kapının önünde, gölgeye bir iskemle atmış, oturmuş, yanında duvara yaslanmış duran bir delikanlıya anlatıyor:

-Sen bana sorar mısın? diyor, boşuna kendini yerinden soğutma. Anladın mı? Birgün işsiz kaldın mı, bu sokaklar sana dar gelir." (İÇ, s.182).

⁶⁰Sazyek, a.g.e., s.34.

⁶¹Sazyek, age., s.34-35.

Anlatıcı hikâyenin başında kısa birkaç giriş cümlesini kurar ve hikâyenin bundan sonraki bölümü hikâye kişisi olan Bekir Usta'nın ağzından aktarılır. Çünkü bu hikâyeninkonusu, onun nasıl yersiz galeyana gelip hiç sorunu olmadığı halde halihazırda çalıştığı işi bırakıp yeni bir iş bulana kadar da nasıl sıkıntı yaşayıp pişman olduğudur. Bu hikâyeyi anlatıcı kendisi anlatmaz. Bekir Usta'nın anlattıklarına tanık olur ve bunu da onun ağzından aktarır. Yani hikâye, hikâyenin başkişisinin ağzından aktarılır. Hikâyenin sonunda anlatıcı yine birkaç cümle ile hikâyeyi bitirir: "Bu sırada içeride telefon çaldı... Bekir Baba sözünü bir yerde bağlayamadı. O delikanlı da bırakmış gitmiş." (İÇ, s.188). Bu bitişte de Bekir Usta'nın kendi hikâyesinin delikanlı üzerinde pek tesiri olmadığını aktarmak istemiş olabilir anlatıcı. Onun hikâyesinin sonunda, ibret alması için anlatılan hikâyeden etkilenmeyen bir "genç nesil" vardır. Hikâye bu sonla biter. Bu hikâyede anlatıcının bir başkasının hikâyesini kendi ağzından anlatmasını eserinin konusu haline getirdiği görülür ki bu da çerçeve anlatım tarzına örnek bir anlatım tarzıdır.

Hâkim anlatıcılar hikâyedeki bütün kişilerin düşüncelerini bildikleri gibi bazı hikâyelerde hikâye kişilerinin düşüncelerine sırasıyla hâkimdir ve bu düşünceleri sırasıyla aktarır. "Mutlu Bir Son" hikâyesinde anlatıcının önce hikâyenin başkişisi olan Hilmi'nin "kafasının içinde" olduğu görülür. Diğer kişiler için sadece gözlemlerini aktarır. Bu gözlemler de Hilmi'nin gözünden aktarılan onun kendi gözlemleridir yine: "Hilmi karısı ağlamaya başlar diye korkup susacak.. 'Niçin ağlıyorsun?' diye sormayacak.. 'Bu işin yalnız bir tek yolu var' diye düşündü. 'Ayrılır Gülsün'ü ben alırım... Bunları düşünürken bir yandan da karısının geç kaldığını düşünüyordu. (...) Hilmi karısının yüzüne baktı ve kadının gözlerinde bir değişiklik görür gibi oldu." (MBS, s.173, 174, 175). Anlatıcı hikâyenin bir kısmında Hilmi'nin düşüncelerinde dolaşıp sadece onun aklından geçenleri aktarırken, hikâyenin diğer kısmında kadının düşüncelerini yansıtır ve onun düşüncelerini aktarır. Okur önce Hilmi'nin düşüncelerini ve onun bakış açısından karısını görüp anlamlandırırken, sonrasında anlatıcının "hâkimiyet" konumunu değiştirmesiyle karısının düşüncelerini anlamlandırır. Bu da hikâyede "anlatıcının sıralı hâkimiyeti" yaklaşımını akla getirir: "Aklına saplanmış. Yaparlar mı yaparlar... Büyü de yaparlar. Kocasını soğutur, evini de yıkarlar. İçinden 'Anam bunu yapar' diyemiyorsa da 'yapmaz' da diyemiyordu. " (MBS, s.177). Hikâyenin bir yerinde ise anlatıcı tamamen değişir. Bu sefer anlatıcı hikâye kişilerinden biri olarak okur karşısına çıkar ve bu hikâyeyi mutlu bir sonla bitirmek istediğini açıkça belirterek metnin bir anlatı olduğunun altını çizer: "Karı-koca daha neler konuştular, bilemem. Ertesi günü öğle yemeğine çıkarken benim yanıma

geldi. Kendisinin başka yere kaldırılmasını istedi. Niçin istediğini sorunca, kendi işlerini de bana olduğu gibi anlattı. Her hikâyenin, her tiyatronun yahşi bitmesini sevinçli olmasını istediğim için çalışıp bu genci İzmir'e kaldırttım. (...) Bu işin, isteğimce, iyilikle bitmiş olduğuna sevindim. Bu sevinç ile de oturup yazdım." (MBS, s.183,184). Anlatıcının üç farklı şekilde ortaya çıktığı hikâyenin sonunda; anlatıcı aslında bu anlattıklarına Hilmi'nin kendisine anlattığı kadarına hâkim olduğunu ve Hilmi'nin düşüncelerini kendi anlattıkları oranında bilse dahi karısının düşüncelerini tahmin ederek aktardığını itiraf etmiş olur. Aslında o, bu hikâyeyi dinleyen hikâye kişilerinden biridir. Bu hikâyeyi de Hilmi'den dinlediği için Hilmi'nin hislerini bilir; ancak karısının aklından geçenleri aktardığı kısımlarda tahminlerinden yola çıktığı anlaşılır.

Anlatıcı hikâyelerde genellikle kişiliğini gizlemez. Esenal hikâyelerindeki anlatıcılar; yorumunu sakınmayan, gerek kişi tasvirlerinde gerekse de olaylar hakkında ne düşündüğünü gizlemeyen bir konumdadır. "Her Şey Kendi Dekoruna İçinde" adlı hikâyede anlatıcı, evlilik hakkında şunları söyler: "Zaten evlenmek nedir? Onu gençler kendileri biraz büyütüyorlar. Evlenince sanki bir şey olacakmış sanıyorlar. Evlendikleri gün kendilerini pişman olmuş buluyorlar. Asteğmen de evlenince kendini biraz yük altına girmiş gördü." (MBS, s.114). Burada anlatıcı kişinin düşünceleri ile kendi yorumunu arasında koşutluk kurar. Karakterin hislerini açıklamak için önce kendi yorumunu sunar. Bu hikâyede insanların içinde bulundukları sosyal hayatları ve çevrelerinin ilişkilerini belirleyebileceği kanıtlanır. Yani ilişkilerin belirleyicisi kişilerin içinde bulundukları çevredir. Zira İstanbul'da evlendiğine pişman olan Asteğmen; Kırklareli'ne tayini çıkıp da gittiğinde karısını oradaki kadınlar arasında farklı görünce ona başka bir pencereden bakar ve onu daha çok sever. Anlatıcı bu hikâyede, koşulsuz sevgi düşüncesinin boşluğunu gözler önüne sermeye çalışırken ilişkileri "somut" olana indirgeyip, gerçek düşüncelerin çıplakken aslında ne kadar da idealden uzak olduğunu ispatlar. Bu somutluk kavramının içini dolduran ise başkarakterin kendi evliliğine bakış açısının koşullu değişkeni olan, içinde bulunduğu sosyal duruma göre şekillenen "mekân" ve "diğer insanlar" öğeleridir. Yani karısının dışındaki diğerler kadınlardır. Ya da karısına fon olan tüm alandır denilebilir.

Evlilik üzerine benzer cümleler bir başka hikâye olan "Evlendik" adlı hikâyede bu sefer de kadın karakter ağzından aktarılır: "Kocaya vardım. Kocaya varma isteğim beni sandığım kadar eğlendirmemiş, hoşuma gitmemiş olacak. Kim bilir, ben neler istiyor,

evlenmekten neler bekliyormuşum. Düğün geçince gene işsizlikten içim sıkılmaya başladı... Kocamdan beni gezdirip eğlendirmesini bekliyordum." (MBS, s.169). Sonunda kocası tarafından eğlence yerlerinden biriyle tanıştığı bir kadınla aldatılan başkarakter, evliliğini kurtarmak için çabalar ve bir daha da bu duruma düşmemeye özen gösterir. Yazar iki hikâyede de evliliğe bakış açısındaki değişiklikleri gösterir. Kişiler evlilikten bir şeyler umarak evleniyor ancak sonra hayal kırıklığı yaşıyorlar. Sonra ise ya toplum içindeki durumuna göre değişkenlik gösteren bakış açılarının değişmesiyle ya da aldatıldıktan sonra pişman olarak o beğenmedikleri evliliklerini kurtarma yoluna gidiyorlar. Hikâyelerin sonunda evliliğin her şeye rağmen kutsallığı ve bitmemesi gerekli olan bir kurum olduğu, gelenekten de beslenerek yansıtılır.

“Bayan Servet'in Kısa Hikâyesi” adlı hikâyede yazar farklı bir kurgu tekniği kullanarak bu sefer çoklu bakış açısı ile hikâyeyi anlatmış ve bu da anlatıyı modern hikâyeye yaklaştırmıştır. Hikâyede olay üç farklı bakış açısıyla ve üç bölüm halinde sunulur. Her bölümde farklı bir anlatıcı vardır ve bu anlatıcılar olayın devamını anlatır. 1. bölümde anlatıcı bir komşudur ve Bayan Servet'in kocasından ayrılmak istemesini haklı bulan bir memurdur: "Bayan Servet'in ayrılmak istemesini çok doğru, haklı ve yerinde görerek ben de bu isteğine ortak oluyorum. (...) Ben aylığı az olan memurlardan biriydim... Bayan Servet de orada bir komşu kızıydı. Onlar da bizim gibi yoksuldular." (MBS,s. 139). İkinci bölümde ise Bayan Servet'in terk edilen kocası ile bir arkadaşının diyalogu yer alır. Bu bölümde herhangi bir anlatıcı yoktur:

"Eve geç kalamam. Çocuklar yalnızdırlar, beni beklerler. Onlara bir lokma bir şey hazırlamalı."

"Bayan bir yere mi gitti?"

"Ya, gitti. Bizi bıraktı, kaçtı." (MBS, s.140).

Üçüncü bölümde anlatıcı hâkim anlatıcıdır ve intihar girişiminde bulunmuş bir kadınının karakoldaki ifadesini aktarır: "Bir genç kadını yarı ölü denizden çıkardılar, yakındaki karakola götürdüler." (MBS, s.141).Hikâyedebundan sonra da kadının ifadesi yer alır. Kadın başka birini sevdiğini ancak onun da kendisine arkasını döndüğünü, gidecek bir yeri de olmadığı için intihar ettiğini anlatır. Üç bölüm halinde verilen bu hikâye, klasik hikâyelemeden farklı bir şekilde aktarılmıştır. Her bir bölümde farklı bir anlatıcı kullanılarak olayın devamı aktarılmıştır.

Yazarın bazı hikâyelerde iki anlatıcı da kullandığına da rastlanır. Bunlardan ikisi de hikâye karakteridir. Biri kendi hikâyesini anlatırken diğeri dinleyen ve ara sıra kendi

izlenimlerini paylaşan anlatıcı konumundadır. “Bir Kadın” adlı hikâyede anlatıcı, kendisini "ben" diye tanıtan ve bir deprem bölgesinde doktor ve hastabakıcı ile birlikte bir dekovilde kaldıklarını anlatan kişidir. Anlatıcı daha sonra hastabakıcı olan Kâmile Hanım'ın hayat hikâyesini kadının kendi ağzından diyaloglar yardımıyla aktarır. Bu bölümlerde ise anlatıcı Kâmile Hanım'dır. İkili anlatıcıların kullanıldığı bu hikâyelerde, birbirinin içine geçmiş hikâyeler "çerçeve anlatım" şeklinde kurgulanır:

DEPREM BÖLGESİNDEKİ HAYAT

KÂMİLE HANIMIN HAYATI

Dıştaki hikâye deprem bölgesindeki zor şartlar anlatılırken içteki hikâyede bu bölgeye yardıma gelmiş kişilerden olan bir hastabakıcının hayat hikâyesi yer alır:

"Burada zelzele, bu Ternever Dağı denilen cesim granit kümesinin etrafındaki hemen bütün köyleri yıkmış, harap etmişti. (...) Biz; yani ben, doktor Hamdi Bey, hastabakıcı bir kadın eski istasyon vagonunda bulduğumuz sac sobanın himayesinde, bir vagon içinde yaşamaya başladık. (...) Kâmile Hanım'ın geçmişini ilkin ben sormaya başlamıştım:

'Sen Kâmile Hanım, aslen nerelisin?'

'Bilmem, ben küçükken anam babam ölmüşler. Beni de Nizamettin Bey'in evine evlatlık vermişler.'
(HP, s.192-193)

Esendal'ın bazı hikâyelerinde, anlatıcısının, yazılanın bir hikâye olduğunu metnin başında okura haber vermesi dikkat çekicidir. Okura, anlatıcı tarafından birazdan bir hikâye anlatılacağı söylenir: "Hayatımın en korkunç, en ağır acılarıyla, en beklemediğim, en ummadığım günlerde karşılaştım. Bakınız hikâyesi şudur:" (İÇ, s.127). Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerinde bazen de anlatıcının okura seslendiği görülür. “Ankara'da Kiralık Ev” isimli hikâyede, arkadaşlarıyla kalabalık bir şekilde bir han odasını paylaşan arkadaşlardan ikisinin bu halden memnun olmayarak kendilerine ev bakmaları konu edinilmiş ve hikâyenin bir yerinde anlatıcı okurla diyalog haline girmiştir: "Hiçbir şey olmasa da bu teselli genç gönüllerin hakkıydı, değil mi? Düşününüz, o oda, o gece bize nasıl geldi. Ertesi sabah ikimiz de han odasına avdeti düşünmüştük." (İÇ, s.80).

Anlatıcının, anlatma zamanından otuz yıl öncesine ait olan anısını hatırlamasıyla, 1. Dünya Savaşı'na gidip kendisinden yıllarca haber alınamayan babasına sekiz yıl sonra nasıl kavuştuğunu “Hacı Dedemin Evi” adlı hikâyede anlattığını ve burada da okura seslenişini görürüz: "Niçin Hacı Dedem babamın yerini doldurmuyor. Bir babam olduğunu nasıl yana yana istediğimi size anlatamam." (İÇ, s. 113). Anlatıya sohbet havası katan bu sözler anlatıcının samimiyetinin okura geçmesine ve anlatılanlara okurun ikna olmasına yöneliktir denilebilir. Bu durum, modernliğe geçiş aşamasında olan Türk öykücülüğünün, okurun kurguya dâhil edilerek bu aşamayı gerçekleştiren bir köprü niteliğinde olduğu yorumunu akla getirebilir.

Anlatıcısının, karısının ani ölümüyle zor günler geçirdiğinin anlatıldığı “Acı Geçer SızıKalır” adlı hikâyede de; anlatıcı karısının ölüsünü gördüğü anları anlatırken okura seslenir: "Biraz sonra Naime'nin ölüsünü çıkardılar, avlunun ortasında uzattılar. Paltosu arkasında. Belli, sokaktan gelmiş. Yüzü kan içinde. Gördüğüm şeyleri yazıp sizi de üzmemek istemem." (İÇ, s. 129).

Anlatıcının hikâyelerde okura seslenmesi, bazen de bir mesaj içindir. Bu mesaj ise anlattığı hikâyelerdeki kahramanların aslında her gün sokakta karşılaşılan sıradan kişilerde yani "biz"den birileri olduğudur: "Kız gene eskisi gibi boyanır. (...) Ankara sinemalarında onu görmüş olacaksınız. Yahut göreceksiniz. Saçları o kalın bilezikler gibi yaldız sarısına boyalıdır. Suratının allığı, aklığı bolca sürülmüş ve üstünde çalışılmıştır. Kirpikleri rimelli, kaşlar kaytandır... Böyle bir bayanla yanında karaca kuruca bir delikanlı -bugünlerde koyu renkli bir paltosu, tepesi basık şapkalardan yeşil bir şapkası var- görürseniz biliniz ki bu bizim kızla Tata'sıdır." (MA, s.145). Memduh Şevket Esenal, hikâyelerinde, anlatıcısını Ahmet Mithat'ı anımsatır bir şekilde okurla doğrudan konuşturarak onlara bir hikâye aktaracağını belirtmek suretiyle metni kurgular. Bu teknik -hikâyenin yazıldığı zamanda henüz böyle bir adlandırma yapılamamış olsa da- aynı zamanda okuru kurguya dâhil eden postmodernist kurgu anlayışını da akla getirir.

Yazarın sık kullandığı bir başka kurgulama yöntemi ise, anlatıcının hikâyeyi yazma sebebini, hikâyenin sonunda açıklamasıdır. Burada bir de çağrışım ögesi ön plandadır. Yani bu hikâyeyi anlatıcıya hatırlatacak bir çağrışım unsuru bulunur. Önce bir olay anlatılır; hikâyenin sonunda okur, bu olayın geçmişte yaşanan bir olay olduğunu ve anlatıcıya bu olayı hatırlatan bir iz ya da eşyanın, ona bu anıyı hatırlattığını öğrenir. Bu tür hikâyelerde iki zaman katmanı bulunur. Geçmişte yaşanan olayın anlatıldığı zaman ve

olayı anlatma zamanı. “Altınbalıkları” adlı hikâyede anlatıcı hikâyeye sevgilisiyle birlikte geçirdikleri, altınbalıkları tuttıkları güzel bir günü anlatarak başlar. Bu olay zamanıdır: "Bunlar bu derede pek seyrek tesadüf edilen altınbalıklarıydı. O zaman hepimiz sana yardım ederek balıklarını; büyüklü küçüklü beş altınbalığını ağdan kurtardık (...) Senin bu muzafferiyetini hepimiz sevinçle karşılamıştık" (İÇ, s.51). Daha sonra ise bu olayın iki yıl önce olan bir olay olduğunu ve bunu ben-anlatıcıya hatırlatanın da hikâyedeki "altınbalık" motifi olduğunu anlarız: "Aradan iki uzun sene geçti sevdiğim; dün gece odama girdiğim zaman, bir tepsinin içine masanın bir köşesine konulmuş iki tane ufak altınbalığı gördüm." (İÇ,s.52)

“Âlemşah Mahallesi” adlı hikâyede, bu çağrışım unsuru "Âlemşah" kelimesiyle kurulmuştur. Hatta bu hikâye iki ayrı anlatıya bölünebilir durumdadır. Hikâyenin yarısına kadar işlenen konu başkadır, sonrasındaki konu ise ilk bölümde yer alan bir kelime çağrışımıyla artık bambaşka bir hal alır. Anlatıcı hikâyenin büyük bölümünde memleketlerinde bulunan "Âlemşah Hatun" adlı tarihi bir mescitten bahseder. Kimin bu yıkık yapıyı yaptırdığı, yapının mimari özellikleri, zaman içinde hangi amaçlarla nasıl kullanıldığı gibi bilgileri aktarır. Bu uzun açıklayıcı anlatı neredeyse bir hikâye kıvamındadır. Sonra anlatıcı birden, mahallelerinde “Âlemşahlar” diye bilinen bir aile olduğunu ve kızlarını çok beğendiği halde kendisine olan güvensizliğinden hiçbirisiyle münasebet kuramadığını anlatır. Hikâyenin sonu ise şu şekilde biter: "Bu iş de böylece olup bitti o zamanlar..." (GM, s. 141). Yani başta uzun uzadıya aktarılan mescit tarihi sadece anlatıcının aynı adla başlayan bir aileyle olan münasebetine dayanak oluşturmak için anlatılmıştır. Basit bir isim benzerliği ile de hikâyenin diğer kısmına geçiş yapılır. Bundan hareketle kurgu açısından bu hikâyenin öz birliği açısından kusurlu olduğu söylenebilir.

Hikâyelerde dikkat çeken en önemli özellik ve belki de en çok kullanılan teknik, hikâyelerin çoğunun diyaloglarla kurulmuş olmasıdır. Bazı hikâyelerin ise neredeyse tamamı diyaloglardan oluşur. “İhtiyarlık” adlı hikâye de bunlardan biridir. Anlatının girişinde, birlikte yaşayıp ihtiyarlamış bir çiftin artık birbirlerine huysuzluk yaptıklarını haber veren anlatıcı bundan sonra aradan çekilir ve okur adeta girişte aktarılan olaya örnek bir diyalogla karşı karşıya kalır. Hikâyenin bundan sonraki kısmı son paragrafa kadar diyaloglardan oluşur:

"Bak ben uyumaya çalışıyorum ama bırakmıyorsun ki!"

"Bak.. Ben şimdi seni bırakmadım da ne yaptım?"

"Daha ne yapacaksın, yakı gibi arkama yapışmışsın."

"Bey, şimdi yemin edeceğim yatağımı ayıracağım, anladın mı?.." (MA, s. 229).

Yazarın diyalogdan yararlanmadığı hikâyesi hemen hiç yoktur. Diyalog hikâyelerin temel tekniklerinin başında gelir. Anlatıcı uzun bir serim bölümünden sonra bile aradan çekilerek sahneyi söz konusu kişilere bırakır. Okur tiyatro metni okur gibi sadece diyaloglarla baş başa kalır. "Arkadaşlık" adlı hikâye ise başından itibaren diyalog ile başlar:

"Daha burada mısınız?"

"Buradayız ya, nereye gidelim?"

"E, hani yeni bina yaptırıyordunuz?"

"Yaptıracağız ama o kim bilir iki yılda mı, üç yılda mı olur?" (M.B.S, s. 100).

"İki Müsteşar" adlı hikâye de girişi hazırlandıktan sonra diyaloglarla devam eden bir hikâyedir. Hikâyenin girişinde yer alan: "İki müsteşar, hükümetin iki ağırbaşlı, vakur tavırlı memuru, selamlaştılar. ..sonra biri kendi koltuğuna oturdu, diğeri de yan taraftaki büyük, geniş, mükellef kanepenin köşesine yerleşti. Akşam güneşi yan pencereden vurmuş, odanın içini fırına döndürmüştü." (G. M., s.126)cümlelerinden sonra anlatıcı hikâye boyunca bir daha ortaya çıkmaz. Hikâyenin bundan sonrası diyaloglarla ilerler. Bu hikâyeler mimetik bir bakış açısıyla yansıtılan, anlatıcının ortadan kaybolup okurla hikâye kişilerinin baş başa kaldığı hikâyelerdir.

Yazarın köy-kent karşıtlığını yansıttığı hikâyelerinde, Anadolu'nun herhangi bir yerinden gelip de büyük şehirle karşılaşan karakterlerin yaşadığı kültür şoku, hâkim anlatıcı tarafından; karakterlerin ruh halleri ve izlenimleri yansıtılarak aktarılır: "Köyünde saatlerce süren ovalar, dağlar arasında yürüyüp bir ufak ses duymayan, bir insan yüzü görmeyen bu adamın şimdi bir dakikada yanından binlerce insan koşup geçiyor, arabalar koşuyor, tramvaylar koşuyor, her şey koşuyordu. (...) Her gelen ona çarpıyor, onu itiyor; o, dalmış, şaşırılmış sallanarak yürüyordu." (İÇ, s.45-46).

"Şehirden Köye" adlı hikâyesinde ise anlatıcı ezber bozan bir şekilde, köyden kente göçü değil şehirde tutunamayan kişilerin hüznü bir şekilde köylerine dönmelerini anlatır. Ülkemizde yaşanan sosyo-ekonomik durumlar arasındaki uçurumun imlendiği bu tür hikâyelerde, şehir hayatı ile köy hayatı arasında sıkışan ve kimlik bunalımına girip

kendisini "öteki" gören kişilerin, köyün sade ve bilindik hayatına karşın şehrin "baş döndürücü" hayatına ayak uyduramamaları anlatılır. Hiçbir özel isim bulunmayan ve böylece bu olayın aslında genelde yaşanan ülke gerçeklerinden olduğu sezdirilen hikâyede, ölüm döşeğinde bir baba vardır. Babanın oğlundan son isteği, kendisinin kaçtığı o köye bir daha dönmemesi ve çalışarak büyük şehirde kalmasıdır. Ancak baba öldükten az zaman sonra çocuk iş bulamaz ve annesinin de isteğiyle kendilerini "yoksullaştıran" bu şehirden köylerine dönmek zorunda kalırlar. Anne ilk başlarda köye gitmek istemeyen çocuğa şunları söyler: "Geldik buraya yoksul olduk Kendi, köye dönmedi de iyi mi oldu? (...) Babanı dinlemek mi istiyorsun? (...) Git kendini duvarlara vur. Git ekmek getir. Git evin kirasını bul getir. Git, kendine bir iş bul. Hadi git kendini bu şehrin sağır adamlarına anlat!" (MBS, s.111). Anne burada hiç mutlu olmadığını, adeta bu şehrin insanlarından nefret ettiğini de bu sözleriyle dile getirir. Çocuğun başarısızlığıyla biten hikâyede, aile köye döner. Böylece büyük şehrin "küçük" insanı yutan o acımasız hayatından izler gözler önüne serilir.

Yazarın köy-kent karşılığını ele aldığı hikâyelerinin dışında, kültür yozlaşmasını, eskiye özlem duyarak anlattığı eserleri de vardır. Eski bayramların anlatıldığı "Bayram Günleri" adlı hikâyenin bir yerinde anlatıcı şunları söyler: "Şu geçen otuz kırk yıl içinde kolu ve gönlü güçlü adamlardan pek çok ziyanımız olduğu muhakkaktır. Buna karşılık belki şık beyler yetiştirerek Avrupa'nın salon adamlarının taklidi... Kazandık mı, kaybettik mi?" (GM, s.18).

Yazarın genellikle hikâyelerine bir "son" hazırlayan anlatıcısı, nadiren bazı hikâyeleri açık uçlu bitirmiştir. Yani hikâyeler başı sonu belli olan klasik hikâyeleme tekniğine uygundur. Ancak bazı hikâyeler açık uçlu biter. Monoton bir evlilik hayatının anlatıldığı "Nazlı Hanım" adlı hikâyede, Nazlı Hanım'ın kocası Murat Bey, Nazlı Hanım'dan otuz yaş büyüktür ve köşke bir "hanım" gerekli olduğu için evlenmiştir. Günlük yaşamlarında bir iki cümleyi geçmeyen diyalogları olan çiftin aynı yatak odasını paylaşmadığını belirten anlatıcı; Nazlı Hanım'ın bu sessizliğin hâkim olduğu köşkte bir resimde gördüğü delikanlıya olan tutkusundan bahseder. Bu resim sonradan canlanır ve Murat Bey'in yeğeni Sedat olarak Nazlı Hanım'ın karşısına çıkar. İkisinin de birbirinden etkilendiğinin anlatıldığı hikâye açık uçlu biter. Bu iki kişi arasında bir ilişki olup olmayacağı belirtilmez ancak, olacağı yönünde tüm işaretler verilir. Hikâyenin sonu da okura bırakılır: "Yemekte ancak bir iki kere yengesi ile göz göze geldiler. Nazlı, bu genç

adamın kendisini beğendiğini anladı... Murat Bey genç karısı karşısında yeğeninden sıkılır gibi oldu." (G. M., s.112)cümleleri ile iki genç arasında hissî yönde gelişen bir şeylerin olduğu aktarılır. Hikâyenin sonu şu cümlelerle biter: "Murat Bey konuşacak lakırdı bulmakta güçlük çektiği için, İsviçre'de amcasını ilgilendirecek konular bulan Sedat konuşmaya çalıştı ise de bir aralık o da sustu. Biraz sonra da sofadaki saat vurdu." (GM, S.112).

Kelepir adlı kitaptaki “Behiye” hikâyesi de sonu belli olmayan ve karakterin ne yapacağını, neye karar vereceğini bilmediği hikâyelerden biridir. Behiye isimli bir kadın üzerine kurulu hikâyede, anlatıcı ona âşık olan hikâye kişisidir. Evli olan ancak başka biriyle yaşayan Behiye'den hoşlanan anlatıcı daha sonra Behiye'nin de ona karşılık vermesiyle mutluluğunu gizleyemez ve Behiye'yle birlikte yaşamaya karar verir. Güzel geçen bir süre sonra Behiye sebepsizce onu da terk eder ve hikâyenin sonunda anlatıcı şöyle der: "O beni sevmemiş, yahut bıkmış olmalı. Düşündüm: Ne yapayım, arkasından gideyim mi? Benden kaçan bir insan için... Acaba değer mi idi!.." (K, s.36). Genellikle gelenekten kopmayan hikâye kişileri yaratan yazar, burada evli olduğu halde istediği kişilerle evlilik dışı ilişki yaşayan bir kadın karakter yaratmış. Bu açıdan bakıldığında bu hikâyenin diğer hikâyelerden farklı olarak "klasik" olandan "modern"e açılma aşamasında ilk adımlardan biri olduğu düşünülebilir.

“Kızı Dağa Kaldırmışlar” adlı hikâye de sonu belli olmayan hikâyelerden biri. Konusunun hikâyenin başlığında sezdirildiği anlatıda, kaçırılan kız için köyün ağasından yardım istenir ancak daha sonra ne olduğu belli olmaz. Hikâye ağanın şu sözleriyle biter: "Eğer kız Mehmet'te ise yarın babasının evindeyiz. Siz de arayın, bir iz bulursanız haber verin' dedi." (MBS, s. 152).

Hikâyeler genellikle tezlidir. Hikâyenin dolaylı ya da dolaysız vermek istediği bir mesaj vardır. Bir hikâyede karısının ölümüyle yıkılan anlatıcı hikâyenin sonunda 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." (İÇ, s.135).

“Her Şey Kendi Dekorunda” adlı hikâye de başlıktan itibaren aslında hikâyeyi ve ne anlatmak istenildiğini sezdirenen bir hikâyedir. Hikâyede Asteğmen Hayri Yartekin'in

severek evlendiği Öğretmen Vedia Gülseven'den, evlenir evlenmez soğuması ve bu evliliği sorgulaması anlatılır. Daha sonra tayini çıkıp da Kırklareli'ne gelen çiftin hayatı değişir. Hayri Yartekin buradaki kadınlara göre daha üstün bulduğu karısını yeniden sevmeye başlar. Hikâye şu mesajla biter: "Her şey kendi dekoru içinde güzel ve uygundur. Koca bir boa yılanını tutup bir kafese sokunca onun hiçbir korkunçluğu, kudreti yoktur. İnsanlar da böyledir. Herkes kendi muhiti içinde değerlidir." (MBS, s.116) Ancak Asteğmen Hayri Yartekin sevdiği öğretmeni İstanbul'da sevmiş, Kadıköy sokaklarında dolaşmışlar ve yine İstanbul'da evlenmişlerdir. Yani başka yerde başlayan bir ilişki değildir bu. Neden başka bir şehirde daha değerli olduğu sadece kocanın bakış açısında saklıdır. Çünkü anlatıcı sadece erkek karakterin hislerinden bahseder. İstanbul'da karısını beğenip orada evlenen asteğmen birden karısını beğenmez olur. Ama onu daha küçük bir şehirde diğer kadınlarla karşılaştığında tekrar beğenmeye başlar. Burada anlatıcı erkek karakterin bakışını aktarırken insanların değerinin, diğerlerinin gözünde nasıl ortaya çıktığını da gözler önüne serer. Yazar sık sık kişisel bakış açılarının, toplumsal bakış açılarına bağlı olduğunu ve gerçekte kişilerin sosyal statülerine ya da diğerlerine göre nerede olduklarına göre değişebildiğini imleten tezli hikâyeler kaleme alır.

Yazarın özellikle üzerinde durduğu bazı konuların olduğu belirtilmişti. Bu konuların yanında eğitim sisteminin de eleştirisini yapan hikâyeler kaleme alan yazar, ülkedeki eğitimin, öğretmenlerin ve içinde bulundukları durumun ironisini "Rüştiye" adlı hikâyede gözler önüne serer. Anlatıcının, çocukluk anısından esinlenerek anlattığı hikâyede, okulda öğrenilenlerin "boşunallığı" ve öğretmenlerin yeteneksizliğinden ya da şiddete başvurmamasından duyulan rahatsızlık dile getirilir: "Bunları ezberledik de ne oldu? Hiç! Ne o günlerde işimize yaradı, ne de ondan sonra. Bu kadar yıl Arapça okuduk 'İzhar' okuduk, 'Kafiye' okuduk, bu kadar yıl Kur'an okuduk. Biraz olsun Arapça konuşmam, başkası konuşursa anlamam." (İÇ, s. 195). Aynı hikâyenin bir yerinde de o dönemde velinin eğitime bakış açısı ve öğretmenlerin eğitim anlayışı eleştirilir: "O yıllarda babalardan birtakımı 'Eti senin kemiği benim!' der, bunu bir marifet sayarlardı. Halk arasında da 'Hocanın vurduğu yerde gül biter!' diye söylenirdi. Bu sözler, bu anlayışla, çocuklar dayak yemeye, hocalar da çocuk dövmeye alıştırılıyor, yaklaştırılıyorlardı. Eski İmaret Mahallesi mektebi hocası Hacı Hafız Recep Hoca, çocukları değnek kırılınca, çocuklar bayılınca kadar dövüyor(du)." (İÇ, s.192) Bu hikâyelerde Esendal memurdan, rüşvet alan devlet dairesi müdürlerinden, kadın-erkek ilişkilerinden, gündelik hayattan

çıkıp ülkenin eğitim sistemindeki bozuklukları eleştirir. Beyhan Asma ve Samet Gökçeli bu konu ile ilgili şunları söyler: “Esendal’ın eleştirilerinden eğitim sistemi de payını alır. ‘Rüşdiye’ adlı hikâyede eski mekteplerdeki ceza usûlleri, ezbere dayanan öğretim, hocaların cahilliği tenkit edilmektedir.”⁶²

Esendal hikâyelerinde kurgu adına dikkat çeken bir başka özellik ise yazarın genel olarak tek parça halinde ilerleyen hikâyelerine karşılık, bazı hikâyelerini alt başlıklara ayırarak birden fazla bölüm halinde ele almasıdır. Bu bölümler genellikle olayın kronolojik olarak nasıl seyrettiği üzerinedir. Bazı hikâyelerde ise bakış açısının değiştirilmesi amacıyla birden fazla bölümün kullanıldığı görülür. “Bayan Servet’in Kısa Hikâyesi” adlı metin hacrinde, aynı bakış açısının kullanıldığı “çok bölümlü” anlatılar, uzun hikâye denilebilecek metinlerde kullanılmıştır. “Dulca’nın Başı Belada” adlı hikâye üç bölümden oluşur. Kabadayı geçinen zorba bir adamın hiç yoktan sataştığı delikanlı tarafından cesaretinin kırılmasının anlatıldığı hikâyenin ilk bölümünde; Dulca İbrahim’in, ortada hiç sebep yokken ondokuz-yirmi yaşlarında bir genç olan Çakırçioğlu’nun üzerine yürüdüğü ve beklemediği bir hamle ile burnuna kafa yemesi ve tabancasının alınması anlatılır. İkinci bölümde Dulca’nın şikâyeti üzerine iki kişi karakolda ifade verir. Üçüncü bölümde ise Çakırçioğlu, boş tehditlere aldanmadığını kanıtlamak isteyerek bir gece Dulca’nın evini basar ve onu korkutur. Bu olaydan sonra Dulca şehri terk eder.

“Bayan Servet’in Kısa Hikâyesi” adlı hikâye de üç bölümden oluşan ve her bölümde farklı bir bakış açısının kullanıldığı bir anlatıdır. İlk bölümde kocası, karısının kendisini terk ettiği haber vererek zamanda geri gider ve Servet’le nasıl tanışıp evlendiklerini anlatır. İkinci bölümde anlatıcının bir arkadaşıyla bu konu üzerine geçen bir diyalogları yer alır. Hâkim anlatıcının kullanıldığı üçüncü bölümde ise kaçtığı adam tarafından terk edilen Bayan Servet’in intihar girişimine yer verilir.

“Gurbet Ellerde” hikâyesi de bölümlere ayrılarak yazılmış olan bir hikâyedir. Bu hikâyede her bölümün ismi vardır. Bunlar: Yerimiz, Bizler, Masamız, Masa Örtüsü, İçkimiz, Uşaklarımız, Geceler, Sözlerimiz, Uykumuz, Esrar. Her bölümde, başlıkla ilgili bir açıklamaya yer verilerek diğer bölümlerde yer alan anlatıya devam edilir. Örneğin “Masamız” adlı bölümde bir masa tasviri yapılır: “Üstü yer yer yanmış, kara çukurlar, oyuklar açılmış, eski bir kahve ocağı masası. Kavşamış bir tahta masa.” (VÇ, s.

⁶² Beyhan Asma, Samet Gökçeli, “Çehov ve Memduh Şevket Esendal’ın Hikâyelerinde Çocuk”, *Batman Üniversitesi Journal of Life Sciences*, Volume: 1, Number:1, 2012, s. 166.

57).Emekli işçilerin yaşamlarının anlatıldığı hikâyede, bölümlerin bazılarında, bu kişilerin hayatlarını anlatmak için kullanılan nesne isimleri yer alır. Ben-anlatıcılı hikâyenin “Bizler” bölümünde anlatıcılar kendilerini tasvir eder: “Enseleri yağlı, kulaklarının içi kıllanmış. (...) emekliye çıktıktan sonra adam kıtlığında gene işe alınmış, bu bucakta bir günlük beylik beyliktir, deyip oturan adamlarız.” (VÇ, s. 57).

Dört bölümden “Yurda Dönüş” hikâyesi de “uzun hikâye” denilebilecek mahiyette bir hikâyedir. Diğerlerinden farklı olarak bu hikâyenin bölümlerinde herhangi bir başlık bulunmaz. Her bölüm, bir önceki bölümün bittiği yerden kronolojik bir sırayla devam eder. Bu hikâyenin bölümlere ayrılmış olması, uzun bir hikâye olmasından kaynaklanıyor olabilir.

Hava Parası adlı kitabın ilk hikâyesi olan “Murat Ali” hikâyesinde, on yedi bölüm yer alır. Her birinin ayrı isimleri vardır: Naum Şalem, Freda, Tevelioğlu, Cavide, Nasıl Karşıladılar?, Kahvecibaşılar, Nimet’in Üzüntüsü, Nimet ile Murat Ali Konuştular, Nina, İstanbul’da Son Günler, Ankara’da Ev, İlk Tanışmalar, Yeni Arkadaşlar, İşe Başlayış, Emniyet Oteli, Mahmut Bey’in Kızı, Keçiören’de. Bu bölümlerde yer alan her özel isim ya da başlık, merkezde yer alan kişi Murat Ali ile olan bağlantı ile ele alınır. Murat Ali’ye yakınlıkları, onunla olan ilişkileri anlatılır ve bir yandan da hikâye kronolojik bir sıra ile anlatılır.

“İki Ziyaret” adlı hikâye iki bölüm halinde anlatılır. Bu hikâyede diğerlerinden farklı olarak yakın zamanlar anlatılmaz. Birinci bölümde anlatılan ziyaretten sonra aradan iki-üç yıl geçer. İkinci bölüm bu ziyareti anlatır. Hikâyede iki ziyaret arasında değişen bir ailenin portresi çizilir. Mehmet Can Doğan bu hikâye için şunları söyler: “Memduh Şevket Esendal sosyal hayattaki çelişkileri sergilemek, değerlerin yıpranışını ve insandaki değişimi göstermek için çoğu hikâyelerinde karşıt durumları bir arada sunmuştur. “İki Ziyaret” başlıklı hikâyede Cumhuriyet’in kuruluşundan önce İstanbul’da orta halli, güçlükle geçinen Yusuf Efendi ailesi, Cumhuriyet’ten sonraki yıllarda zengin ve gösteriş budalası olarak Ankara’da karşımıza çıkar.”⁶³

Evlilik ve aldatma üzerine bir hikâye olan “Saide” hikâyesi dokuz bölümden oluşur. Yine olayların kronolojik bir sıra takip ettiği görülür. Bu hikâye de yazarın uzun hikâyelerinden biridir ve bölümlerde genellikle olay örgüleri aralarını bölmek için

⁶³ Doğan, a.g.e., s.329.

kullanılmıştır. Örneğin üçüncü bölüm, ikinci bölümde anlatılanlardan beş-altı yıl sonrasını anlatmak için ayrılır. Dördüncü bölümde Şinasi Halil Bey'in, eşi Saide'yi aldattığı, beşinci bölümde ise bunun Saide tarafından aslında çoktan bilindiği aktarılır. Bölümlerin bu hikâyede, olay örgülerini birbirine bağlayan bir işlevi vardır. Üç bölüm halinde anlatılan “Kızımız” adlı hikâyede, yine bölümler olay örgülerini birbirine bağlar. Birinci bölümde anlatıcı “şımarık” yeğeninin evlendiğini, ikinci bölümde kocası tarafından aldatıldığını, üçüncü bölümde de kendisinin de dahliyle evliliğin kurtulduğunu belirtir.

Genel itibariyle benzer konuları işleyen yazarın klasik hikâyenin kuralları içinde kalan birçok hikâye kitabı olduğu gibi Türk hikâye geleneğinde kırılma noktası sayılabilecek ve gerek kurgusuyla gerekse de karakter çizimi ile genel çizginin dışına çıkan hikâyeleri de vardır denilebilir. Bu da onu Enginün'ün dediği gibi "Sait Faik'i müjdeleyen" bir yazar konumuna getirir.

Esendal'ın hikâyelerinde genel olarak kullandığı bazı ortak kurgulama yöntemleri dikkat çekicidir. Bunlardan en önemlisi hemen her hikâyesinin başında yer alan tasvirler ya da hikâye unsurlarını tanıtıcı ifadelerdir. Hikâye öncelikle, ya kişi tasviriyle ya mekân tasviriyle ya da bunların her ikisi ile başlar. Bazen de ilk paragraf ya da cümlede kişi, mekân ve zamana dair betimleyici unsurların hepsi birden hikâyelerin çatısını oluşturacak şekilde kurulur. Daha sonra ise hikâye bu unsurlar üzerine gelişerek devam eder. Yazarın kurguda kullandığı teknikler de dikkat çekicidir. Kurguda diyalog, iç monolog, monolog, mektup, rüya, metinlerarasılık gibi modern teknikler kullanan yazar; bu tekniklerle eserlerini modern akım çizgisinde oluşturmuştur denilebilir. Zaman ve mekân ile tasvirlerin ise kurguda, kişilerin algılarına yönelik yapıldığı görülür. Hikâye kişilerinin zamanı algılamadaki subjektif tavırları, yazarın bu anlamdaki çıkış noktasıdır. Aynı durum mekân algısında da görülür ki burada dikkat çekici bir başka durum da mekân tasvirlerinin hikâye kişilerinin sosyo-ekonomik yapılarını yansıtmaları gibi bir işlevinin olmasıdır. Kurguya dâhil olan kişi, anlatıcı, zaman, mekân ve olay gibi unsurlarla bunların olay örgüsüne dahil edilirken kullanılan teknikler açısından bakıldığında Esendal'ın eserlerinin; içerik olarak evrensel “insan”a; kurgu ve anlatım teknikleri açısından da “yeni” olana yer verdiği görü

2. ANLATICI

Anlatıcı, en kısa tanımıyla kurmaca metinlerde içeriği aktaran kişidir. “Anlatıcının öncelikli işlevi “*olmuş bir şeyi anımsayan bir insan konumunda*”⁶⁴ bulunarak kurmaca yapı ile okuyucu arasındaki bağlantıyı kurmaktır.”⁶⁵ Bir metnin içeriğini okura iletme durumunda olan bir anlatıcının varlığı zorunludur. Metinde geçen kurgunun temel elemanıdır da denilebilir, zira anlatıcı yoksa metin de yok demektir. Her edebi metnin mutlaka bir anlatıcıya ihtiyacı vardır. Bu anlatıcı, yazardan farklı olarak onun yaratımıyla oluşturulan linguistik diğer söyleyişle, sözcüklerle var olan bir varlıktır. Yani anlatıcı kurgusal dünyaya ait bir varlıktır. Bu varlığın mutlaklığı ve olmazsa olmazlığı ise şuradan gelir: Metne ait tüm öğeler yani zaman, mekân, kişiler ve olay örgüsü ile bunların kurgulanması aşamasındaki tüm etkinlikler anlatıcı tarafından aktarılır. Anlatıcı metindeki her şeyi okura aktaran, ileten kişidir.

Sazyek anlatıcının metinde var olması gerekliliğini şöyle anlatır:

*“İçerik sözcüklerin belli bir sistem içerisinde arka arkaya getirilmesi sayesinde oluşturulan bütüncül dil yapısının ardındadır ve okuyucu onu ancak zihinsel bir uğraş ile kavrar. Bir başka deyişle, eserin barındırdığı sanal evren, zaten kendisi bir sistem olan dilin kullanılmasıyla daha geride kalır. Okuyucu bu sistemin kodlarını çözmek koşuluyla kurmaca öze ulaşabilecektir. İşte böylesi bir yapısal zorunluluk, içerikle okuyucuyu buluşturan bir kişinin aracılığını gerektirir.”*⁶⁶

Dil bir sistemdir. Kodları olan ve göndermeleri imleyen bir dizgedir. Kurmaca ise bu kodları olan sistem ile oluşturulan başka bir sistemdir. Dolayısıyla bu ikinci sistemin kurmacasına ait içeriğin biri tarafından aktarılması gerekliliği elzemdir.

"Bu noktada anılan yaşantıyı yaşamının, gözlemlemenin ya da ona tanıklık etmenin yanında, onu oluşturup kurma, bir olaylar dizisi haline getirerek kurgulama görevini üstlenecek etkin bir kişiye ihtiyaç vardır. Dolayısıyla romanda sadece içeriği aktarma göreviyle yetinen bir figür değildir. Onun 'anlatma işlevi' diye adlandırılan temel yükümlülüğünün dışında dört işlevi daha vardır. Bunlar; metnin iç düzenini oluşturmaya yönelik 'yönetme işlevi', kurmaca içerikte olan her şeye 'tanıklık işlevi'; bu içerikle ilgili

⁶⁴Gennady N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi II*, Çev. Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1985, s.52.

⁶⁵Sazyek, a.g.e., s.29.

⁶⁶Sazyek, a.g.e., s.30

*yaptığı yorumlar ve müdahaleler bağlamında belirginleşen 'ideolojikleşme'; ve okurla türlü düzeylerde kurduğu 'iletişim işlevi' dir."*⁶⁷

“Anlatıcı (narrator), romancının hikâyeyi anlattığı, romancı ile okuyucu arasında bir ara kişidir.”⁶⁸ Olayları sunarken objektif ya da subjektif davranabilir. Anlatıcı aktardığını yorumlayarak, eleştiri sesini hissettirerek, hangi karakterin ya da olayın/tavrın yanında olduğunu açıkça sergileyerek ya da sadece gördüklerini aktararak kendisini gerçekleştirebilir. Anlatıcının metin içinde yer aldığı konum, olaylara baktığı bakış açısıyla ilgilidir. Onun anlatım tarzına göre belli konumları vardır. Yani olayları hangi açılardan görüp aktardığı, "anlatıcı konumu" sorunsalını gündeme getirir. Bu sorunsal da "bakış açısı" kavramını gündeme getirir. Bakış açısı, anlatıcının olayları hangi pencereden nasıl aktardığı, kurmaca içeriğe ait olan öğeleri hangi konumdan gördüğüyle ilgilidir. 19. yüzyıla kadar mutlak egemen bakış açısının hâkim olduğu anlatılardan sonra bu otoriter egemenliğin ortadan kaybolduğu ve kişi kadrosunun ve olayların daha fazla özgürleşip kendi seyri halinde devingenliğine izin verildiği bakış açıları ortaya çıkar. Bu bakış açılarını Fransız yapısalcılığının temsilcisi Gerard Genette, "sıfır odak, dış odak, iç odak"⁶⁹ şeklinde kategorize eder.

Bazı hikâyelerde "eklenti metin" de denilen bir alt metnin varlığından bahseden Demir, bu tür anlatılarda "dış anlatıcı" kavramını kullanır: “Bir anlatı içerisinde vücut bulan, diğer anlatılara göre daha üstte olan, kapsayan boyuttaki anlatıya 'dış anlatı', anlatıcısına da dış anlatıcı adını verebiliriz.”⁷⁰ Anlatıcının, anlatım teknikleriyle olan ilişkisi hakkında Sinan Bakır şöyle der: “Roman ve hikâye gibi türlerin ortaya çıkışından itibaren yazarların anlatım teknikleri ve yöntemleri üzerinde daha fazla yoğunlaştıkları görülür. İlk zamanlarda tahkiyeye dayalı anlatma teknikleri ön plandadır; zamanla bunu gösterme ağırlıklı teknikler dengeler. Edebî akımların ortaya çıkışı, psikoloji ve psikiyatrideki gelişmeler, yazarların farklı anlatım biçimlerinin sınırlarını zorlaması; anlatılarda gittikçe artan, birbirinden farklı tekniklerin ortaya çıkışını hazırlar. Farklı anlatım tekniklerinin ortaya çıkışı ise anlatıcının anlatı içindeki konumunu yeniden tartışmaya açar. Anlatım teknikleri; farklı anlatma yollarının oluşmasını sağlayarak anlatıcının metin içindeki pozisyonuna doğrudan etkide bulunur. “Anlatıcının

⁶⁷Sazyek, *a.g.e.*, s. 31.

⁶⁸ Çetin, *a.g.e.*, s.103.

⁶⁹Sazyek, *a.g.e.*, s. 49.

⁷⁰ Yavuz Demir, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Pegem Yayınları, Ankara, 2016, s. 23.

anlatımındaki etkileyicilik, olayların dramatize edilmesi/sahnelenmesi, yaşanan hayata yaklaşılmaması anlatım tekniklerinin yerinde ve dozunda kullanılmasına, her sahneyi en iyi yansıtacak tekniğin tercih edilmesine bağlıdır.”⁷¹

Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerinde başlıca üç anlatıcı tipi görülür: Olayların bizzat içinde olan ben-anlatıcı, olaylara dışarıdan bakan hâkim anlatıcı, hikâyeyi neredeyse -bazen baştaki sunum ve sondaki bitiş cümleleri dışında- sadece diyaloglarla aktaran gözlemci anlatıcı. İncelenen 308 hikâyenin 182'sinde hâkim anlatıcı, 122'sinde ben-anlatıcı kullanılmıştır. 4'ünde ise anlatıcı sıfır noktasına indirgenerek metinler tiyatro metni gibi baştan sona diyaloglarla yazılmıştır.

2.1. Ben Anlatıcı

Ben-anlatıcıların bulunduğu hikâyelerde kişiler hikâye kahramanlarından biri olduğu gibi bazen bu hikâyeyi dinleyen kişi olarak okur karşısına çıkar. Esendal'ın anlatıcıları genellikle olaylara dışarıdan bir gözle bakan, onu aktaran ya da içinde bulunsa dahi gözlemlerini aktaran kişi konumundadır. Yani ben-anlatıcılar her zaman olayların odak noktasındaki ya da kendi başından geçmiş bir olayı aktaran kişiler değildir. Çoğunlukla bir başkasının hayatını anlatan kişilerdir. Bu anlatıcılardan kimi yeğenin hayatını anlatan, kimi arkadaşının annesinin cenazesinde yaşananları aktaran, kimi gittikleri deprem bölgesinde insanlara yardım eden bir hasta bakıcının hayatını aktaran, kimi de kendi evlerinde kalan bir ailenin evliliğini aktaran kişi konumundadır. Yani ben-anlatıcılar her zaman metnin başkahramanı değildir; yakın çevresindeki kişilerin hikâyelerini aktaran anlatıcılardır. Ben-anlatıcılar çoğunlukla başkasının başına gelen olayları belli bir mesafeden kurdukları bakış açısı ile okura aktarır. Tamamen gözlemci konumunda da değildirler. Olayla bağlantıları, ya da olayların içindeki kişilerle akrabalıkları ya da ahablıkları vardır. Esendal olaylara uzaktan bakan anlatıcıları hikâyelerinde daha fazla kullanmıştır. Bu da anlatıcıları -ben anlatıcı olsa da- dışarıdan bir göz, dışarıdan yorum yapan kişi konumuna sokar. Bu durumda ben-anlatıcıların olaylara tanık olan kişilerden seçilmesinin sebebi, kişinin kendi başına gelen olayları anlatmasının, başkasının başına gelenleri anlatmasından daha zor olduğu düşüncesi

⁷¹ Sinan Bakır, “Leyla Erbil ve Mustafa Kutlu’nun Hikâyelerinde Teknik”, *Turkish Studies*, Volume 10/16 Fall 2015, p. 249-296.

olabilir ki genellikle de olaylara uzaktan bakan ben-anlatıcılar; kişilerin evlilik, geçmiş yaşantılarındaki sır vb. gibi mahrem konularına ışık tutar.

Hava Parası adlı kitapta yer alan “Otelci Hacı” hikâyesinde de böyle bir anlatıcı kullanımından bahsedilebilir. Hikâyede, Hacı karakterinin, işleyen bir oteli devralıp önce nasıl batırdığı sonra da bu işten anlayan birilerini bulup işleri tekrar nasıl yoluna koyduğu anlatılır. Anlatıcı ise, hikâyeyi asıl karakter Hacı anlatırken onu dinleyenlerden biridir. Onun anlattıklarını hikâye boyunca aktararak hikâyeyi oluşturur. Yani önce hikâyeyi Hacı bir dükkânda anlatır. Orada dinleyenlerden birkaç kişi arasında bulunan anlatıcı da, Hacı hikâyeyi aktarırken, aynı anda okura aktarır. Hikâyenin yazılış zamanıyla anlatıcının, anlatılanlara tanık olma zamanı kesişir: "Orada oturanlar 'Hacı' diye çağırıyorlar... Tüfekçilerin Halim'in dükkânında oturmuş, anlatıyor; biz de birkaç kişi dinliyoruz. Hacı'nın anlattığı şu: Buraya Bursa'dan beş parasız bir genç delikanlı gelmiş. O yıllarda burada Hasan Bey'in oteli varmış." (HP, s.92).

Bu hikâyede kurgu açısından iki katmanlı anlatıcı bulunur. Biri iç metindeki anlatıcı olan Hacı'dır ve olaylar onun başından geçer. Asıl hikâyenin kahramanı da odur. İkincisi ise bu hikâyeye tanık olan, bu öyküyü dinleyen anlatıcıdır yani bunu okura aktaran kişidir. Denilebilir ki ben-anlatıcılar, bu tür hikâyelerde "dinleyici anlatıcı" pozisyonundadır:

Anlatıcı: Hacı'yı dinleyenlerden biridir ve onun anlattığı hikâyeyi okura aktarır.

Anlatıcı: Hacı'nın kendisidir ve etrafındakilere kendi hikâyesini anlatır.

Bazı hikâyelerde ise anlatıcı sadece girişte birkaç cümlede belirir. Olayı sunar, kişiyi tanıtır ve aradan çekilir. Hikâyenin bundan sonraki kısmında ben-anlatıcı kendi başından geçen olayları son ana kadar anlatarak hikâyeyi bitirir. En baştaki anlatıcının işlevi kişiyi tanıtmak ve atmosferi aktarmaktır. Bu tarz hikâyelerde anlatılanlara tanık

olup olmadığı muğlaktır. Sadece ben-anlatıcının hikâyeyi anlatırkenki durumunu ve ortamın görüntüsünü canlandırır, gerisini ben-anlatıcıya devreder. “Hayım'ın Evine” adlı hikâyede de bu tür "sunan" anlatıcı tavrı görülür. Ben-anlatıcıya gelmeden önceki bir üst anlatıcı konumundadır bu anlatıcı. Hikâyeyi, olayları bizzat yaşayan "birinci ağza" devretmeden önce kısa bir sunum yapar. Hikâyede Yahudi bir hanende olan Hayım'dan ve onun yeni evlendiği güzeller güzeli karısıyla ilgilenen kasabanın diğer erkeklerinden bahsedilir. Bundan bahseden kişi, yani hikâyeyi anlatan kişi, Hayım'ın karısıyla ilgilenenlerden biri olan Hüseyin Ağazade Ahmet Bey'dir ve olayları da o aktarır. Ancak ilk devreye sunum yapan anlatıcı girer. Başkışiden ve ben-anlatıcıdan bahseder ve hikâyenin sonuna kadar bir daha da sesi duyulmaz: "Hüseyin Ağazade 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 de kendi gençlik hikâyelerinden birini anlatıyordu." (HP, s.175). Bu kısımda sunum yapılır ve artık ben-anlatıcı devreye girerek bütün hikâyeyi anlatır. Bir başka deyişle dıştaki anlatıcı olayları ben-anlatıcı ağızından da anlatmıştır denilebilir. Bu kısa girişten sonra ise başkarakter anlatıcı konumuna girerek bütün hikâyeyi anlatmaya başlar. Dışta sunum yapan anlatıcı ise hikâye boyunca bir daha görünmez. Bu iki anlatıcının aynı kişi olma ihtimalini dış sesin yani baştaki sunum yapan anlatıcının başkarakterin anlattıklarına tanık olduktan sonra onun sesiyle, onun rolüne bürünüp olayları anlatma durumundan başka bir şey doğrulayamaz. Hikâyede ilk bakışta bilinen tek gerçek ise dış ve içte olmak üzere iki anlatıcının varlığıdır: "Rus İstilasası oldu, hep İstanbul'a kaçtık. Ben genç delikanlı idim. (...) Eğer bana sorarsanız Hayım'ın karısı çil yüzlü, ufak gözlü ancak cilvelice, güzel değilse bile sevimli bir kızcağızdı." (HP, s. 175-176).

Ben-anlatıcıların kullanıldığı bazı hikâyelerde ise, anlatıcı kendi geçmişine giderek yaşadığı anıları ya da kendisinde iz bırakan bir olayı anlatır. Bu yaşantıların geçmişte olduğu yani olayların, hikâyenin yazılma zamanından çok önce olup bittiği okura açıkça anlatılır. Ben-anlatıcılar bu tarz hikâyelerde "anı-anlatıcı" konumundadır. "(A)ktarılan olaylar dizisinin geçmişte kalmışlığı bizzat kurguya yansıtılır ve böylece kurmaca evrene dâhil edilir. Böylesi bir kurgulanış sonunda da olgu kuruluşu... kronolojik örtüklüğünden sıyrılarak anıya dayalı olma özelliğini somutlaştırmış olur." ⁷² Geçmişe bakışın sergilendiği bu hikâyelerde anlatıcı "kendi ben"ine uzak bir mesafeden bakarak olayları anlatır. Geçmişte olup bitmiş olaylar, bunları yaşayan "ben" tarafından aktarılır. “Hayata

⁷²Sazyek, a.g.e., s.24

Başlarken” adlı hikâyede de kahraman ilk gençlik yıllarını anlattığını, hikâyede sık sık dile getirir. Hayatı yeni yeni anlamaya başladığı lise çağlarından bahseden anlatıcı, annesinin ölümünden sonra babasının tekrar evlenmesiyle evlerinde gelişen olaylardan ve babası tarafından önemsenmemesinden bahseder:

"Babam Hacı Kâzım Bey, gümrükte memur; anam öldüğü sene elli yaşlarında kadardı... Ben bildiğim zamanlar İstanbul'a yerleşmiş kalmıştı... Benim anam Dedeagaçlı idi. İyice hatırlarım, çok naif, arık bir kadındı... Ben o günlerde henüz sevmeyi denemiş değildim... O zaman tanıdığım arkadaşlar arasındaki âşıklardan biri de Beylerbeyli Fahri isminde bir çocuktı... (GBY, s. 67, 77, 79).

Esendal'ın “Sevdiğim” adlı hikâyesinde de benzer bir anlatıcı kullanılmıştır. Bu hikâyede, anlatıcı sevdiği biri ile konuşmalarını ve anısını paylaşır. Ancak bazı yerlerde anlatma anı ile olayların oluş anını aynı anda oluyormuş gibi anlatan anlatıcının üslubundan anlaşılıyor ki anlatıcı anısını hatırlayıp aktarırken adeta yeniden o günleri yaşarken bulur kendisini. Hikâyenin sonunda ise anlatıcı anısında bahsettiği sevdiğinin bir hayalden ibaret olduğunu belirtir. Yani geçmişine damga vuran anılarında hayalinde yaşattığı bir sevgili vardır. Belki de yaşamış olduğu bir anıyı tekrar anlatmıştır. Kesin bilgilerle aktarılmayan hikâyede sadece bazı anahtar sözcükler vasıtasıyla bu çıkarımlar elde edilebilir. Anlatıcı önce okuru bir sevdiği olduğuna inandırır ancak aniden hikâyenin sonunda "sen benim hayalimdin" diyerek hem hikâyeye muğlaklık katar hem de şaşırtıcı bir son hazırlar. Burada "anı-anlatıcı"dan hayallerini, özlemlerini anlatan anlatıcıya evrilen bir ben-anlatıcı izlenir:

"Odaya yavaşça girdim, bu ufak köylü kulübesinin içine bir esmer tül serpilmişti... Ancak şimdi, ocak başında elbiseni değiştirmiş ısınırken, seni yine o sebepsiz hüzne dalmış buluyordum. (...)Sevdiğim! Her zaman olduğu gibi dedim, çünkü sen benim tatlı bir hayalimdin. Seni ancak ruhumla hissederdim. Ne zaman sana elimi uzattımsa ruhun dalgalandı, kollarımın arasında yalnız tatlı bir ceset buldum." (GM, s.113,115).

Kelepir adlı eserde yer alan “Behiye”hikâyesinde de ben-anlatıcının anılarından bahsettiği görülür. Hikâyede anlatıcı geçmişte yaşamış olduğu bir aşk anısını aktarmaktadır: “Yirmi dört yaşındaydım, bir gün, bir pazar günü, bizim tamir dairesi çarkanesinde çalışan arkadaşlardan Vehbi Doğan'ın yanında güzel bir kız gördüm” (K, s.9).

Anlatıcı anısını anlatırken bazı anları adeta yeniden yaşıyormuş gibi yani "şimdiki" zamanda oluyormuş gibi aktarır. Bunu yaparken de iç monolog tekniğinden yararlandığı görülür yazarın. Olayların oluş zamanıyla anlatım zamanı aynıdır bu kısımlarda:

"İçim rahat değil! Behiye bu geç saatlerde Ayten'e gelmez. Bu saatler onun eve dönüş saatleri. Belki Ayten'de kalacak Herifle arası açılmışsa... Gece gündüz Behiye'yi düşünüyorum. Sokakta uzaktan gördüğüm kadınların çoğunu ona benzetiyorum. Belki de başka bir şey düşünüyor. Yüreğim çarpıyor. Biraz dışarı çıkıp içeri giriyor. Kapının önünde durup gecenin sessizliğini dinliyor. Sonra odaya girip başındaki krepı çıkarıp kapının arkasında asılı duran mantosunun üstüne asıyor, orada ayakkabılarını, çoraplarını çıkarıyor. Sonra ışığı söndürüp soyunduğunu, yatağa girdiğini seziyorum." (K, s. 15,26).

Bir deprem ve sonrasında yaşananların anlatıldığı "Bir Kadın" adlı hikâyede de anlatıcı, kendisini "ben" diye tanıtan anı-anlatıcıdır. Ancak bu hikâyede anı anlatıcının bir başka konumu daha vardır: tanıklık. Anlatıcı, okura, tanık olduğu olayı aktarır. Bu tanıklığı ise geçmişte olan bir tanıklık olduğu için bu durum da ona anı-anlatıcılık konumunu getirir. Yani bu hikâyedeki ben-anlatıcı hem anı-anlatıcı hem de tanık-anlatıcıdır. Hikâyede deprem sonrasında hiçbir tedarik unsurunun olmadığı ve kışın hüküm sürdüğü bir mevsimde bir kadının hayat hikâyesiyle nasıl vakit geçirdiklerini aktarır. Kadının hikâyesini ise kadının kendi ağzından aktarır:

"Yapacak bir işimiz olmadığından, geceleri Kâmile Hanım'ın geçmiş hayatı ile meşgul olmaya başladık. 'Ama daha evvel ben hanımdan, beyden de bilirim. Küçük bir kızları vardı, ona baksın diye beni odalarına yatırırlandı. Bana ehemmiyet de vermezlerdi.'... Anlaşıyor ki hayatta ilk, belki de son defa, Kâmile Hanım, gönlünde muhabbet tellerinin canlandığını duymuş. Bu benim tahminimdir. O, hikâyesinin bu cihetini de çiğniyor, çok güzel anlatmıyor" (HP, s.193-202).

Anlatıcı hikâyesinde başka bir kadının hayat hikâyesini kendi ağzından aktardığı için hikâyede biri iç, diğeri dış metin olmak üzere iki katmanlı anlatı ve buna paralel olarak iki anlatıcı bulunur. Dış metinde anı-anlatıcı deprem bölgesindeki insanlara yardım için orada bulunduklarını anlatırken, iç metindeki anlatıcı olan Kâmile Hanım kendi hayat hikâyesini anlatır.

Ben-anlatıcının yer aldığı bir başka hikâye "Anasız Çocuk" adlı hikâyedir. Hikâyede, anlatıcı belli bir yere kadar, komşusunun oğlunun anasız kalmasından sonra başına gelenleri anlatır. Bundan sonra ise kendisinin de küçük yaşta annesini kaybettiğini anlatarak kendi geçmişi dolayısıyla bu öksüz çocuğun hikâyesini yazdığını belirtir: "Bunu

şimdi komşumuz Binbaşı İbrahim Beyin oğlunda, kendi çocukluğumun acılarını daha iyi anlayarak, yazıyorum." (BN, s. 137).Bu açıdan anlatıcı bu hikâyede iki şekilde ele alınabilir: Komşu çocuğun yaşadıklarını anlatan gözlemci-ben-anlatıcı ve kendi hayatını anlatan ben-anı-anlatıcı. Komşu çocuğun yaşadıklarını anlatmadan önce ise hikâyeye bir yorumla başlar: "Bana sorarlarsa, anası ölüp de bir çocuk babasının eline kalacağına, babası ölüp anasının eline kalması daha iyidir." (BN, s.137).Yorumundan sonra ise buna neden olan olayları ve komşu çocuğun yaşadığı sıkıntıları dile getirir. En sonunda okura bu hikâyeyi kendi anılarından yola çıkarak, komşu çocuğun yaşantısı ile kendi geçmişi arasında koşutluk olduğu için yazdığını belirterek hikâyeye son verir.

“Bir Haydut Kuş” adlı hikâye de anlatıcının anısını anlattığını ilk cümleden öğrendiğimiz hikâyelerdendir. Hikâyede anlatıcı, büyük bir kuşun bir yılanı yediğine şahit oluşunu ve bundan etkilendiğini anlatır. Anlatış sırasında ise soru cümleleriyle metne sohbet havası katarken bir yandan da anlatıyı olayların oluş anında yapıyormuş gibi metne heyecan unsuru katarak aktarır. Anısını gözünün önünde canlandıran anlatıcı, geçmişte yaşadığını bildirdiği ve etkilendiği olayı şöyle aktarır:

"Çocuktum, her ne için ise kırdı, kardeşimi bekliyordum. (...) Kuşa ne oldu? Yerde ne gördü? (...) Bu kuş neye saldırıyor ki!... Kuş nasıl oluyor da bu yilandan korkmuyor? ... Yılanda kuşu yakalayacak kadar çeviklik yok. O halde!.. Ne olacak? Kuş mu onu kaçıracak? Eh aşk olsun kuşa! Eve gidip hepsini anlatacağım... Kuş yaman kuş. Yılanı kaçıracak."
(BKÇ, s.21-22).

Benzer anlatıcının yer aldığı “Deli” adlı hikâyede, aklî dengesi yerinde olmayan Hafız isimli karakterin işlediği bir cinayet anlatılır. Bu hikâyede anlatıcı hikâyenin de içinde bulunan kişilerden biridir ve hikâyeyi diğer örneklerdeki gibi bir anısını anlatır gibi anlatır: "Aman, deyinceye kadar adamın başını gövdesinden ayırdı. (...) Gözlerinde korkunç bir parlaklık, yüzünde sanki bu kafadan öğreniyormuş gibi bir buruşukluk vardı. Bir lahza gözüme çarpan bu manzarayı **seneler geçti, hâlâ unutamam.**" (O, s.147).

Bu örnekler Esendal'ın kullandığı ben-anlatıcıların, alışlagelmiş bir eğilimle, olayların başkışisi olan karakterin kendi başından geçen olayları aktaran kişi konumunda olmadığını; ben-anlatıcıların birçok konumda okur karşısına çıktığını gösterir. Ben-anlatıcılar bazen sadece anlatılanlara tanık olan kişi konumundadır; yani sadece aktarıcıdır. Başkasının yaşantısını ya da anlattıklarını aktarır. Bazen kendi geçmişine dönerek anısını aktarır. Kendi yaşantısına zamansal bir uzaklıktan bakarak olayları

aktarır. Bazen ise sadece hayallerini aktaran anlatıcılardır bunlar. Klasik hikâyelerdeki gibi başlarına gelen bir olayı anlatan anlatıcı konumundan uzak olan ben-anlatıcılardaki bu çeşitlilik, yazarın "klasik"ten moderne giden hikâye yolculuğuna attığı ilk ilmeklerinden olduğu söylenebilir.

2.2. Hâkim Anlatıcı

Hâkim, ilâhi ya da her şeyi bilen anlatıcı, kurgunun dışında bulunan ancak kurguya dâhil olan tüm ayrıntılardan ve karakterlerin iç yaşamlarından haberdar olan anlatıcıdır. Anlatıcılar içinde her şeye olan hâkimiyetiyle gücü elinde bulunduran ve belki de bu güç sayesinde zaman zaman kurguya müdahalelerde bulunan anlatıcı tipidir. Bu müdahaleler klasik eserlerde, içeriğin sunduğu, etik ya da sosyal açıdan doğruluğu kabul görülmüş tezin kanıtlanmaya çalışılmasına hizmet edeceği gibi son dönem modern eserlerde görülen, iç monolog ya da bilinçakışı tekniğiyle karakterlerin iç dünyalarının dolaysız anlatımlarına da hizmet eder niteliktedir. Kurmaca içeriği oluşturan zaman, mekân, kişi ve olay unsurlarını yaratan ve tüm bunları kurgulayıp aynı zamanda da anlatan yani bir nevi yönetmeni olan hâkim anlatıcının içeriğe müdahalesi, Sazyek'in, Genette'ten aktarımı ile şöyledir: "Ona göre, üçüncü tekil bir anlatıcı olmakla birlikte kurmaca içerikte az ya da çok kendisini gösteren, bu bağlamda, '-söylemem gerekirse', 'itiraf etmeliyiz ki' gibi- birinci tekil ya da çoğul düzlemde kendisinden söz eden bir anlatıcı, her halükârda 'birinci şahıs' bir kişidir."⁷³

Âdeta tanrısal bir hâkimiyetle esere bütün ağırlığını koyan hâkim anlatıcılar, destandan romana yol alan anlatı geleneğinde en çok kullanılan anlatıcı türüdür. Kurguya dâhil olan her unsuru hâkim anlatıcı meydana getirdiği için; onlar, yaratıcılık gücünün yanında kişilerin iç dünyalarını tüm çıplaklığıyla görme yetisine de sahiptir. Bir anlamda okur, onun kendisine sundukları ile yetinir. Hâkim anlatıcının kullanıldığı metinler genellikle okurun edilgen durumda olduğu anlatılardır. Okurun tek görevi elindeki metni okumak ve her şeyleri ile apaçık ortada olan karakterleri izlemektir. Refika Altıkulaç Demirdağ, hâkim anlatıcı ve bakış açısı arasındaki ilişki için şunları söyler:

“Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı bir öğretmen, bir işçi, bir romantik ya da bir realist olabileceği gibi benzer seçeneklerle oldukça uzun bir liste hazırlanabilir. Ayrıca tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı neyi ne kadar gördüğüne ve bildiğine karar verdiğinde diğer bütün anlatıcılardan ayrılır. Dolayısıyla anlatıcının neyi ne kadar bildiğine ve gördüğüne

⁷³Sazyek, a.g.e., s.183.

*karar veren yazarın, diğer tüm anlatımların anlatıcı profilinden farklı bir anlatıcı yaratmış olduğu düşünülebilir. Öyleyse bu çeşitlilik merkezinde bir yazarın diğerlerinden ayrılan yönlerini bulmak önem kazanmaktadır. (...) Hikâye ve romanda anlatıcının konumunu belirleyen 'bakış açısı', yazarın okuyucuyu sürüklemeye çalıştığı atmosferi en iyi hangi konumdan sezdirebileceği hakkında verdiği kararlar ilişkilidir."*⁷⁴

Esendal'ın hikâyelerinde de hâkim anlatıcı en fazla kullanılan anlatıcı tipidir. Bu anlatıcı şahıs kadrosunu kuran ve olayları yöneten pozisyonundadır. Bunun yanında olaylara müdahale edip kendi yorumunu da içeriğe aktaran yönleri vardır. Evlilik üzerine konuşan iki genç kadının düşüncelerinin aktarıldığı “Bir Akşamüstü” adlı hikâyede hâkim anlatıcı kullanılmıştır. Anlatıcı önce atmosferi kurarak doğa tasviri ile öyküye başlar. Sonra da hikâyesinin kişilerini tanıtır. Bu arada da yorum yapmaktan ve kendi sesini de duyurmaktan çekinmez:

"Günlerden beri, bu kül renkli, bu sıkıcı bulutlar, yeryüzüne çökmüş açılmıyorlar. İnsanı yaşamaktan bıktıran bir hava... Kocaları bu kadınları hiç sevmiş mi, yoksa sevmiş de sonradan bıkmış mı? Bilmiyorlar! Bildiklerinin hepsini söylemiyorlar. Havanın kapalılığından olacak, küskün, üzüntülüdürler." (SK, s.90).

İki mektep çocuğunun kavgasının anlatıldığı “Dövüş” adlı hikâyede de hâkim anlatıcı kullanılmıştır. Bu hikâyede de çocukların düşüncelerini ve iç dünyalarını aktarmak görevlerini üstlenmiştir: "Akif parayı alıp kuyuya atmayı bile **düşündü...** Akif bütün cesaretini, belki **düşüncesini kaybetmişti**. Yaklaşınca Aziz... Akifi **döveceğinden emin**, üstüne yürüdü." (O,s.70).

Hâkim anlatıcılar bazı hikâyelerde ise olaya daha fazla hâkim olurken kişilerin iç dünyaları hakkında bilgi vermez. Esendal hikâyelerindeki hâkim anlatıcıların hâkimiyet alanlarının kısıtlı olduğu bölümler vardır. Bazıları kişilerin iç dünyalarına daha fazla hâkimken, bazıları olaya ve kurgusuna hâkimdir. Ya da okura karşı hâkimiyetlerini belirli alanlarda yansıtıyorlardır da denilebilir. “Çolak” isimli hikâyede de hâkim anlatıcı kullanılmasına rağmen, anlatıcının kişinin iç dünyasını bilmediğini ve tahminlerde bulunduğu görülür. Hâkim anlatıcının, bu unvanı alabilmesi için elbette her şeye hâkim olması gerekir. O halde bu kısıtlayıcılık onun egemenliğinin şüpheli olmasından ziyade bildiklerinin anlatılma aşamasındaki tasarrufunu gösterir. Bir dönem hikâyesi de

⁷⁴ Refika Altıkulaç Emirdağ, “Anlatıcı ve Bakış Açısı Bağlamında Halikarnas Balıkcısı’nın *Deniz Gurbetçileri* Romanı”, *TurkishStudies*, Volume 10/16 Fall 2015, p. 97-108.

denilebilecek nitelikte olan “Çolak” hikâyesinde, anlatıcının böyle bir tasarrufa gittiği görülür. 1. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarının, eski bir asker olan Çolak İbrahim'in gözünden anlatıldığı hikâyede, anlatıcı bir dönemi adeta bir kişinin penceresinden ve iç dünyasından yansıtır. Anlatıcı, hâkim anlatıcıdır ancak başkarakterle sınırlandırılmış bir hâkimiyeti vardır. Yani bir tek onun düşüncelerini bilir. Hikâyedeki diğer kişilerin düşünceleri ise başkişinin düşünceleri ya da tahmin ettikleri kadar bilinir. Yani hâkim anlatıcı Çolak karakterinin düşüncelerini bilirken Yakup'un düşüncelerini bilmez, bu konuda Çolak'ın tahminlerini aktarır:

"Çok iri gövdeli olan bu Yakup ancak otuz beş yaşlarında idi, rakıyı da binlikle içerdi... Sibirya'nın ormanlarla örtülü geniş ovalarının kim bilir hangi ücra köyünden koparılıp, düşman diye karşımıza getirilmiş bu adamın gönlünde şimdi köyünün, memleketinin ateşi yandığını burada, Çolak İbrahim'den başka duyan yok. Onun ne deyip de kaçtığını, içinde neler duyduğunu Çolak da bilmiyor. Karşısında bizim ordu değil de başka bir ordu olsaydı kaçacak mıydı? Bizimle bir elden yahut bir ulustan olduğunu bilerek dövüşmek mi istemedi? Bunu ondan soran olmadı. O da kimseye açılmadı. Ancak yüreğinde yurdunun, evinin, barkının isteği, ateşi olmasın olur mu? Bunu düşünerek Çolak, Yakup ile alay etmek isteyenleri karşılıyor. Ondan korkup susuyorlar. " (HP, s.80).

Esendal'ın hâkim anlatıcılarının, diğerleri gibi karakterlerin tüm düşüncelerine egemen olmakla birlikte bazı hikâyelerde de aradan çekilip diyalog tekniği ile kişileri konuşturan ve bu diyalog kısımlarında ortadan kaybolup okurla karakterleri baş başa bırakan bir özelliği de vardır. Bu metinleri tiyatro metninden ayıran özellik anlatıcının diyalog aralarında belirip karakterlerin durumlarını ve düşüncelerini aktarmasıdır. “Bildim” adlı eserde de hikâyenin en başındaki sunum kısmı haricinde diyaloglar arasında beliren bir hâkim anlatıcıdan bahsedilebilir:

"Mektep arkadaşı idiler. Kahvenin bir köşesinde oturmuş konuşuyorlardı. Âza mülazımı diyor ki:

'Bilemezsin onun başına neler geldi. Karısının Perşembe Pazarında bir dükkânı yok muydu?'

*Kaymakam, **sabırsız**;*

'Evet', dedi, 'Yandı değil mi?'" (O, s.154).

Bu tür hikâyelerde diyalog kısımlarında anlatıcı konumu sıfıra inse de anlatıcı nadiren araya girerek kişilerin ruh hallerinden bahseder ve varlığını ortaya koyar. Esendal birçok hikâyesinde diyalog tekniğini fazlaca kullanmıştır. Hâkim anlatımın yer aldığı hikâyelerde de genellikle diyaloglar fazlaca yer alır. Bu tür hikâyelerde, kişilerin

konuşturulması ve dolayısıyla bir anlamda özgür oldukları bu bölümlerde kendilerini kendi ağızlarından aktarma şansları olması bakımından, anlatıcının hikâyeye hâkimiyeti diyaloglarla sınırlandırılmıştır. Tabi bu sınırlandırma da yine hâkim anlatıcının kendi isteği doğrultusunda olmuştur. Bu diyalogları aktaran kişi odur çünkü. Ya da bu kısımları diyalog şeklinde aktarmak istemek onun tercihidir.⁷⁵

Esendal'ın hâkim anlatıcılarındaki çeşitlilik içinde bu tür anlatıcıların anlatıya yorum katma özellikleri, eserdeki egemenliklerinin sınırlarını gösterir niteliktedir. Diyalog aralarında karakterlerin durumlarını ya da atmosferi anlatmak için araya giren hâkim anlatıcılar, bazı hikâyelerde olay ya da kişiler hakkındaki görüşlerini de belirterek destan ve masal gibi en eski türlerden beri süregelen hâkimiyetini âdeta aynı şekilde canlandırır. Bir valinin, vilayet mühendisini ortada hiçbir sebep yokken sevmeyip her fırsatta eleştirdiği “Haydar Bey'in Sakalı” adlı hikâyedeki hâkim anlatıcı da anlatıya yorumunu katar. Anlatıcı zaman zaman araya girip yorum yapan, okuru yönlendiren bazen de okurla sohbet havasındaymiş gibi olayı aktaran kişidir:

*"Vilayet mühendisi Haydar Bey, zararsız, kendi halinde bir adam... Vali de **kötü bir adam değil**. Doğrusu aranırsa, o da vilayet mühendisi **Haydar Beyebenzer**. Neden vali bu Haydar Beye kızıyor? Bilinemez. Vali kendisi de bilmez... Vali **fena adam değildi** ama, işte herkesin bir hasta tarafıvar ya, bu da bu türlü. Neyse..." (O, s. 136/139).*

‘Arife’ adlı ana karakterin yaptığı iki evliliğin ve hayat hikâyesinin anlatıldığı aynı adlı metinde, anlatıcı, hikâyenin başka bir karakteri olan Aliye'nin hamileliğinin evlilik dışı olduğu ve bu hamileliğin Halit adlı bir gençten olduğu dedikodularına, kendi yorumuyla şu cevabı verir:

"Ancak Aliye Halit'in odasına girmek istese, niçin dama çıksın! Kimse olmadığı bir saatte kapıdan gider... Sonra Aliye kocasını aldatacak olsa ne zıpır herifler var. Halit öyle bir çocuk değil. Yaşı ufak, daha askere gitmemiş. (...) Halit genç bir oğlan. Kocasını aldatacak kadın Halit'i düşünmez. Ne aygır gibi çapkın herifler var!.." (HP, s.101).

⁷⁵ Esendal'ın hâkim anlatıcıyla birlikte neredeyse tamamını diyaloglar aracılığıyla sürdürdüğü hikâyeleri: Çocukluk, İstasyon Yolu, Kız Arkadaşlar, Müfettiş Oyun (*Gönül Kaçanı Kovalar*); Bildim (*Otlakçı*); Sayı mı, Yazı mı?, Hâmid İçin Bir Yazı, Komiser, Taşhavan, İki Arkadaş (*Veysel Çavuş*); Çaya Giderken, Aptal Sen de!, Tövbeler Olsun, Ölü (*Sahan Külbastısı*); Çamaşırcı Kadın, Kerim Bey, Gizli Acı (*Hava Parası*); İki Müsteşar (*Gödeli Mehmet*); Asker Hekimi, Bir Şef, Kira Pazarlığı, Bankacı Rasim Bey, Arkadaşlık, Evlenelim mi?, Uçak Nasıl Uçar?, Babayla kızı (*Mutlu Bir Son*); İhtiyarlık (*Mendil Altında*); Otomobilin Hızı, Hacı İzzet Paşa (*İhtiyar Çilingir*); Bana Kaçık Derler, Gece Kuşu (*Bir Kucak Çiçek*); Kelepir, Ayhan (*Kelepir*).

Hikâyelerin bir kısmında ise hâkim anlatıcıların olay ve kişilere yön vermekten daha fazla karakterlerin iç seslerinin aktarımı görevini üstlendikleri görülür. Hâkim anlatıcılar bu hikâyelerde de niteliklerine uygun olarak anlatının tüm gidişatına egemendirler ancak bu tür metinlerde kişilerin iç dünyalarına olan hâkimiyetleri diğer hikâyelere göre üstün gelir. Bir belediye başkanının başarısızlıklarının anlatıldığı “Monte Nuvera Belediye Başkanı” hikâyesinde de anlatıcı, iç monolog ile karakterlerin zihinlerini yansıtmayı seçen hâkim anlatıcıdır. Öyle ki başkahramanın zihnini okur ve onun içinden geçenleri aktarır:

"Herkes gibi belediye başkanı da bunları biliyor, ancak yapacak bir şey söyler misiniz? İçinden bir ses 'Su işi, lağım işi, hepsi cehennem olsun' , diyor, 'şehri güzelleştireme, meydanları, parkları açama, heykeller dikeme!.. Gerisi neye yarar! Yeni şehre başlama işi gecikecek. Buna bir çıkar yol bul!' diyor, başkanı gece gündüz düşündürüyor, üzüyor." (İÇ, s.105).

“Binnaz Enver Hanımın Çayları ve Kocası” hikâyesinde yılda bir kez evine çay içmek için o çevrenin ileri gelenlerini çağıran Binnaz Hanım anlatılır. Evine o gün İngiliz hayranlığı ile bilinen ve bu yüzden "İngiliz" lâkâbıyla anılan Saffet Bey de katılır. Çay'dan çıkınca da insanlara kendisini daha önemli biri gibi göstermek adına bir sürü yalan söylediği için kendisine kızar. Anlatıcı bu kısma kadar Saffet Bey'in düşüncelerini bilen, onun iç konuşmalarını aktaran hâkim anlatıcıdır. Daha sonra ise karakterin düşüncelerini iç monolog tekniğiyle aktarıp aradan çekilmeyi tercih eder.

"Kapı kapanıp sokakta yalnız kalınca kendi kendine sövmeye başladı. 'Ne ahmak herifim' dedi. 'Neden böyle bir şeyi fazla tuzlayıp sonra da bir sürü yalan söylüyorum?' Onun köylüye, fukaraya satacak sözü yoktu. Onlarla ne konuşabilirdi? Onun bir kıymeti varsa bu münevveran sınıfın içinde vardı." (MBS, s.74).

Esendal'ın hikâyelerinde yer alan hâkim anlatıcılar çeşitli konumlarının ağırlığı ile ön plandadır. Bazı anlatılarda tüm şahıs kadrosu ve olay örgüsüne hâkimken ve bunu dolaysız aktarmayı seçmişken bazı anlatılarda ise olaylara müdahale eden, taraf tuttuğunu yaptığı yorumlarla belli eden hâkim anlatıcılar görülür. Olaylara hâkimiyetin dışında iç monolog tekniğiyle karakterlerin iç dünyalarını aktaran anlatıcılar, okurla anlatı kişilerini aracısız bir şekilde birbirine yaklaştırmıştır denilebilir. Bu tür bölümlerde okur, metin kişinin duygu ve düşüncelerine, kişilerin kendi aktarımıyla hâkim olur. Bu aktarım yine hâkim anlatıcı tarafından sağlanır ancak kişinin aklından geçenler onun ağzından aktarılır.

2.3. Müdâhil Anlatıcı

Müdâhil anlatıcı, hâkim anlatıcı kısmında yer verilen, bir bakıma "anlatıya yorum katan" hâkim anlatıcıdır. Metne kendi yorumunu katan, olaylar ve gidişat hakkındaki düşüncelerini söylemekten çekinmeyen, kişiler hakkındaki görüşlerini bildiren niteliktedir. “Her Şey Kendi Dekorluğunda” adlı hikâyede mutluluğun da üzüntünün de bir kıyas meselesi olduğunu, bir evlilik üzerinden kanıtlayan anlatıcı, araya girip yorumlar yapar:

"Düğün gecesi asteğmen kaynanasına biraz kızıyor. Karısını gelinlik içinde biraz uyuzca ve çirkince görüyor. İçinde duyulur duyulmaz gizli bir ses, 'Halt ettin de evlendin' der gibi oluyor. Düğüne gelen arkadaşları sanki onun karısını beğenmiyorlar... Zaten evlenmek nedir? Onu gençler kendileri biraz büyütüyorlar. Evlenince sanki bir şey olacakmış sanıyorlar. Evlendikleri gün kendilerini pişman olmuş buluyorlar. Asteğmen de evlenince kendini biraz yük altına girmiş gördü. Bunun için hiç suçu yokken karısına hor baktı." (MBS, s. 114).

“Nazlı Hanım” adlı hikâyede genç bir kadın olan Nazlı Hanım ile yaşlı bir adamın monoton giden evlilik hayatlarının anatomisi ve bunun özellikle de kadın üzerinde uyandırdığı etkiler ele alınır. Özellikle Nazlı Hanım'ın psikolojisinin ön planda tutulduğu metinde yorumcu hâkim anlatıcı kullanılmıştır:

"Nazlı hiç düşünmeden 'Varırım.' dedi. Bu kadar yaşlı bir adama isteyerek varacağı umulmuyordu. Belki bu evin yalnızlığından bıkmıştı. Yahut kim bilir ne düşündü!... Nazlı'nın büyükanası da Murat Bey'e biraz benzer. Bu hanımı da sayarlar. Kocasını da bu hanımı saymıştır. Belki anası babası bile! Ancak sevip sevmedikleri belli değildir. Bugün bile Nazlı, büyükanasını sevip sevmediğini iyice bilmez." (GM, s.105).

Nebiye adlı karakterin evlilik hayatı ve annesi ile olan ilişkisinin anlatıldığı “Nebiye'nin Kasabasında Hayat” adlı hikâyede, anlatıcı bir yerde, Nebiye'yi kocasından ayırmak isteyen annesi hakkında sorular sorup yorumda bulunarak hikâyenin sonu hakkında okuru meraklandırır: "Kocasını onu Fitriye'nin tırnaklarından kurtarabilecek mi? Nebiye'ye sorarsanız: 'Beni kimse anamdan ayıramaz!' der, **belki**. Bu söz kocası için **belki** doğrudur. Feyzi sessiz bir delikanlı. Nebiye onu sevebilir ama bu sevgi onu anasının sözünden çıkarabilir mi? **Belli değil!...**" (BN,s.75). Bu "belki"ler, hâkim anlatıcının kısıtlayıcı bir konumda olduğunu, bu yüzden de tahminlerini iletmediğini ve

klasik anlamdaki hâkim anlatıcı modelinin otoritesinin mutlaklığının sorgulanır nitelikte olduğunu gösterir.

Liseli bir genç kızın hayallerinin anlatıldığı “Perinur'un Hayalleri” hikâyesinde anlatıcı karakterler kimliğini "ben" diye belirtir ve gizlemez. Ancak metnin genelinde olaya ve kişilerin düşüncelerine karşı olan tutumundan hâkim anlatıcı konumundadır. Kişiler hakkındaki yorumunu gizlemeyen anlatıcı böylece kimliğini de açık eder:

*"Kızın adımları hesaplı, ölçülü. Kırıtması her gün evde yahut okulda kırıtması gibi değil... Bir genç kızla bir oğlanı öğleüstü gezmeye çıkmış görürseniz iyice bakınız, **benim** anlatmak istediğim yürüyüşü göreceksiniz. Yürüyorlar. Oğlan daha **şapşal** olmakla beraber o da hesaplı yürümeye **özeniyor**." (GKK, s.144).*

Bu cümlelerde hâkim anlatıcının yorumcu yönü ve kişiselliğini açığa vuran "ben"li söylemleri yer alırken: "Oğlan... bir kız ile sinemada görülür de eniştesi duyarsa diye çekiniyor. Bir fırsat bulabilirse o da Perinur Şadıman'ı sinemaya götürebileceğini biliyor." (GKK, s.144) cümlelerinde de kişilerin düşüncelerine hâkim olan ve bir anlamda aslî görevini yapan hâkim anlatıcı yer alır.

Hâkim anlatıcıların metne olan müdahaleleri sadece kişiler ya da olaylar hakkındaki yorumlarını açığa çıkarmakla kalmaz. Metne sohbet havası vermek için de metinde kendi düşüncelerine de yer verirler: "**Cidden**, bu genç adamın halinde bir düşkünlük, tarifi kolay olmayan bir sefalet var. (...) Hurşit, babası ve anası gibi iri vücutlu, geniş çeneli, zenci burunlu, **korkunç** bir adam." (GKK, s.186).

Bir konak hayatının ve Molla denilen konak sahibinin oğullarının, kızları ve damatlarının bu konaktaki yaşantılarının anlatıldığı “Tirârîzâde Sâdullah Efendi Konağı” adlı hikâyeden alınan cümlelerde anlatıcının hem kişiler hakkındaki düşüncesi hem de "cidden" diyerek metne kattığı sohbet havası dikkat çeker. “Bir Karı Koca” adlı hikâyede iyi giden evliliklerine rağmen kocasını istemeyen bir kadın ve kocasından ayrıldıktan sonra düştüğü zor durumlar anlatılır. Anlatıcı bu durumları anlatırken tarafsız davranamaz ve yorum yapmaktan kaçınmaz. Kızın ailesinin çaresizliği karşısında şöyle der:

"Gençlere -eğer azmışlarsa- saadeti öğretmek ne kadar güçtür. Ağabeyi de çalıştı, olmadı." (GKK, s.35) Kızın kocasından ayrıldıktan sonra hoşlandığı genci anlatırken takındığı tavrıdan anlatıcının bu kişiyi onaylamadığı çıkarılır: "kâtiplik ettikten sonra işi

şairliğe ve sporculuğa vurarak kâtipliği bırakmış, yarı boş gezenlerden sayılıyordu.
'Kalbim ve Dudaklar' şiiri bu gencindir. Umarım ki okumadınız." (GKK, s.36).

Anlatıcı en sonunda kendi düşüncelerini açıklar ve tezli bir hikâye yazdığını ve adeta bu düşüncelerine ibret teşkil etmesi için bu hikâyeyi anlattığını açıklar: "En iyi yer cemiyetin sana verdiği yerdir. Daha iyi bir yeri yakında boş görmedikçe olduğun yerden kalkmamalı." (GKK, s.37). Burada da hem müdâhil, hem de yönlendirici hâkim anlatıcıdan bahsedilebilir.

"Kedi" adlı hikâye batıl inanç üzerine kurulu bir hikâyedir. Basire adlı karakterin bir kediye olağanüstü anlamlar yüklemesi ile hayatını buna göre şekillendirmesi ve başına gelen her türlü durumdan bu kediye sorumlu tutması gibi inançlarının anlatıldığı hikâyede, anlatıcı bir yerde araya girerek bunun hakkındaki görüşlerini bildirir: "Kedinin tekin olmayacak korkulacak bir yeri yok. Bilinen kedilerden biri; ancak, adamoğlu inanmak isteyince inanır. Sonra da başkalarını inandırmaya çalışır." (BKÇ, s. 75).

Bir kına gecesinde yanındaki sarhoşlardan bunalan Avni Hurufi Efendi'nin durumunun anlatıldığı başkişisi ile aynı adlı hikâyede, anlatıcı metne kendi yorumunu da katar: "Şevki sözüne aralık verdi ama kaymış gözlerini Avni Hurufi Efendi'nin gözleri içine dikti. **Çok çirkin**, ağırkanlı olan bu bakış karşısında, Avni Hurufi Efendi sıkıldı." (MA, s.24).

2.4. Anlatıcı-Okur Diyalogu

Kurmaca anlatılarda metnin üretilme aşamasındaki figür olan anlatıcı, bu metni kurgulama aşamasında kullandığı tekniklerden üslûbuna, seçtiği içerikten yarattığı karakterlere kadar olan yaratma sürecinde hedeflediği bir dinleyici kitlesi bulunur. "Cinsiyetçi, dinî, belli bir konuda teknik detaylarla dolu vb. anlatılar okuduğumuzda ister istemez yazarın zihninde belli bir okuyucu olduğunu, metnini özellikle bu okuyucuya hitaben kaleme aldığını farz ederiz."⁷⁶ Anlatma eylemi sırasında muhatap olduğu dinleyiciye sorular sorup ya da onun düşüncelerini tahmin etme çabasına giren, varsayılan anlatıcı, okuru da bir anlamda metnin bir parçası yapmaya çalışır. Okur da varsayılan anlatıcının varsaydığı bir okurdur. Gerçek yazar ve gerçek okur, bu varsayılan

⁷⁶Dervişoğlu, a.g.e., s.119.

anlatıcı ve varsayılan okurdan farklı kişilerdir. Kurmaca bir anlatıdaki katılımcıları Chatman aşağıdaki şekilde gösterildiği gibi, altı figür olarak tespit eder:⁷⁷

GerçekYazar → Gizli Yazar → Anlatıcı → Muhatap → Gizli Okuyucu → Gerçek Okuyucu

Bu tablodaki "gerçek" diye adlandırılan katılımcılar anlatının şablonun dışında tutulan iki kişidir. Gerçek yazarın yarattığı gizli yazar bir anlatıcı belirler ve bu anlatıcı da muhatap olarak belli bir okur kitlesine hitap eder. Bu anlatıcıyı yaratan gizli yazarın da kafasındaki de gizli okuyucudur. Dış dünyaya ait olan "gerçek" kimlikler ise anlatının, kurgunun, kurmacanın dışında olan "gerçek" varlıklardır.

Bu muhataplıkta, anlatıcının okurunu düşünerek bizzat ona hitap ettiği bazı bölümlerin varlığı dikkat çeker. Çünkü her anlatı mutlaka okunmak üzere yazılmıştır. Yazılma, üretme aşamasında da ileride bunu okuyacak olan okur kitlesi anlatıcının kafasında belirir. Bu okurun gerçek kimlik olarak kurmacanın içinde yer almaması, onun gerçek okur tarafından okunmama ihtimaline karşı olabilir. Ancak kurmaca evren içinde "mutlaka" okunmak üzere yaratılan anlatıyı; gizli yazar anlatıcısına, kurmaca evrenin içinde bir yerlerde mutlaka varlığı olan gizli okuruna hitaben anlattırır. Anlatıcı da bu okurunu düşünerek, yani onun tarafından okunduğunun kesinlikle farkında olarak ve bundan emin olarak, onu anlatıya dâhil eder. Bu durum postmodern anlatılarda daha fazla olmakla birlikte Esendal'ın da hikâyelerinde bazı yerlerde okura hitap ettiği, onun varsaydığı düşüncelerini tahmin edip buradan bir değerlendirme yaptığı ya da ona cevap verdiği görülür.

Besim Bey'in kendisine meftun olduğunu sandığı birçok kadınla olan ilişkisinin anlatıldığı "İnsafsız" adlı hikâyede anlatıcı kahraman anlatıcıdır. Ancak araya girerek okurla sohbet eder gibi de anlatısına devam eder: "Kocaman bir kafa, küçücük, cılız bir vücut; incecik bacaklar, buruşuk, esmer ve daima pudralı bir yüz tasavvur ediniz. Nasıl olur? Sonra şıklığını, zarafet iptilasını da ilave ediniz. İnsan değil, karikatür!" (S.K, s.43).

⁷⁷ Demir, a.g.e., s.32.

Birkaç arkadaşın iş için çıktıkları bir gezide, tanımadıkları kadınlarla karşılaşp onlarla neler yaşadıklarının anlatıldığı “Gezide” adlı hikâye de anlatıcının bazı yerlerde okura hitap ettiği bir hikâyedir. Olayın içinde olan, olayı bizzat yaşayan ve buna tanık olan anlatıcı; bir hikâye anlatacağını en başından okura haber verir. Onun karşısında ona bir hikâye anlatmaya hazır olduğunu belirterek metne sohbet havası katar: "Ama ben bunu söylemek istemiyorum. (...) Neydi, bir başka söze başlamıştım? Ha şu gecenin hikâyesini anlatıyordum." (SK, s. 58).

Mahallede yer alan bir mescidin tarihinin anlatıldığı “Alemsah Mahallesi” hikâyesinde, anlatıcı bu anlatıyı sohbet türünün özelliklerine uygun anlatmıştır. Okurla konuşarak sohbet atmosferi yaratmıştır:

"Şimdi siz söylediniz de benim de gözüüm önüne geldi: Bizim memleketimizde de bir 'Alemsah Hatun' Mescidimiz var. Mahallemize de onun adını vermişler... O yıllarda mahallemiz hatırlılarından Hacı İsmail Ağa'nın -halk nedense bu adama Molla Teslim der-oğlu Aziz Bey'i siz de tanırınız; burada Ziraat Bankası'nda idi, bir aralık da saylav seçmişlerdi." (GM, s.139).

Aklına eseni o andan hemen yapan maceraperest Adnan kimliğinin ve onun sakinleşmesine ve uçlarda olan hayat tarzının normale dönmesine vesile olan evliliğinin anlatıldığı “Adnan'la Karısı” adlı hikâyede de benzer bir cümle yer alır: "Adnan'ın en belirgin deliliği aklına geleni yapmaktır. İşte bakınız, kafes tamir ederken gitmiş bu motosikleti almış getirmiş." (GBY, s. 14).

Bu hikâyenin de içinde olduğu kitaba adını veren “Güllüce Bağları Yollarında” adlı hikâyede ise, diğer hikâyelerde olduğu gibi satır aralarında ya da bir kelimeyle sağlanan okura hitap bölümleri, tam anlamıyla netlik kazanır ve anlatıcı karşısındaki okuruna açık bir şekilde seslenerek ona şunları söyler:

"Bu hikâye çok sevdiğim bir arkadaşımınla yaptığımız güzel gezilerden bir yarım kalan yolculuğun hikâyesidir. Umarım ki sayın okuyucuları (hiç olmazsa arkadaşımı tanıyanları) eğlendirir. Yalnız tanımayan okuyucularıma onu biraz tanıtmalıyım. Olur ki hikâyemizden yanlış fikirlere düşer, bizleri de yanlış anlarlar." (GBY, s.53).

“Ölüler Hikâyesi”nde Hindistan'a giden anlatıcı, burada ölü yakılan yerleri ziyaret eder ve buradan yola çıkarak kendi dininde ölü ritüellerini diğer dinlerde olanlar ile karşılaştırır. Bu arada da okura seslenerek şöyle der: "Lakırdı açılmış iken, buraların nasıl

yerler olduklarını size de yazayım. Değerli bir nesne değil ya, olsun gene bir bilgidir." (K, s.50).

Bunun gibi birer hitap sözcüğü ile geçtiği ve bir bayram gününde yaptığı ziyarette, tesadüfen orada bulunan birkaç kişinin siyasi sohbetlerine tanık anlatıcının bu sohbetleri aktardığı “İstanbul’da Bir Bayram Gününün Hikâyesi”nde: "Yaşlı bir hanımdır. Bu son yıllarda da, üstünüze sağlık, biraz keyifsizlendi." (BN, s.39)cümlesiyle sağlanan okura hitap durumu; evli bir kadına âşık olan anlatıcının hislerinin anlatıldığı “Gönül Kaçanı Kovalar” adlı hikâyede de şu şekilde belirir: "Aramızda bir sükût oldu. Siz bu muhavere den ne anlıyorsunuz? (...) Bütün düşündüklerimi sizlere hikâye etmek istemem... Bilmiyorum siz muhabbete, aşkın var olduğuna inanıyor musunuz? Fakat sizi temin ederim ki alemde nadir kadınlar bu hanım kadar sevilmiştir." (GKK, s.55). Hatta hikâyenin bir yerinde anlatıcı: "Bilemem bu hikâyeye inanıyor musunuz! Bunda hakikat olmayan hiçbir nokta yoktur." (GKK, s. 59)diyerek okura hitabının arkasındaki inandırıcı olma korkusunu su üzerine çıkarır. Sonu açık biten hikâyede evli bir kadının ardından sürüklenen anlatıcı, onu neden manasız yere kışkırdığını, nasıl bu kadar çok sevebildiğini, aradan yıllar da geçse unutamadığını okurla sohbet ederek anlatır ve bu durumun anlaşılması güç bir durum olduğunun da bilincinde olarak kendisi de hikâyesinin inandırıcılığını yine okurla sohbet ederek sağlamaya çalışır.

Görücü usulü evlenmenin anlatıldığı “Sıdika” hikâyesinde, ben-anlatıcı karısını ilk kez nasıl gördüğünü anlatırken okura seslenir: "Gelin odası elbette böyle değildir. Burada hiç çıldırmadım. Yalnız kendimi bilmediğim ve size de anlatamayacağım bir ruh denizi derinliğinde buldum ve korktum." (GKK, s. 166). Yine anlatıcı karısından bahsederken okurla sohbet eder tavrını sürdürür: "Yüzüme bakmadı ama bunları bana güzel güzel anlattı. Bilmem, bizim köylü kadınları, kızları yakından tanır mısınız?" (GKK, s.168).

Kızının hastalığının ve başına gelen türlü uğursuzlukların sebebi olarak kocasıyla nikâhsızken hamile kalmasını gören kadının hikâyesinin anlatıldığı “Sofu Adamın Kızı”nda; kadın, kızı öldüğünde kızının eşyalarını satarak onun mezarını yaptırmak ister ve anlatıcı durumu inanılır kılmak için okura şunları söyler: "Makineyi, sandığı satıp ölüye bir mezar yaptırmalıdır. Bunda bugün bile ısrar eder. İnanız ki hasisliğinden, tamahkârlığından, kızının eşyasında gözü olduğundan değildir." (GKK, s.182).

Eski edebiyatla uğraşan bir yolcu evinde ağırlarken bütün gece ona yazdığı şiirleri okuyan bir ev sahibinin anlatıldığı “Şair Tavâfi” adlı hikâyede, anlatıcı bu şiirlerden bahsederken okurunu da unutmaz: "Yazık ki bu deyişlerin hepsini size yazamıyorum ki benim ne çektiğimi anlayasınız." (MA, s. 74). Aynı kitapta yer alan ve bir kadının kültür değişimi sırasında yaşadığı bocalama ve bunun evliliği üzerindeki olumsuz yansımasının anlatıldığı “Bizim Kız” adlı hikâyede, anlatıcı olan dayı, okura yeğeninin pek değişmediğini şu sözlerle anlatır: "Kız gene eskisi gibi boyanır. Gene tırnakları tavuk tırnakları kadar uzundur. (...) Ankara sinemalarında onu görmüş olacaksınız. Yahut göreceksiniz." (MA, s. 145)

Kötü giden bir evliliğin, sonunun iyi bitmesinin anlatıldığı “Mutlu Bir Son” adlı hikâyede, anlatıcı önce evinde mutsuz olan ve sürekli ağlayan bir kadından ve bu duruma üzülen ama çaresiz kalan bir kocadan bahsettikten sonra bunun nedenini okura seslenerek anlatır: "Bu niçin? Niçin bu kadın ağlıyordu? Ne istiyor? Bakınız niçin." (MBS, s. 173). Bu seslenmeyle aslında bir hikâye anlatacağının de haberi verilmiştir.

Esendal'ın hikâyelerindeki anlatıcı-okur diyalogu genellikle metne inandırıcılık katmak amacına hizmet eder niteliktedir. Bunun dışındaki işlevlerinden biri ise metne sohbet havası katmak, anlatıcı-okur samimiyetini artırmak ve anlatıcının olaylar karşısındaki tavrını aktarmaktır denilebilir. Çünkü anlatıcılar genellikle okura: "İnanız ki, gerçekten, yanlış bir düşünceye kapılmanızı istemem" gibi sözcüklerle hitap eder. Ya da bir hikâye anlatacağını haber vermek için kurduğu bir cümlede okuru metne hazırlamak amacıyla da ona seslenir. Kısaca anlatıcı-okur diyalogunun anlatıcı-okur samimiyetini kesinlikle kurmak amacıyla sağlandığı söylenebilir.

2.5. Anlatıcı Değişikliği

Esendal'ın bazı hikâyelerinde anlatıcı açısından bir kararsızlık ortaya çıkar. Bu tarz hikâyelerde anlatıcı metnin başından sonuna kadar hâkim anlatıcıyken, metnin sonunda birden ben-anlatıcıya dönüşür. “Binnaz Enver Hanım'ın Çaylarıve Kocası” hikâyesinde de benzer bir anlatıcı-kararsızlığından söz edilebilir. Yılda bir kez evine çay içmek için o çevrenin ileri gelenlerini çağıran Binnaz Hanım'ın evine, o gün İngiliz hayranlığı ile bilinen, "İngiliz" lâkaplı Saffet Bey de katılır. Çay'dan çıkınca da insanlara kendisini daha önemli biri gibi göstermek adına bir sürü yalan söylediği için kendi kendine kızar. Anlatıcı bu kısma kadar Saffet Bey'in düşüncelerini bilen, onun iç konuşmalarını aktaran hâkim anlatıcıdır:

"Kapı kapanıp sokakta yalnız kalınca kendi kendine sövmeye başladı. 'Ne ahmak herifim' dedi. 'Neden böyle bir şeyi fazla tuzlayıp sonra da bir sürü yalan söylüyorum?' (...) Onun köylüye, fukaraya satacak sözü yoktu. Onlarla ne konuşabilirdi? Onun bir kıymeti varsa bu münevveran sınıfın içinde vardı. "(MBS, s. 74).

Ancak hikâyenin sonunda anlatıcı birden değişir ve ben-anlatıcıya dönüşür: "Bir aralıkkarşı kaldırıma geçti. Otomobil, araba aldırmiyordu. O sırada ona rastladım. Nereye gidecek diye baktım, bir yere uğramadı." (MBS, s. 74).

Kitaba adını veren "Mutlu Bir Son" adlı hikâye, başlığıyla içeriğin mesajını veren yani iyi bir sonla biten bir hikâyedir. Bir karı-kocanın arasına girip onları ayırmaya çalışan kayınvalidenin bunu başaramamasıyla ve ailenin eski mutlu günlerine geri dönmesiyle son bulur hikâye. Hikâyede anlatıcının konumu, hâkim anlatıcıdan ben-anlatıcıya evrilmesiyle dikkat çekici bir unsurdur. Hikâyenin sonuna kadar kişilerin akıllarından geçeni de aktaran hâkim anlatıcı söz konudur:

"Sonra karısının yatağında ağladığını işitecek. 'Niçin ağlıyorsun?' diye sormayacak. Bu soruşların hiçbir faydası yoktur. Şunun için ki bu soruşlarla karısını avutmuş ya da gözyaşlarını dindirmiş olmayacak... Sonra 'Kızı bana verirlerse ona nasıl bakarım?' diye düşündü. " (MBS, s. 173-175).

Ancak bu hikâyenin sonunda da diğeri gibi anlatıcının değiştiği görülür: "Karı-koca daha neler konuştular bilemem. Ertesi günü öğle yemeğine çıkarken benim yanıma geldi, kendisinin başka yere kaldırılmasını istedi... Her hikâyenin, her tiyatronun yahşi bitmesini, sevinçli olmasını istediğim için çalışıp bu genci İzmir'e kaldırttım." (MBS, s.183). Hikâyedeki bu anlatıcı değişikliği, en sonda yer alan hikâyenin yazılış nedenin açıklanmasıyla ilgili olabilir: "Bu işin isteğimce, iyilikle bitmiş olmasına sevindim. Bu sevinç ile de oturup yazdım." (MBS, s.184). Burada "yazdım" diyen ben-anlatıcının, metnin başlarındaki hâkim konumu ancak şu şekilde açıklanabilir: Metnin karakteri ben-anlatıcıya her şeyi daha önceden anlatmıştır. Neler hissettiğinden neler düşündüğüne kadar. Bu bilgiler ışığında hâkim kılığına girerek metni anlatan ben-anlatıcı en son kendisini açık ederek bu hikâyeyi arkadaşının anlattıkları ışığında yazdığını ve sonu da iyi bittiği için yazmaya karar verdiğini belirtir. Başından ben-anlatıcı konumuyla anlatsaydı ya arkadaşıyla olan diyaloglarını aktarıp metne teatral bir hava verecekti ya da onun düşüncelerini aktaramayıp söylemlerini bildirecekti.

Bir tren yolculuğu sırasında vagonda tesadüfen karşılaşan bir öğretmen, bir banka kâtibi, bir kabzımal ve bir emekli devlet memurdan oluşan dört kişinin hikâyelerinin ve neden seyahat ettiklerinin anlatıldığı “Yol Arkadaşları” adlı hikâyede de anlatıcı konusunda değişiklik görülür. Bu değişiklik yine hâkimden ben'e geçen bir değişikliktir. Hikâyenin neredeyse tamamında anlatıcı hâkim anlatıcıyken bir yerinde ben-anlatıcıya dönüşür: "Öğretmen baktığı resimleri görmüyor, okuduğu yazıları da anlamıyor. Karısının nasıl sevineceğini, neler söyleyip neler yapacağını gözü önünden geçirip dururken kapı açıldı..." (BKÇ, s.44.) Anlatıcı bu kısımlarda kişilerin düşüncelerini bilen hâkim anlatıcı konumundadır. Ancak bir sonraki söyledikleri ile hikâye kişilerinden biri olduğu algısını yaratılır: "Kadıköy'e kadar gitmiş. Elinde koca bir paketle döndü. Biz değil bir vagon yese bitiremez." (BKÇ, s. 45). Hikâye içinde tek bir cümlede yer alan bu sözcük anlatıcı konusunda istikrarlı olunmayan kararsız bir durum yaratmıştır denilebilir.

3. ANLATIM TEKNİKLERİ

Türk edebiyatında roman ya da hikâye, teknik olarak yansıtmacı bir gelenekten gelip modernist çizgide gelişme göstermiştir. Tekin, Türk edebiyatında teknik konusunda gayret sarfeden ilk ismin Peyami Safa olduğunu söyler.⁷⁸ Anlatım tekniği, konunun sunulma biçimidir. Eser bir konu üzerinde durur. Ancak anlatım şekli onun asıl niteliğini belirleyen, onu "edebî" sınırları içine alan en önemli unsurdur. Bu unsurlar anlatıma çeşitlilik ve derinlik kazandırır. Mehmet Tekin: "Bir romanda estetik dokuyu meydana getiren, romanı roman yapan yanı, anlatım tekniklerinde aramak gerekir."⁷⁹ der. Yazısında, Del Lungo'nun Iouri Lotman'dan alıntılıdığı "sanatın sonsuz dünyanın sonlu modelini temsil ettiğini"ne dair düşüncesine yer veren Hikâye Terzioğlu: "Romanda kurmaca bir anlatıcının sessizlikten söze geçtiği başlangıç bölümünde, anlatılacakların nereden anlatılmaya başlanacağı da önemli bir teknik konudur; çünkü aynı olaylar okura farklı zamansal dizimlerle aktarılabilir"⁸⁰ diyerek anlatım tekniklerinin önemini vurgulamıştır. Anlatım tekniği bir dil sorunsalıdır denilebilir. Dilin nasıl kullanıldığı ve içeriğin hangi yöntemlerle aktarıldığı söz konusudur. Aristo, bilfiil anlatılan olay örgüsü ya da "muthos"un (olay örgüsü), estetik hususlar ya da mantıksal gereklilikler dikkate alınarak seçilen ve düzenlenen bir olaylar kümesini sunduğunu belirtir.⁸¹

Yazar, anlatıcısına metni kurgulatırken konu ile ilgili her türlü dilsel düzenlemeyi teknik aracılığıyla yapar. Bu bir bakıma konunun işleniş biçimi, okura aktarılma şeklidir. Bu teknikler sayesinde edebi metin bir tarih belgesinden, sosyolojik, felsefi ya da psikolojik bilgileri içeren bir metinden daha fazlası haline gelir. Zaman içinde çeşitlenen teknikler sayesinde edebi eserlerin anlamlandırılması noktasında okura da iş düşer hale gelmiştir. Teknik bilgisi elzem olan aksi takdirde okur tarafından anlamlandırılmayacak eserler üretilmiştir. Bu konu okurun da anlatım teknikleri açısından bilgili olması gerekliliğini gündeme getirir.

⁷⁸ Mehmet Tekin, "Peyami Safa'nın Roman ve Roman Tekniğine Dair Görüşleri", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (1988), s. 29.

⁷⁹ Tekin, *a.g.e.*, s. 197.

⁸⁰ Hikâye Terzioğlu, "Andrea Del Lungo'dan 'Romana Nasıl Başlar?' Sorusuna Yanıtlar", *Edebiyat ve Eleştiri*, s. 94, 2007/4, Temmuz, 1993, s. 121.

⁸¹ Dervişoğlu, *a.g.e.*, s.17.

Anlatım teknikleri, özün işleniş tarzıdır. Yazar anlatıcısına bir hikâye yazdırır. Bunu "edebî" metin sınırları içinde kaleme aldirmek ister. İşte bu noktada teknikleri istediği gibi kullanabilir. Teknikler yazıyı gerçek hayatın sıkıcılığından, tekdüzeliğinden koparan ona düşsellik kazandıran bir işlev yüklenir. Oysa hikâye gerçek hayattan beslenir. Ancak bu teknikler sayesinde onu aşar ve istenilen bir şekilde okura sunulmasına yardımcı olur. Örneğin gerçek hayat kronolojik bir yapıda ilerlerken edebi metinlerde anlatıcı zamanla istediği gibi oynayabilir. Zamanı durdurup geçmişe gidebilir. Sonra yine geleceğe dönüp kaldığı yerden devam eder. Ya da gerçek hayatta başkalarının fikirlerini bilmek mümkün değilken, edebi eserlerde kullanılan "o-anlatıcı"nın her şeye hâkim olan tavrı sayesinde bütün kişilerin fikirleri açık bir şekilde gözler önüne serilebilir. Hikâye içinde hikâyeler anlatılabilir ya da başka bir yazarın eserine/yazısına göndermelerde bulunulabilir. Bunların hepsi anlatım tekniklerinin metne katkılarıdır. Gerçek hayattan beslenen edebi metin, yazarın kullandığı teknikler sayesinde dönüşüp değişerek, farklı bakış açıları ile, farklı düşünüş şekilleri ile sunulur. Eserin konusu haricindeki bütün düzenlemeler, kurgu ile; kurgu öğelerinin anlamlandırılması ise anlatım teknikleri ile ilgilidir. Teknik, içeriğin "nasıl" aktarılacağı sorunsalı üzerine kuruludur. Kurmaca metinlerdeki içerik "harcı", anlatım teknikleri kullanılarak inşa edilir. Başka bir deyişle teknikler, özün giydirilme şekilleridir. Bir metnin "edebi" sıfatını alabilmesi için, anlatım tekniklerinin kullanılması ön koşuldur. Metinlerde yer alan kişi, yer, zaman gibi unsurlar, anlatım teknikleri vasıtasıyla motiflenir ve örülür. Gerçek yaşamdan esinlenilerek kaleme alınan metinler, anlatım teknikleriyle dönüştürülüp, yabancılaştırılarak edebi ve kurmaca hale getirilir. Celal Aslan *Saik Faik Öyküsünde Kurgu ve Anlatım Teknikleri* adlı kitabında şöyle der: “Modern eleştiri kuramlarında edebîliğin ölçütü olarak teknik vazgeçilmez bir unsur olarak görülmektedir. Roman ya da hikâye gibi anlatılarda yapısal oluşumun konu, zaman, mekân ve olay örgüsünde yer verilen figür/ler gibi yapı taşları, anlatım teknikleri aracılığıyla birbirleriyle ilişkilendirilir. Dolayısıyla edebî metin üretimi teknik ile gerçekleştirilir. Nitekim bir edebî metindeki konunun veya olayın anlatıya dönüşümü sürecinde tekniğin vazgeçilmezliği söz konusudur.”⁸²

⁸²Aslan, *a.g.e.*, s. 45.

3.1. Diyalog

Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerinde en sık kullandığı tekniğin diyalog olduğu söylenebilir. Öyle ki bazı hikâyeleri sadece diyaloglarla yazılmıştır. Esendal'ı “(K)arşılıklı konuşmaları önceleyerek tiyatro oyunlarına benzer nitelikte hikâye türünü gerçekleştiren yazarlardan” biri olarak tanımlayan Canan Aslan yazısında Aysu Erden'den alıntı yaparak günlük hayattaki diyalog ile kurmaca metinde yer alan diyalog tekniği arasındaki farkları şöyle açıklar: “1) Kurmaca diyaloglar rutin değildirler. 2) Bu tür diyaloglar yazarların ancak ‘anlatılabilir olma özelliğini taşıdıklarını varsaydıkları bilgiler içerir. 3) İçlerinde onları sıradan günlük konuşmalardan farklı kılan özellikleri ve özel düzenlemeleri barındırırlar.”⁸³

Diyalog en kısa tabiriyle, karşılıklı konuşmadır. Eserlerde anlatıcı tarafından yaratılan kişilerin, diyalog tekniğiyle karşılıklı konuşturularak, anlatıcının aradan çekildiği bölümler görülür. Diyalog tekniği ile yaratılan karakterlerle okur baş başa bırakılır. Bu teknikle anlatıcının doğrudan verdiği bilgiler yerine, okurun konuşmalardan çıkardığı anlamlar söz konusudur. Diyalog tekniği ile okura da anlatıda bir nevi iş düşer. Okur, artık sadece anlatıcının kendisine verdiği bilgilerle yetinen edilgin bir öge değil, konuşmaları ve bağlamını takip etmek ve konuşmalarda varsa kasıtlı kelime ya da cümleleri anlamlandırmak durumunda kalan; konuşmalardan, kişilerin sosyolojik, psikolojik, ekonomik özelliklerine dair bilgiler çıkarımsayan aktif öge konumundadır. Diyalog tekniği ile anlatıcı aradan çekilebilir ancak, kişileri konuşturmanın yine anlatıcı olduğu bilindiğine göre; her halükârda metinde anlatıcının sıfır noktasında bulunmadığı anlaşılır. Karşılıklı konuşturmanın, dolaylı bilgi verme özelliği ile okurun da düşünmesini sağlaması, metne olan katkılarındandır. Anlatıcı her zaman metnin içindedir ancak, diyalog tekniği ile okurun da düşünmesini ister. Böylece metin, tek yönlü bilgi aktaran nesne olmaktan öte geçer ve okurla çift yönlü bir ilişki kurulur. Diyalog tekniği sayesinde, soyut olan metin kişileri somutlaştırır. Dile ait olan karakterler, yine dil aracılığıyla biraz daha "görünür" hale gelir. Mehmet Tekin bu tekniğin metne olan katkılarını Holman'dan şu şekilde aktarır:

“a) olayın gelişiminde rol oynar,

b) kahramanların psiko-sosyal konumlarının açıklanmasına yarar,

⁸³ Canan Aslan, Memduh Şevket Esendal'ın Biçemine Dilbilimsel Bir Yaklaşım: Bir Hikâye ve Çözümleme “Pazarlık”, *Dil Dergisi*, Sayı: 122, Ekim-Kasım-Aralık, 2003, s.17.

c) anlatıma doğallık izlemi verir,

d) düşünce ve felsefenin yansıtılmasını, etkileşimini sağlar,

e) farklı kişilerin bir araya gelmesine, dolayısıyla farklı kültür ve konuşmaların, üslupların ortaya çıkmasına vasıta olur,

f) metnin muhtemel ağırlığını hafifletir.”⁸⁴

Sazyek ise diyalog tekniğinin metne gerçeklik kattığını belirtir: "Diyalog, figür olmayan anlatıcıyı -ki bu anlatıcı gözlemci konumunda bile olsa- bütünüyle silikleştirerek okuyucuyla figür merkezli içeriği doğrudan karşı karşıya getirmek ve böylece içeriğin uyandıracığı gerçeklik izlenimini pekiştirmek amacıyla kullanılan bir tekniktir.”⁸⁵ İsmail Çetişli Memduh Şevket Esendal'ın 1920'den sonraki hikâyelerinde anlatmanın yerini konuşmaların aldığını söyler:

“Memduh Şevket Esendal 1920 sonrası hikâyelerinde hâkim anlatıcının anlatma fonksiyonunu en aza indirme gayreti içindedir. (...)İtibari âlemin her şeye hâkim anlatıcısı, birinci devrede olduğu gibi, geniş tasvirler, tahliller, yorumlarla okuyucu karşısına çıkmaz. Çünkü söz büyük ölçüde şahıs kadrosuna devredilmiştir... Böylece 'konuşma', diğer bir ifadeyle 'diyalog' metnin esasını teşkil eder.”⁸⁶

Esendal'ın bu devreye ait hikâyelerinden olan ve bir jandarma aracılığıyla bir köy ağasının tehdit edilerek "iane" adı altında ondan rüşvet alınmasını konu edinen “İane” adlı hikâye, diyalog tekniğiyle başlar. Ben-anlatıcının yer aldığı metinde, anlatıcı hikâyenin başlarında diyaloglar arasında "dedim, dedi." gibi ifadelerle yer alır. Sonrasında ise diyalog aralarında sadece birkaç cümle ile gözlemlerini aktararak belirir. Hikâye şu şekilde başlar:

"Ağa! Seni candarma istiyor" dediler.

'Nesi varmış ki? Gelsin bakalım!' dedik. Geldi bizim eski candarmalardan biri.

'Hayrolsun ne var?' dedim.

'Seni kumandan istiyor.' diye cevap verdim.

'Hangi kumandan?'

'Bizim yüzbaşı; bölüm kumandanı' dedi.

'Ne işi varmış ki? Hadi varalım' dedik ve kalkıp kumandanın olduğu yere gittik."(SK, s.11.)

⁸⁴ Tekin, a.g.e., s.267.

⁸⁵ Sazyek, a.g.e., s. 113.

⁸⁶ Çetişli, a.g.e., s. 98.

Hikâyenin girişı gibi gidişatını da diyaloglar belirler. Baştan sona diyalogla örölü olan hikâyede ağanın rüşvetin meblağını belirleme aşamasındaki sıkıntısı şu konuşmalarla yansıtılır:

"Ağa ben sana söyleyeyim, o şimdi şubeyi düşünecek, İstanbul'dan eşya getirmecek, sen birkaç kuruş iane verirsen belki bir şey olur, ben gider söylerim."

'Canım verelim kardeş, tek sürünmeyelim, ne versek olur?'

'Yirmi lira verecek, diyeyim mi?'

' Rifat Efendi ne diyorsun gözüm, yirmi lira olur mu? Ne günahımız var?'

' Canım efendim ben senin için söylüyorum. Çocukları alır seni Divan-ı Harbe verirse daha mı kârlı çıkarsın? On lirasını sen verirsin, on lirasını Ali Ağa verir olur biter.'

'Ali Efendi nereden verecek? Hâlâ buğdayların parasını ne Ali aldı ne de ben aldım. Kaymakam da iane ister durur. Kuzum Rifat Efendi, sen bilirsin, şunu üç beş altına bağla, ne yapayım eksiklik deriz.'

'Peki, sen bilirsin ama bana sorarsan razı olmaz.' (SK, s. 17).

Yine anlatıcının yok denilecek kadar az belirdeğı hikâyelerden olan “Çaya Giderken”de iki lise talebesinin bir çay davetine gitmek için hazırlanırken okul, hocalar ve gelecek üzerine yaptıkları sohbet aktarılır. Diyalog tekniğinden hikâye boyunca yararlanılır. Bu hikâyede anlatıcı diyalog aralarında "dedi" gibi aktarma bildiren sözcükler ile dahi belirmez. Hikâyenin girişinde kişilerden bahseder ve sonunda da bir cümle ile kişilerin giyinip çaya gittiklerini haber verir. Anlatıcı sadece hikâyenin başında ve sonunda yer alır:

“Suat Selami, maroken kanepede üstünde tıraş oluyor ve Necdet'e mektebe dair sualler soruyordu:

'Necdet! Sizin sınıfta hayvanat da okutuyorlar mı?'

'Hayır, yalnız insanları okuturlar.'

'Alayı bırak, sahi hayvanat okutuyorlar mı?'

'Okuturlar.'

'Nereye kadar geldiniz?'

'Vallahi, pek farkında değilim! Galiba cihaz-ı teneffüsideyiz.'

'Hâlâ cihaz-ı teneffüside misiniz?'

'Ne sandın ya?'

'E, tarihten nereye kadar geldiniz?'

'Tarihten mi? Onu hiç bilmiyorum ama çok okumadık.''' (SK, s.59).

“Murat Ali” hikâyesinde, hikâyeyle aynı adı taşıyan başkarakterin hayatından bir kesit anlatılır. Hikâye diğer hikâyelerden farklı olarak çok bölümlüdür ve her bölümün bir alt başlığı vardır. Metnin içinde yer alan alt başlıklardan "Ankara'da Ev" başlığı altındaki anlatıda Murat Ali, Ankara'da bir eve taşınır ve burada bir kadınla konuşur. Bu konuşmalar anlatıcının aradan çekildiği, okur ve karakterleri baş başa bıraktığı anlardır ve diyalog tekniği ile aktarılır:

"Geldiğin yeri bilmiyor musun?" diye çıkışıyor.

Doktor;

'Ziya Bey kimdir? diye sordu.

'Ziya Bey işte' dedi, 'kim olduğunu gelince görürsün!'

'O odanın köşesinde duran tüfekler kimin?'

'Biri getirdi bıraktı.'

'Sen Ankaralı mısın?'

'Değilim!'

'Nerelisin?'

'Çerkeş'i bilir misin?'

'İşitmiştim.'

' Hah, işte oralıyım.'

'Evli misin?'

'Evliyim ya!''' (HP, s. 58).

Özel bir isim başlığı altında yazılan “Arife” hikâyesi, başkarakter olan Arife'nin hayat hikâyesinin anlatıldığı bir metindir. Bu hikâyede anlatıcı özellikle kritik bir bölümü yani biri evli olan iki kişinin gelenek üzerine kurulu bir toplumsal etik anlayışına rağmen, birlikte olmaya karar vermeleri aşamasını diyalog tekniğiyle anlatır. Bu hikâyede diyalog tekniği baskın teknik değildir aslında. Anlatıcı bireylerin önemli konularda aldıkları kararları kendi ağzından değil, kişilerin konuşmalarıyla yansıtır. Bu hikâyede diyalog tekniğinin, karakterlerin kendi hayatları adına aldıkları kararların kendilerine ait olduklarını kanıtlama işlevi üstlendiği söylenebilir. Yani anlatıcı bir nevi sorumluluğu üzerinden atmıştır. Evli olan ancak evliliğinde mutsuz bir kadının, başka bir erkekle mutlu olmak için adım atabileceğini, toplumsal anlayışın tüm kalıplaşmış düşüncelerine rağmen bunu yapabileceğini daha gerçekçi kılmak için, bu konuşmalar kişilerin bizzat kendileri tarafından yapılır. Arife'nin evli olduğu süreçte ilişki yaşadığı Halit karakteri ile olan konuşmaları diyalog tekniği ile şu şekilde aktarılır:

"Beni ne yapacaksın, sana bir kız alalım."

'Gördün mü bak sen varmıyorsun.'

'Nasıl varmıyorum, ben sana varmadım mı?'

'Varmadın ya, senin kocan vardı.'

'Daha iyi ya! Kocam varken gelmedim mi?'

'Geldin ama varmadın ya!'

'E kocam olmasa varırdım.'

'İşte şimdi kocan yok yine istemiyorsun.'

'Aa, ben seni istemem dedim mi?'

'Kız alalım demedin mi?'

'Sen istersin diye söyledim. Sen beni sahiden alır mısın?'

'Param olsa alırım'

'Paran yokken almaz mısın?'

'Seni nasıl beslerim?'

'Sen aç durmuyorsun ya! Senin olduğunda ben de olurum.'

'Bilmem...'

'Canım ben razıyım nene gerek Sen alıyor musun?'

'Ben alırım, sen razı olduktan sonra...'”(HP, s.114).

“Saide” adlı hikâyede de diyalogların işlevi benzerdir. Yine kabul görmüş olan geleneksel çizginin dışında olan yaşantıların duygu ve düşünce olarak yansıtılması kişilerin diyalogları vasıtasıyla olur. Eşini aldattığını kimsenin bilmediğini zanneden Şinasi Bey’in, eşinin mektubuyla onun her şeyi bildiğini öğrenmesi ve bu durum dolayısıyla yaşadığı sıkıntıların anlatıldığı hikâyede, karı koca arasındaki yüzleşme diyalog tekniğiyle verilmiştir:

"Şinasi Bey biraz gezindikten sonra:

-Sen o evi nereden biliyordun? diye sordu

- Ben evi bilmiyorum. Mektubu Sara götürdü, dedi.

- Sara nerden biliyormuş?

- Bilmem sormadım.

- E, Sara'nın bildiğini sen nasıl bildin?

- Tahmin ettim. Hizmetçiler bilirler.

- Benim o eve gittiğimi de hizmetçiler mi söyledi?

- Hayır, onu Ali Bey'in kızları söylemişlerdi.

(...)

- Demek sen beni hiç sevmiyordun? Bunu öğrendiğim iyi oldu. Doğrusu hiç ummazdım.

Saide Hanım kocasına baktı:

- Tuhaf, dedi. Sanki ben sizin üstünüze birini sevmişim, herkese rezil olmuşum, siz onu duymuşsunuz gibi, beni sevgiden imtihana çekmek istiyorsunuz." (MA, s. 199-201).

“Bizim Nesibe” adlı hikâyede de aynı durumdan söz edilebilir. Yanlarında çalıştırdıkları besleme kızın evlenmesi ve konaktan ayrılması ile işlerini yapan kişinin gitmesi durumunda, düşecekleri zor durumla ilgili ailenin kadınlarının hislerinin anlatıldığı bu hikâyede de diyalog tekniğine fazlaca yer verilmiştir. Hikâyenin kuruluşu neredeyse diyaloglar üzerinedir. Nesibe'nin evlenmek istemesi üzerine evde olan kargaşa ve söylentinin diyalogu ile hikâye başlar. Ben-anlatıcının aralarda evde duyduklarını ve düşüncelerini iletmesi haricinde tüm olay örgüsü diyaloglar vasıtasıyla okura ulaşır. Nesibe'nin evleneceği adamı tanıtmaması, evde dönen dedikodular, kocasının dilenci

olduğunun söylentisi ve Nesibe'nin bunu reddedişi, yine kocasının büyücülük yaptığıının söylentisi ve reddediş hep diyaloglar aracılığı ile aktarılır. Diyalogun bu hikâyede hikâyenin kuruluşuna yön verme işlevi vardır denilebilir. Nesibe ile ailenin oğlu ve aynı zamanda anlatıcı olan kişinin arasında geçen bir diyalog şu şekildedir:

"Yere baktı sustu.

- Nasıl, oğlan genç mi? diye sordum.

- Genç, dedi.

- Kaç yaşında? dedim.

- Bilmem, dedi.

- Ne iş yapıyor? diye sordum.

- Ayak satıcısı, dedi.

- Ne alıp satıyor? dedim.

- Ne olursa, dedi. Kitap satıyordu, şimdi esans kokuları satıyor. " (BN, s. 15).

Ben-anlatıcı tarafından aktarılan “Borç Alma Usulü” adlı hikâyede, borç almayı alışkanlık haline getiren anlatıcının, kendisinden borç istenmesi durumunda kalması karşısında neler yaşandığı anlatılır. Hikâye neredeyse tamamen diyaloglardan oluşur. Diyalog bu hikâyede olay örgüsü kurma işlevinde kullanılmaz; bir durumun hayattan bir kesitin aktarılması amacıyla sıradan bir konuşmanın yansıtılması için kullanılır:

"-Beni o adamlardan mı sayıyorsun?

-Ben senin gibi beş yüz lira istemem. Beş liran varsa bana ay başına kadar ver.

- Aybaşı yarın oğlum.

- İyi ya yarına kadar ver. " (GKK, s. 40).

Esendal hikâyelerindeki diyalog tekniği birçok işlevde kullanılmıştır. Memduh Şevket'in hikâye anlatıcılarının en çok kullandığı tekniklerden biri olan diyalog, bazı hikâyelerde olay örgüsünün üzerine kurulu olduğu bir köprü işlevi görürken bazı hikâyelerde de sıradan'ın dışında olan, geleneksel çizginin içinde yer almayan hayatları yaşayan karakterlerin duygularının ve isteklerinin anlatılması için kullanılmıştır denilebilir.⁸⁷

⁸⁷ Esendal'ın hikâyenin giriş paragrafı ve sonuç bölümü haricinde diyaloglarla kurduğu ya da diyalog tekniğinin baskın olduğu hikâyeleri şunlardır: Borç Alma Usulü, Çocukluk, İsmet Hanım, İstasyon Yolu, Kız Arkadaşlar, Müfettiş Oyun, Örnek Kız, Palavra, Propaganda, Sinir Doktoru (*Gönül Kaçan Kovalar*); Bizim

3.2. Monolog

“Otlakçı” hikâyesinde anlatıcı, hikâyeyi başından sonuna kadar sadece kendi konuşmalarıyla sürdürür. Başka birisine anlattığı anlaşılan söz konusu hikâyesinde kendisine musallat olan ve sürekli sigaralarını bitiren bir otlakçıdan ve aralarında geçen bir olaydan bahseder. Ancak hikâye boyunca sadece kendisi konuşur ve otlakçının söylediklerini aktarır. Bütün hikâye monolog şeklinde anlatılmıştır: "Efendim tütün tabakasını ortada unutmaya gelmiyor, insafsız herif, tütünün ne kadar saçak yeri varsa içti, tozları bana kaldı. Çok otlakçı gördüm ama böylesine hiç rastgelmedimdi." (O, s. 62). Hikâyeye bu şekilde başladıktan sonra yine sohbet havasında sürdürdüğü konuşmasında okura da sözde sorular sorarak monologunu devam ettirir: "Ancak Mahmut Efendi bana darıldı, ben de ondan kurtuldum sanmayınız. (...) Siz olsanız ne yaparsınız? Özür dileyen bir adam." (O, s.66).

“Köye Düşmüş” hikâyesinde, emlak dairesinde memurluk yapan eski İstanbullu bir efendinin, karşısında duran ve mebus olduğu anlatıcı tarafından tahmin edilen birine, derdini anlatması ve yardım istemesi anlatılır. Bu memur İstanbul'dan bu köye nasıl düştüğünü anlatır ve buradan kurtulmak için karşısındaki adamdan yardım ister. Ankara ile Eskişehir arasında bir istasyonda geçen hikâye monolog şeklinde yazılmıştır. Diğer mebus olduğu tahmin edilen karakterin konuşması yoktur. O sadece dinlemiş ve tren gelince de vagona binip uzaklaşmıştır. Konuşmalar arasında ise eskiden memur olan karakter; hayatından, tahsilinden, eski işinden, maaşından ve bu dönemde ortaya çıkmış olan önemli tarihi olaylardan bahseder. Hikâyede sadece onun konuşması yer alır. Denilebilir ki hikâye belli bir döneme tanıklık etmiş olan bir memurun ağzından anlatılan

Nesibe, Eski Kına Gecesi, İstanbul'da Bir Bayram Gününün Hikâyesi, Tuzcuoğlu'nun Otçuluğu, Büyükanca (Bizim Nesibe); Hamamcı Feyzi Bey, Arife, Kerim Bey, Avarakasnak, Randıman, İlaç İçirmek İçin (Hava Parası); Adnan'la Karısı, Enaristan, Tipide Yolculuk, Yol ve Işık Birliği (Güllüce Bağları Yolunda); Sayı mı Yazı mı, Hâmid İçin Bir Yazı, Komiser, İki Arkadaş, Ev Kurdular, Dedikodu (Veyssel Çavuş); İane, Bir Mübahese, Mebus Olursa, Dedikler, Şimdilik Dursun, Avrupa, Çaya Giderken, Aptal Sen de!, Ölü, Sahan Külbastısı, Kurt Masalı, Bu Yollar Uzar, Karısının Kocasısı (Sahan Külbastısı); Asker Hekimi, İltimas, Bizim Müşavir Bey, Sabah Dedikodusu, Genç Kızla Yaşlı Adam, Kira Pazarlığı, Bankacı Rasim Bey, Banyoda Kalan Adam, Çürük Yürekli, Evlenelim mi?, Şehirden Köye, Gece Kulübünde, Müdür Yardımcımız, Vezirin Kızı, Dulca'nın Başı Belada, Uçak Nasıl Uçar?, Kızı Dağa Kaldırılmışlar, Kadının Düşleri, Babayla Kızı (Mutlu Bir Son); Rüstem Ağa'nın Oğlu, Soysuz Kedi, Demokratik Seçimler, Centilmen Asilzadeler Pansiyonu (Gödeli Mehmet); Otomobilin Hızı, Ankara'da Kiralık Ev, Hacı İzzet Paşa, Postacı Halit, Hafız, Sorumlu, Büyük Yanlış (İhtiyar Çilingir); El Malmın Tasası, İki Ziyaret, Rüya Nasıl Çıktı, Haşmet Güllökkan, Keleş, Gevenli Hacı, Feminist, Gül Hanımın Annesi, Kaçırdık mı?, Dursunhacı, Celile, İhtiyarlık, Hayat Ne Tatlı (Mendil Altında); Behiye, Falanca Bey, Çamur Ahmet'in Çıkışları, Ayhan, Çocukluk (Kelepir); Arabacı Ali, Otlakçı, Dövüş, Mülahazat Hanesi, Pazarlık, İki Ana İki Kız, Yirmi Kuruş, Bildim, Seni Kahve Paklar, Ev Ona Yakıştı, Asılsız Bir Sözü'n Esası, Hastanenin Yemek Tablası, Düğün Dönüşü, İşin Bitti (Otlakçı); Şu Soyadı Konusu, Küp Kırığı Pabuç Eskisi, Gezide, Hatice, Bana Kaçık Derler, Gece Kuşu, Buğday Almaya Köye Gitmiştik, Turan Hanım (Bir Kucak Çiçek).

ve onun gibi birçok kişinin benzer durumlarla karşılaştığı, monolog halinde yazılan bir dönem hikâyesidir: “Efendim biz nasıl İstanbulluyuz. (...) Vallahi, zatîâlilerine de malumdur ya, hani şikâyet olmasın ama, pekâla memleketimizde oturuyorduk. Nasıl bu Meşrutiyet çıktı altüst olduk. (...) Maksadım şikâyet değil yalnız şu çektiklerimizi düşünüyorum da. (...) Bir rahat, huzur yüzü görmedim. Ay bugün tenkiset, yarın otuz bir Mart, öbür gün Trablus, derken Balkan Muharebesi... Bu Harb-i Umumi de, haşa huzurunuzdan hepsinin üstüne tüy dikti. ” (O, s. 35). Bunları anlattıktan sonra birinin akıl vermesiyle taşrada ticaret olayına girmeye karar verip burada hüsrana uğradıklarını anlattıktan sonra kendisini sükunetle dinleyen kişiden Ankara’da bir iş ister. Ancak karşıdaki hiçbir şey demez ve trene binerek uzaklaşır. Hikâye bu şekilde biter.

3.3.İç Konuşma/ İç Monolog

İç konuşma ya da iç monolog tekniği, hâkim anlatıcının kişilerin ruhsal durumlarını kendi iç sesleriyle aktardıkları bölümlerdir. Sazyek "iç çözümleme" ile "iç konuşma"nın farklı teknikler olduğunu belirtir. İç çözümlemede anlatıcı kişinin düşüncelerini tırnak içinde aktardıktan sonra cümleyi "diye düşündü." gibi eylemlerle bitirerek kişilerin kafalarından geçenleri aktarır. İç konuşma tekniğinde ise anlatıcı karakterin duygu ve düşüncelerini hiçbir noktalama işareti ya da bitiş bildiren eylemle aktarmaz. Burada iş okura düşer ve okur anlatıcının belli mesafeden aktardıklarının yanında birden bireyin kendi kendine konuştuğu bölümleri ayırt eder. İç çözümlemede metinde okura sunulan kolaylık, iç konuşmada yer almaz. Bireyin ne düşündüğü iç çözümleme ile nasıl düşündüğü ise iç konuşma tekniği ile yansıtılır. Böylece arada anlatıcı olmadan okur ile karakterlerin iç dünyaları karşı karşıya gelir ve bu da metne gerçeklik duygusu katar. Figür olmayan anlatıcının ilahi bakış açısıyla uyguladığı 'iç çözümleme'nin yol açtığı yapaylığı ve dolaylılığı aşma ve figürün görülmeyen yaşantısını, onun etkinliğinde verme çabaları doğrultusunda kullanıma girmiştir.⁸⁸ Tekin'e göre ise iç konuşma ya da iç monolog tekniğinin "iç çözümleme" ve "bilinçakışı tekniği"nden farkı şudur: " (...) 'iç monolog' yönteminin uygulandığı parçalarda, ne 'iç çözümleme' yönteminde anlatıcının marifetiyle düzenlenmiş mantıktan gücünü alan cümlelerle, ne de 'bilinç akımı' yönteminde mantık silsilesi bozulmuş cümlelerle karşılaşırız. İç monologda doğal bir süreç, yalın bir yapılanma vardır ve cümleler düşüncelerin ve duyguların doğal akışına

⁸⁸Sazyek, a.g.e., s.167.

uygun olarak serbest bir akışla şekillenir.”⁸⁹ Temelinde bireyin psikolojik durumunun dolaysız yansıtılması, bu dolaysızlığın da metne gerçeklik, samimiyet gibi unsurları katması gibi işlevleri bulunan iç konuşma tekniği, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren, James Joyce(1882-1941), Marcel Proust (1871-1922), Virginia Woolf (1882-1941), Franz Kafka (1883- 1924), William Faulkner (1897-1962) gibi modernist yazarlar tarafından bilinçli bir şekilde kullanılmıştır.

Memduh Şevket Esenal hikâyelerinde karşılaşılan iç konuşma tekniğinin daha çok metne samimiyet katmak için kullanıldığı söylenebilir. Özellikle 1920'lerden sonra hikâyelerinde anlatma tekniğinden çok gösterme tekniğini kullanan yazar; anlatıcının da müdahalesini ve bir anlamda yönlendirmesini sınırlandırıp, karakterlerin okur tarafından anlamlandırılması adına çaba göstermiştir denilebilir. Karakterin aklından geçenlerin adeta gizli bir alt yazı gibi aktarıldığı bu teknik, Esenal hikâyelerinde diyalog ve anlatma tekniği kadar yoğun olmasa da hemen her hikâyede az ya da çok kullanılmıştır.

Maliyede veznedar olan Sabri Bey'in mebus olma hayallerinin ironik bir üslupla anlatıldığı “Mebus Olursa” adlı hikâyenin bir yerinde Sabri Beyin içinden geçenler şöyle aktarılır:“Çünkü nedense o vakte kadar nazır olmak hatırına gelmemişti. **Ancak mebus olunca... Evet. Pek muhtemeldir ki insan nazır da olsun. Ve Yarabbi bir nazır olurse** diye düşünüyor, adeta rengi sararıyordu.” (S.K, s. 30).

Geçim sıkıntısını atlatabilmenin yolunun iyi bir evlilik yapmaktan geçtiğini düşünen İsmet Hanım karakterinin anlatıldığı “Şimdilik Dursun” hikâyesinde de hâkim anlatıcının, İsmet Hanımın zihniyle okuru yalnız bıraktığı bölümler olur:

“İsmet Hanım, ki yaşı yirmiye yaklaşıyor ve her gün 'Bu hayat böyle nereye varacak?' diye düşünüyor, her düşünceden sonra da 'Henüz vakit varken ne yapıp yapıp iyi bir koca bulmalı.' kararını veriyordu. Çünkü hayat pahalıydı ve babasının elinde, avucunda bir şey kalmamıştı; kardeşleri de kendi karınlarını ancak güçlükle geçindirebiliyorlardı. Birçok şeyler de var ki lazım. Bunlara çare, tasarruf olmaz; yaz geldi bir çift iskarpın ister. Bu yoktur olmaz, yalınayak sokağa çıkmak kabil değil ki. İskarpın içinde insanın çorabı yırtık da olsa olur, ancak iskarpın yırtık olur mu? Ya gidilip bir başka mahallede oturmalı veyahut zaman neyi istiyor, götürüyorsa çaresiz sen de yapacaksın! Bunun için de evvela kazanıp getiren bir koca bulmalı. Yahut Güzide gibi, gizli dost kullanmak var, ancak bu da sonu gelir bir şey değil. Yarın yaşı bir parça geçince, dost adamı sokak ortasında bırakır gider. Ondan sonra hayat artık baştankara. Yok, elbette bir koca

⁸⁹ Tekin, a.g.e., s. 277.

bulmalı, koca, elbette genç olsa, güzel olsa daha iyi; fakat olmazsa... Olmazsa da ziyanı yok, yeter ki yalnız kendisi adam olsun, eli para tutsun.” (SK, s.37).

Doğu ile Avrupa yaşantısının karşılaştırıldığı “Avrupa” hikâyesinde de hâkim anlatıcı kullanılmıştır. Başkarakter olan Münir Bey'in batı hayranlığı karşısında yılmış olan arkadaşları hakkında, Münir Bey şunları düşünür:

"Bir gün yine birkaç genç, bir evde toplanmışlar, kadından, musikiden, şundan bundan bahsediyorlar ve bir sene evvel Avrupa'dan tahsilden dönen (...) Münir Bey'in sabrını tüketiyorlardı. Korkuyordu ki yine söze karışıp Avrupa'dan bahsedecek olsa, hepsi birden bağıraraklar ve diyeceklerdi ki, 'Yok Münir! Avrupa kâfi!...' Ancak insafları da yok; öyle şeylerden bahsediyorlardı ki susup oturmaya imkân yoktu. Fatih'te, Taş Tenekeler'de, sabık Divan-ı Hümayun teşrifatçısı Mansur Bey'in konağında, kadından, musikiden, tiyatrodan bahsolunur mu? Karşıdaki mezarlığın koca kavuklu taşları bile adama gülerler. Dayanamadı, dedi ki:” (SK, s. 47).

“Aptal Sen de!” adlı hikâyede Hafız karakteri ile otuzundan sonra zabıta olan Ekrem Bey'in diyalogları aktarılır. Yine diyalog-hikâye denilebilecek bir tarzda yazılan hikâyede Ekrem Bey Hafız'la aralarında geçen konuşmaya sinirlenir ve şunları düşünür:

“Yolda giderken kendi kendine düşünüyordu: ‘Dünyada ne tuhaf adamlar var! Hem bir şey bilmez, hem de her şeye itiraza çalışırlar. Şu herkes kendi vazifesini bilse, kimse kimseye karışmasa ne olur? Zabıta-i belediye memuru, zabıta-i belediye memurluğunu bilir. Halka ne oluyor? Yok, olmaz mutlaka bir söz karıştıracaklar.’” (SK, s.67).

Müsteşarın sorduğu soruya kendine olan güvensizliğinden doğru dürüst cevap veremeyen Hayri karakterinin sebep olduğu olayların anlatıldığı “Uğursuzluk” adlı hikâyede kullanılan iç konuşma tekniği de metne samimiyet havası katma işlevinde kullanılır. Başkarakterin içinde bulunduğu çaresizliği ile okuru şeffaf yani aracısız bir noktada buluşturur:

"Ve kendince uğur denediği bazı beyitleri okudu. Müsteşara kendi cevabının doğru olmadığını nasıl anlatmalı? Şimdi, yukarıda şüphesiz onun aptallığından ve unutkanlığından, ihtimal sersem ve işe yaramaz bir memur olduğundan bahsediyorlardı. Böyle beceriksiz ve zavallı olmak onu öldürüyordu.” (SK, s.82).

Yine aynı hikâyede iç konuşma tekniği sözde soru cümleleriyle birlikte şöyle aktarılır:

“Kendinden bizâr, dünyadan, insanlardan her şeyden bizâr, eve döndü. ‘Acaba bunu tashih etmeye imkân yok mu?’ diye düşünüyordu. Müsteşarın yanına çıkıp meseleyi izah etmeye

ne mani var? Bir memur için amiri nezdinde böyle lekeli kalmaktansa büsbütün kovulmak elbette hayırlıdır. Sabah daireye erken gidecekti; müsteşarı odasında yalnız bulacak ve ona kendi sualini hatırlatacak, verdiği cevabın noksan oluşunu itiraf ile beraber yanlış olmadığını da söyleyecek.” (SK, s. 84).

“Bir Akşamüstü” hikâyesinde, yazarın en fazla üzerinde durduğu konulardan biri olan evlilik ilişkisi üzerine iki karakterin bir akşamüstü konuşmaları ve akıllarından geçenler aktarılır:

“İsmet onu anlıyor; ancak ne yapmalı; karşısına çıkan koca bu! Koca değiştirmek kolay mı? Daha iyisini bulacağını nereden bilmeli? Kafa dengi birini görürsün, evlidir. Yahut parası yoktur. Kızlar odalarında biraz çokça kaldılar mı anayı, babayı, eğer onlar yoksa ağabeyleri, yenge hanımları bir telaştır alır. Ne yapmalı, insanlık böyle.” (SK, s. 94).

“Sabah Dedikodusu” adlı hikâyede anlatılan ise altmışlık dinç bir ihtiyarın, on sekizlik bir kızla evlenmesinin köyde dedikodusu yapılırken kendisinin de buna kulak misafiri olmasıdır. Evinin penceresinden acımasız eleştirileri dinleyen Salim Bey bu söylenenlerin kendisi için söylendiğine bir türlü inanmak istemez:

*“Veren de pezevenk alan da. Herifin kaynatası kendi çocuklarından genç. (...) Salim Bey, bu hırslı kalın sesi tanır gibi oldu. **Bu kim? İncelerin Arif mi? Değil. Hüsnü Hoca'nın sesine benzer, ama o geçen yıl öldü. Salim Bey kafese daha yakın sokuldu... Yanlış bir şey olmasın. Bunlar kimin için söylüyorlar? Konuştukları adam Salim Bey mi, başka biri mi? Bu ses kimin sesi?”*** (MBS, s. 54).

On yaşlarında iki çocuğun kavgasının anlatıldığı “Dövüş” adlı hikâyede de iç konuşma tekniğinden yararlanılır. Kavga eden çocuklardan biri, ötekine güç gösterisinde bulunup parasını almaya çalışan, öğretmene şikâyet edilince de okulun çıkışında onu dövmek için bekleyen taraftır. Ancak işler beklediği gibi gelişmez ve zayıf gördüğü çocuktan herkesin gözü önünde dayak yer. Bu sırada Akif -dayak yemesi beklenen ancak diğerini döven çocuk- dövüşten önce çok korkar ancak yapacak başka bir şey olmadığını anlar. Bu psikoloji Akif'in zihninden şu şekilde aktarılır:

*“Akif uzaktan onları görüyordu. Kulakları uğulduyor, hiçbir şey işitmiyor ve de ne yapacağını bilmiyordu. Ama yolunu da değiştirmede. **Ne olursa olsun! O dakika yeryüzünde azılı bir düşman karşısında yalnızdı. Ne anası, ne babası, ne arkadaşları ne de hoca! Burada hiç kimse yok. Burada ancak o, kendi kendini kurtarabilir. Çalışıp kurtarmalıdır.”*** (O, s. 70).

Teyze çocukları olan iki kadının mektuplaşmaları ile kurgulanan “İki Kadın” adlı hikâyede birden çok modern teknik kullanılmıştır denilebilir. Geleneksel anlatımın bu hikâyede -eskilerine nazaran- fazlaca dışına çıktığı görülür. Yazar bu öyküde; iç konuşma, mektup tekniği, iç çözümleme gibi birçok tekniğe başvurarak "birey"e inmiştir. Hikâyede başkarakter Behin'in bir sabah aniden evinden çıkıp annesinin evine gelmesi ve bunu da diğerlerinin tahmin ettikleri gibi evliliğindeki mutsuzluktan kaynaklanan bir olayın olmamasına sadece onlara sürpriz yapmak için gelmesine bağlamasının anlatıldığı bir bölümde anlatıcı; annesi ve babasının aklından geçenlere şöyle ışık tutar: "Anası, babası, kardeşleri, yakın bir evde oturan teyzesi, teyzesinin kızı, Behin'i sevenler bu geliş sevindikleri kadar da üzülür gibi olmuşlardı ki, **sakın bu geliş kocası ile bir dargınlık yüzünden olmasın!..**" (O, s.99). Yaşadığı mutsuzluğa dayanamayıp boşanan Behin, bir gün teyzesinin kızının evine gider ve onun kocasıyla olan saygılı hallerini görür. Bundan sonraki düşünceleri şunlardır: "Eski kadınlar gibi kocasına ayağa kalkıyor yer veriyor. O söylerken başkasını dinlemiyor. Mükrim de karısına ne yapacağını bilmiyor. Behin kendi kendine **'Bunları ben de yaptım ama, karşımda bir Mükrim yoktu'** diye düşündü." (O, s. 110).

“İki Ana İki Kız” adlı hikâye iki bölümden oluşur. Aynı olayın farklı kişilerce yaşanma biçiminin yansıtılmasıyla bir anlamda sosyal bir deneyin de anlatıldığı hikâyede tek bir olay vardır: Kızlarına ilaç içirmeye çalışan iki farklı anne tipi. Aynı olayın, farklı sosyoekonomik yapılara sahip iki kişi üzerinden, karşılaştırılmalı olarak anlatıldığı bu hikâyede, hâkim anlatıcı kızına çok uzun saatler boyunca ilaç içirmeye çalışan annenin iç konuşmasını şöyle aktarır: "Cevap verilmez. Anası kızını tanıyor. **Bu çocuğa ilaç içirmenin daha kolay bir yolu yoktur. Bu şimdilik böyle gidecek. Büyürse belki değişir. Bu kış gayret edip bir şişeyi bitirmeli. Geçen sene bir buçuk şişe içti, kendini biraz toparladı.**"(O, s 129).

“Seni Kahve Paklar” hikâyesinde, Enver Efendi adlı cahil ve acımasız bir babanın kahveye gitme alışkanlığından vazgeçmesi üzerine, akşamları evde kızına Kur’ân-ı Kerim öğretmeye çalışması ve kızının başarısız olduğu durumlarda da onu döverecek evde korku ortamı oluşturması anlatılmıştır. Bu adam aslında ne gördüyse ne yaşadysa aynı yanlışları uygulayanların temsili bir karakteridir de denilebilir. Sosyal eleştirisinin Enver Bey karakteri üzerinden yapıldığı hikâyede, yanlış yaşanan çocukluk evresinin

bireylerde bıraktığı izlerin, nasıl kendi çocuklarına da yansıdığı başkarakterin iç sesi ile aktarılır:

"Babası çocukların ancak dayakla okuyabileceklerine inanmış. Bilmiyorsa döversin, öğrenir; okuyamıyorsa döversin, okur, diye düşünüyor. Harfleri tanıyor, üstün esre de belli, niçin okuyamıyor? Haylazlığından! Tokadı yiyince okur! Şimdi tokadı yer ama, sonra bana dua eder. Çocuğunu dövmeyen, dizini döver. Ölürsa yer beğensin, kalırsa el beğensin... Bu sözlerle kendini hazırlayıp, kurup, kızdırıp, kudurtup çocuğunu dövüyor, vurdukça da içinde acı bir sevinç duyuyordu." (O, s. 162).

"Behiye" adlı hikâyede diğer hikâyelerden farklı olarak hâkim anlatıcı değil ben-anlatıcı kullanılır. Kocasından ayrı yaşayan bir kadına âşık olan ben- anlatıcının hislerinin ve yaşadıklarının anlatıldığı "Behiye" hikâyesinde, başkarakterin içindeki ikilemler ve toplumun ahlak normlarına uygun olmayan bu ilişkiden kaçışı iç konuşma tekniği ile şu şekilde aktarır:

"Odama girince Behiye'den kaçtığıma hem sevindim, hem de biraz sıkıldım. Başkalarının karısına bu ahmakça dargınlık nedir? Kadın bana gönül vermiş, söz vermiş de sözünde durmamış değil. Ne oluyor? Onu seviyorsam niçin konuşmuyorum, kaçmaya çalışıyorum. Belki beni sevmeyeceğinden korkuyorum." (K, s.14.).

Yazarın en çok kaleme aldığı konulardan evlilik meselesinin merkezde olduğu hikâyelerden biri olan "Berrin'in Evliliği"; adından da anlaşılacağı üzere Berrin adındaki bir genç kızın etrafında şekillenen olayların anlatıldığı bir hikâyedir. Hâkim anlatıcının kullanıldığı hikâyede en sık başvurulmuş teknik iç konuşma tekniği olmuştur. Ancak hikâye yazarın diğer hikâyelerine göre daha uzun bir hikâye olduğundan olsa gerek; mektup, geriye dönüş tekniği gibi diğer tekniklerden de yararlanılmıştır. Hikâyede kısaca Berrin'in her genç kız gibi evlenmeyi bekleyen bir kız olması ve o sırada yakın arkadaşının evinde kalmakta olan Doktor Selim karakterine meyketmesi ancak Selim 'in evliliği düşünmediğini açıkça kendisine anlatması ve yıllar sonra karşılaşmaları anlatılır. Bu karşılaşmada Doktor Selim evlenmiş ancak evliliğinden mutlu olmadığı için Berrin'e kendisi ile ilgilenmediği için pişman olduğunu anlatır. Bu konuşmada hâlâ evlenmemiş olduğunu öğrendiği Berrin'i tanıdığı ve iyi bir insan olduğuna inandığı adaşı ile tanıştırtıp evlenmelerine vesile olur. Hikâye, onun Berrin'e kendi evliliğinden duyduğu pişmanlığı anlattığı ve yine Berrin ile kaçırdığı mutlu evlilik ihtimaline üzülmelerini dile getirdiği konuşmasıyla biter. Doktor Selim'in evlenip Ankara'ya taşınmasından sonra yaptığı evlilikle ilgili pişmanlık içeren düşünceleri, iç konuşma tekniği ile aktarılır:

"Hiç içmezken biraz içti, yatmak için vagonuna dönünce karısını, çocuklarını düşündü. Herkese kendi çocuğu güzel görünür, derler, yalan! Çirkin çirkin çocuklar. Karısı da güzel kadın değil. Üstünde genç kızlık varken biraz bir şeydi. Şimdi bekar olsaydı, başına bu dertler gelmeseydi. İnsanlar ne düşünüyorlar da evleniyorlar!... Bu evlenmenin ne çekilmez bela olduğunu bile bile, gidip boyunduruğa başlarını uzatıyorlar... Hiç olmaza kadın ya da çocuklar biraz sevimli olsaydı!" (K, s. 162).

Doktor yıllar sonra İstanbul'a gelip karısına bir manto almak için girdiği terzide Berrin'i görüp şaşırdıktan sonra dışarı çıkar ve şunları düşünür:

"Doktor kalktı, yarın telefon edeceğini söyleyerek ayrıldı. Sokağa çıktı. İçinde derin bir ateş yanıyordu. Berrin ne güzel kadın! Şimdi nereye gitmeli, ne yapmalı? Ne yapsan boş! Berin'i çağırırsaydı 'Gel de bir çay içelim!'deseydi, gelir miydi? Yalnız, oturup konuşmak, baş başa dertleşmek için! Bu ne pis yalnızlık! Alıp başını yürüdü." (K, s. 166).

Anlatıcı Berrin 'in niçin terzi olduğunu anlatmak için geriye dönüş tekniğinden yararlanır. Bu sırada Berrin'in karşısına çıkan ilk fırsatı olan terzilik için neler düşündüğünü yine iç konuşma tekniği ile aktarır:

"Berrin düşündü kaldı. İşte asıl işçilik bu! Buraya girince işçi kızsın! Ondan sonra seni bey takımından sayılan kimse almaz. Bugün de aldıkları yok ama hiç olmazsa bir umut var. Bu mağazaya girince artık o umut da kalmayacak. Kendini kullanılmış düşmüş sayacaklar. İşçilik etmiş bir kızdan bir salon kadını olur mu?" (K, s. 170).

Toplumsal değişimin bireysel alışkanlıklarla çatışmasını aktaran ve dönem-hikâyesi denilebilecek mahiyette olan "Hafız" adlı hikâyede, metne ismi verilen Hafız karakteri sarığını çıkarıp şapka takmaya bir türlü alışamaz. En son büyük bir şapka alır ancak yine şalvarı durur; şapkası da yüzünü kapatır. Çocuklara bile alay konusu olan Hafız en son memleketini terk ederek İstanbul'da yaşayan ablasının yanına gider. Aradan geçen beş altı yıllık zaman diliminden sonra onu tesadüfen gören bir arkadaşı ondaki inanılmaz değişimi görür ve hayretler içinde kalır. Anlatıcı, bu değişime sebep olanın, onun oldukça tanınmış ve güzel bir kadınla evlenmesi olduğunu söyleyerek hikâyeyi bitirir. Hikâyede özellikle Hafız karakterinin hikâyenin başında "gelenek" ile "yeni" arasındaki bocalamaları iç konuşma tekniği ile yansıtılır:

"Aynanın karşısına geçti. Sarığı çıkarıp şapkayı, şapkayı çıkarıp sarığı giymeye başladı. Biçimsiz, sarığın güzelliği bunda var mı? Fesini kalıplattır dizine geçirirsin, tülbendi de yıkayıp fesin üstüne istediğin gibi yuvarlakça, topluca sararsın, sonra başına, az arkaya doğru koyar, kulaklarını da içine sokar, güzelce bastırırsın; derli toplu ne güzel bir sarık

*olur."(İÇ, s.148) Değişimi gören arkadaşının hisleri ise yine iç konuşma tekniği ile aktarılır: "Ayrıldılar. Remzi, kendi kendine 'Baha Paksoy' diye heceledi. **Ablası mı bu oğlanı değiştirmiş, bu kılığa sokmuştu? Ne yaptı da değiştirdi...**" (İÇ, s. 152).*

“Bay Özarier” hikâyesi, yazarın yine evlilik ya da memur hikâyesi gibi sıklıkla üzerinde durduğu konulardan biri olan yaşlı adam-genç kadın ilişkisi üzerine kuruludur. Tolumun alışlagelmiş etik değerlerinden sapmaların didiklendiği bu hikâyelerde kişilerin daha çok psikolojileri üzerinde durulur. Bu hikâyede de karşılıksız bir beklenti içinde olan Bay Özarier'in düşünceleri iç konuşma tekniği ile şöyle aktarılır:

*"Eskiden yumuşak davranır, ara sıra ihtiyara güler yüz gösterirken, sonraları hemen hiç konuşmaz oldu! **Karısı yahut kızları gidip bir fitnelik mi ediyorlar?... (kız) 'Artık peşimi bırak' demek istiyorsa da, adamcağız anlar mı? Anlasa bile kolayca vazgeçebilir mi? Kolay mı? Gönül bu...**" (İÇ, s 207).*

Bir bölümde de yaşlı adamın âşık olduğu kız olan Mesrure, ihtiyardan kaçmak için çalıştığı bakanlıktaki genç bir adamla eve gidip gelmeye başlar. Osman ismindeki bu karakter, kızla vakit geçirse bile ona herhangi bir duygu beslemez. Sonraları babasını ölmesini beklediğini ve o ölürse bu işlerden vazgeçip kendisine bir bar açıp farklı bir hayat kurmak istediğini anlattıktan sonra Mesrure'nin iç konuşması şu şekilde aktarılır:

"Osman doğru mu söylüyor? Dediklerini yapabilecek mi? Kendi kendisini mi aldatıyor? Sözlerine, gözlerine bakılırsa yüreği ateş dolu. Öyleyse babasının ölümünü niçin bekliyor? Çok para mı umuyor? Söyleyişine bakılırsa şimdiye kadar kaçmalıydı! Babasının ölmesini beklediğini nasıl kayıtsızca söyleyebiliyor! Bar açacak, kumar oynatacakmış! Kim bilir daha neler yapacak? Hayırsız adam... Bundan kimseye hayır gelmez! Yalnız şu iyiliği de var ki, kimseyi aldatmak istemiyor. Bu güzelliği varken, yalan dolanla çoklarını baştan çıkarabilirdi." (İÇ, s. 218).

“Hacı İzzet Paşa” hikâyesinde, devlet memurluğundan emekli eski arkadaşların, yıllar sonra bir araya gelmesi ve aralarında geçen konuşmalar anlatılır. Hikâyede İrfan Saçak adlı karakter aynı fikrayı sürekli anlattığı için arkadaşları tarafından umursanmaz bir duruma gelmesinin sinirini yaşarken bu durumu anlatıcı, iç konuşma tekniği ile şöyle aktarır: "Arkadaşları dinlemez. İrfan Saçak susar; ama bu fıkra Hacı İzzet Paşa'nındır. **Doğrusunu bilmiyorlar, biri anlatacak olsa onu da dinlemiyorlar.(...)** Somurtup oturuyor. Söze karışmaz, hep bunları düşünür." (İÇ, s. 82).

Anlatıcı burada bir satırda İrfan karakterinin arkadaşları hakkındaki düşüncelerini ve kırgınlıklarını, onun kendi iç sesiyle okura ulaştırır. Aynı hikâye kitabında yer alan

“Sorumlu” adlı hikâyede de bu tekniğe az da olsa yer verilmiştir. Bir devlet dairesinde meydana gelen kazada ölen birkaç kişinin sorumlusunun bulunmaya çalışmasının trajikomik hikâyesinin anlatıldığı metinde; tepkilere canı sıkılan başmüdürün düşünceleri iç konuşma tekniği ile şöyle aktarılır: "Telefon kapandı. Başmüdürün de keyfi kaçtı. **Ne demek istiyor? Kaza olmuş, buna başmüdür ne yapsın?**" (İÇ, s 164).

Hava Parası adlı hikâye kitabında birkaç hikâyede iç konuşma tekniğinden yararlanan yazarın, bu teknikle amaçladığı en önemli katkı metinlerde oluşan samimiyet havasıdır. Eserin içindeki hikâyelerden biri olan “Hamamcı Feyzi Bey” adlı hikâyede, bir ihtiyarın Samsun'dan çıktığı deniz yolculuğu sırasında, gemide yalnız kalması ve sıkıntılarından bahsedeceği kimseyi bulamamasından kaynaklanan şikâyetleri anlatılır. Feyzi Efendi'nin bu duruma canı sıkılır:

"Dört yataklı bir kamarada yalnızdı... Alt yatağa girdi. Mezar gibi. Hele yolda biri gelir de üst yatağa yatarsa, büsbütün kötü... Yok üst yatağa yatmalı, biri gelir de alt yatağa yatarsa da yatsın. Kalktı üst yatağa çıktı. Tavana pek yakın. Sanki burası da aşağıdan pek farklı mı? Elektrik ışığı da gözüne giriyor... Bu ışık burada yanıyorken uyumak nasıl olur?" (HP, s. 89).

Birbirini aldatan karı ile kocanın, sevgilileri kendilerini terk edince yine birbirlerine mecbur kalmalarının komik hikâyesinin anlatıldığı “Muşmuşcuğum” adlı hikâyede; adam, uğruna karısını boşayacağı sevgilisinin ona bir mektup yazarak kendisini terk ettiği gece, karısından da bir mektup alır ve karısının da kendisini terk edeceğini öğrenir. Bu sırada düşünceleri iç konuşma tekniği ile aktarılır: "Onunla evlenecekti. (...) Karısına hiç akıl erdiremedi. **Kim bunu kaçırabilir? Kim olsa kaçırır. (...) İrfan Bey'in oğlu pek dostudur. Delinin, serserinin biri. Hulki adından eskiden tanıdığı bir adam da olabilir. (...) Buna akıl yormak ister mi, kim olsa kaçırır!**" (HP, s. 159).

Bir doktorun bir makinistin yaptığı işe; bir makinistin bir bahçıvanın yaptığı işe; bir bahçıvanın da bir doktora özendiğinin anlatıldığı “Dışı Başka İçi Başka” hikâyesinde, makinistin düşünceleri iç konuşma tekniği şu şekilde kullanılmıştır:

"Doktora da ziyadesiyle taaccüp ediyordu. Köşkün o koca bahçesinde neler yetişmez! Canım bahçeyi çam ağaçları kaplamış. Bari bir faydası olsa! Araka tarafta da bir bağ, bakımsızlıktan yabana kaçmış; üzümlü de çarşıdan alırlar!.. Sök at hepsini, çamları da def et, açtır bir kuyu... Öyle hava tulumbası ile bahçıvanlık olmaz... Bir sakız tulumbası, ihtiyar bir beygir, iki sütlü inek!.. Kendin yapamıyorsan iki de bahçıvan tut! İnsanın

kendi eliyle bir kabak, bir turfanda salatalık yemesindeki zevki, dünyada başka ne verir?" (HP, s. 169).

Ana başlıkla birlikte hikâyenin içinde açılan iç başlıklarla toplam on sekiz bölümden oluşan Murat Ali hikâyesinin "Nasıl karşıladılar?" bölümünde, Necla adlı İstanbul'un yüksek tabakasından bir kızın Murat Ali hakkındaki düşünceleri iç konuşma tekniği ile aktarılır:

"Yaradılışı daha şık olan bu kız sanıyordu ki kadınlar isterse erkeklerin baştan çıkmayı olmaz. Bunun için doktorun baştan çıkacağına, bir kere de baştan çıkınca... Doktor o serseri gençlerden değildir ki bırakıp savuşabilsin. Sonunda işi evlenmek temizler." (HP, s. 36).

Bir dönüş hikâyesinin anlatıldığı "Gurbetten Dönerken" adlı hikâyede, hâkim anlatıcı, kişilerin düşüncelerini iç konuşma tekniği ile aktarır:

"Herkes bir tarafta. Geçen günleri düşünüyorlar. 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, yalancılıklar, boş boş şeyler. Bunlarla geçen ömre yazık. Ne olsa, gelecek günler bundan fena olmaz. Yoksa acaba, az çok farkla her yerde aynı şeyler mi?" (BN, s. 54).

"Nebiye'nin Kasabasinda" hikâyesi yazarın ana konularından biri olan aile kavramı üzerine kurulmuştur. Nebiye annesinin zorlamasıyla kocasından ayrılmak için kendi kendisini ondan soğutur ve sonra da şunları düşünür:

"(Kocasını) Bırakacak. Niçin bırakmasın, zorla güzellik olur mu? Çocuk ne olacak? Çocuk babasına kalacak! Nebiye güzelse de kucağında çocukla kocaya alırlar mı? Bu yavruya Feyzi ne yapar? Ona nasıl baktırır? Hilali'nin anası bakar mı? ... Nebiye, anasının kulağına gider diye Hafize kadının yanında söylemedi ise de 'Öyleyse Feyzi'den beni ayırmaya niçin çalıştı?' diye düşündü. Anamın Feyzi'ye yaptığı büyüler, bana tuttu. Ben ondan soğudum. Kocamı da canından bezdirdim. 'Bırak' desem, ayak diresem, beni bırakır. Bırakır mı acaba? Çocuğu var. Ben çocuğumdan ayrılabilir miyim? Anam çocuğu istemez." (BN, s. 83, 84).

Hikâyede iç konuşma tekniği, başkarakterin psikolojik dışavurumuna dolaysız olarak ışık tutan bir ayna gibi kullanılmıştır. Asıl amaç kişinin içsel halini; kendi kendisiyle kaldığı zamanlarda, kimseye söyleyemediği sadece kendisiyle paylaştığı düşüncelerini okura aracısız bir şekilde aktarmaktır. Aynı eserde yer alan bir hikâye olan "Kısmet Kuşu"nda; Hayri ve Seza karakterlerinin, birbirlerinden hoşlanmaları, yalnız

yanlış bir diyalog yüzünden anlaşılamamalarını anlatılır. Basit iletişim sorunlarının, insanların düşüncelerine paralel olmayan sözlerle yaşamasının kişiler üzerinde bıraktığı izleri anlatan hikâyenin bir yerinde Seza şunları düşünür:

"Hayri gittikten sonra Seza bahçeye girip kapıyı kapayınca durdu. 'Ne oldu?' diye kendi kendisinden sordu, beni almak istiyormuş. Ben ise onun Bedriye'yi alacağını sanıyordum. O da beni beğeniyormuş! Hiç belli etmiyordu! E şimdi ne olacak? Bir şey olmayacak... O geçti. Deli olmak işten değil. Koşup arkasından çevirip getirmeli mi? Ne yapmalı?" (BN, s. 133).

İsmail Sabih Bey'in şair olmak adına bir gazete sahibi olmak istemesinin anlatıldığı "İsmail Sabih Bey'in Gazetesi" hikâyesinde, ailenin kâhyası bu işin maliyetli olduğunu anlatmak isteyerek İsmail Bey'i bu işten vazgeçirmeye çalışırken İsmail Bey'in düşünceleri iç konuşma tekniği ile aktarılır:

"İsmail Sabih Bey, Hüseyin Ağa'nın ısrarlarına tahammül edemeyecek dereceye çoktan gelmiş idi; fakat arkadaşlarına ne demeli? Arkadaşlar içinde gazetecilikten anlayanları da yuvarlak hesap beş bin liraya, kendini tutturacağını temin ediyorlardı. Beş bin lira olmasında yedi bin, on bin olsun! On binden de ziyade değildir ya! Ondan sonra kâr başlıyor. Ayrıca İsmail Sabih Bey dünyada bir o emel için yaşıyor... Şair ve gazeteci olacaktı. Bunu terk etmeye imkân var mı?" (GKK, s. 81).

Bu gazetede çalışacak olan kadınlardan Mıhrıcan Hanım da İsmail Sabih Bey ile evlenmek isteyen, gazetede spor haberlerini düzenleyecek olan kişidir:

"Hatta gece odasında soyunurken bu Süleymaniye'deki büyük konağa gelin olmak da hatırandan geçmiş idi. Olur mu ki bir gün insan İsmail Sabih Bey'le aynı yastığa baş koysun! Kimbilir! Belki de olur. Hele şimdiki halde gazete işlerine devam. Futbol maçlarını takip. Oyunu ve oyuncuları tanıdıktan sonra spor makalelerini yazmakta ne güçlük var!" (GKK, s. 87).

Yine aynı hikâyede henüz hukuk eğitimine devam eden bir genç olan Necati Hakkı Bey'in bu gazetede çalışacak olan bir başka kadın olan Nadire Tevfik Hanım'a olan duyguları da yine iç konuşma tekniği ile aktarılır:

"Ne olurdu hayatın ona bir lütfu olsa da bu hanıma ilan-ı aşk edebilecek bir dakikacık olsaydı! Ne olurdu, o da, o korkunç gözlerini süzüp ona 'çocuk' dese ve kollarını boynuna dolasa idi! Acaba dünyada bundan büyük saadet olur mu? Acaba bu lütuflar kimlere nasip olacaktı?" (GKK, s. 89).

Kocasıyla nikâh yaptırmadan önce doğan kızının, nikâhtan önce doğduğu için bu dünyada çok acı çekeceğine inanan bir kadının hayatının ve kızına bakış açısının anlatıldığı “Sofu Adamın Kızı” hikâyesinde, kadın kızının hastalığını da bu olaya bağlamaktadır:

"Ancak bu kızı yaşadıkça bu nikâhsızlığın acısını çekecek. Gene iyi ki yeryüzünde iken çeksin de ölünce ahret azabı çekmekten kurtulsun. Belki de ondan da kurtulamaz. Belki de orada çekecektir. Yeryüzünde kız ne çekiyor ise, her ne çekecek ise hepsi bu nikâhsızlığın uğursuzluğudur. Bunu bilmeli ve uğursuzlukları beklemeli." (GKK, s. 177).

Emekli Asker Hekimi Şakir Mustafa Bey'in yalısına sekiz yıl ara ile gelen bir ailenin ilk ve son gelişleri arasındaki değişimlerin anlatıldığı “İki Ziyaret” hikâyesinde, iç konuşma en fazla başvurulan tekniktir denilebilir. Ailenin "bilmiş" kızı Sevim, Doktorun sordukları karşısında zor duruma düşünce aklından geçenler iç konuşma tekniği ile aktarılır:

"Bir dakika hepsi sustular. Sevim Hanım'ın kanı oynamış, yüreğine de şüphe girmişti. 'Konya'da bir Ereğli var mı acaba? Varsa ne fena, bu bunak Doktor'un karşısında cahil, aptal oluyorum. Ereğli'yi bilmemek bir şey değil ama, olsun. Ben neler biliyorum ki Doktor onları rüyasında bile görmemiştir. Ne yapmalı da bunun altında kalmamalı? Hınzır kâfir Ereğli, Allah canını alsın inşallah. Babam da yazmaz olaydı!'" (MA,s. 53).

Eşini aldattığını kimsenin bilmediğini zanneden ve yüksek tahsilli bir memur olan Şinasi Bey'in; eşinin aslında her şeyi başından beri bildiği halde sustuğunu öğrenmesi ile yaşadığı şokun ve tedirginliğin anlatıldığı “Saide” hikâyesinde, Şinasi Bey'in, eşi Saide Hanım'ın kocasıyla birlikte yaşadığını bildiği Güzide'nin evine zorunlu olarak bir mektup göndermesiyle aklından geçenler aktarılır:

"Bu mektubu Saide'nin yazamayacağını Güzide anlayamaz. Bu mektup Saide'nin bile olsa... Yok Saide'nin olamaz. Bir tesadüf mü? Yazı Saide'nin olmasa kim yazabilir ve niçin? Şinasi Bey dalgınlaşıyor ve dalgınlaştıkça ne düşüneceğini şaşırıyordu... Şinasi Bey cevap vermedi. Eğer bu mektubu Saide yazmış göndermiş ise, onun evi yıkılmış demektir. Bir daha Saide'nin yüzüne nasıl bakmalı? Saide ona sorduğu zaman ne cevap vermeli? Evinin idaresi ne olacak? Bakalım Saide onunla oturmak isteyecek mi? Karısını, çocuklarını nasıl bırakmalı? Saide'ye yalvarsa... Acaba Saide vazgeçer mi? Şinasi Bey, yeniden evinde eski mevkiini tutabilir mi?" (MA, s. 190).

Yazarın kullanıldığı iç konuşma tekniği; genellikle kişilerin psikolojik durumlarını, çaresizliklerini,bizzat kendi iç sesleriyle ortaya çıkarmaya hizmet eder niteliktedir

denilebilir. İnsanın iç konuşmasının dış konuşmasından farklı olduğunu ortaya çıkaran bu teknikle, kişilerin en gizli düşünceleri yansıtılır. Kişilerin aklından geçen düşüncelerin, bilinçakışı tekniğinden farklı olarak mantık sırasıyla ve dilbilgisi kurallarına uygun bir şekilde verilmesi söz konusudur. Esendal'ın anlatıcıları da, metinlerindeki kişilerin bazen sözde soru cümleleriyle içinde bulundukları durumdan hoşnut olmadıklarını ya da çıkış noktası bulamadıklarını dile getirmek bazen de herhangi bir durumda kimseye söyleyemediklerini yansıtmak için bu yönteme başvurmuştur. Yöntemin alt yapısında öyle ya da böyle kişinin psikolojisi ve içsel dünyası yer almaktadır. Bunu hâkim anlatıcı bilir. Ancak bireylerin duygularını, üçüncü kişinin okura anlatmasındansa figüratif bir kimlik olan kişilerin, kâğıttan konumlarından çıkıp kendi düşüncelerini, diğer metin kişilerine fark ettirmeksizin okura fısıldamasının, onları ete kemiğe büründürerek metne canlı ve içten bir atmosfer kattığı şeklinde bir tespit ve sonuca varmak yapılan değerlendirmeler ışığında mümkün olmaktadır.

3.4. Mektup Tekniği

İnsanlık tarihinde önceleri iletişim aracı olarak kullanılan mektup, yazıldığı dönem ve kişilere göre tarihi belge niteliği de taşıyan bir türdür. Bireysel ve özel bir nitelik taşıdığı için romanda, bireyin ön plana çıktığı 18. yüzyılda dikkat çeker ve kullanılmaya başlanır. Bu bağlamda S. Richardson'un *Pamela*, Rousseau'nun *La Nouvelle Heloise*, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* adlı eserleri, türün ilk dikkat çeken örnekleridir.⁹⁰ Türk edebiyatında ise Ahmet Mithat *Felsefe-i Zenan*'la (1870), Mizancı Murat *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1890) adlı eserleriyle bu türün ilk örneklerini yaratmışlardır.

Mektup tekniği ile iç konuşma tekniğinde olduğu gibi, eser kişilerinin iç dünyaları anlatıcıya gerek kalmadan, tüm açıklığı ile aracısız olarak karşı tarafa iletilir. Ancak mektupta kişinin zaman ayırıp düşüncelerini kalemle kâğıda dökme gibi planlı bir işi vardır. İç konuşma tekniğinde ise anlık gelişen duygu ve düşünce aktarımı söz konusudur. Mektup tekniği eserlerde üç farklı yöntemle kullanılabilir. Bunlar; eser boyunca iki kişinin mektuplaşması ile oluşan anlatı, tek kişinin mektup şeklinde yazdığı ve karşılığı olmayan anlatı ve gerektiğinde kullanılan mektup tekniği ile oluşturulan anlatılardır. Esendal'ın hikâyelerinde iki kişinin mektuplaşması şeklinde gelişen bir metin

⁹⁰ Tekin, *a.g.e.*, s.236.

bulunmamaktadır. Yazar ya tek kişinin mektubunu hikâyenin konusu haline getirmiştir ya da hikâyede gerektiğinde bu tekniğe başvurmuştur. Yazarın anlatma ve diyalog tekniğinden sonra belki de en çok başvurduğu yöntem mektup tekniğidir. Mektuplar eserlerde en kritik zamanlarda bireyin iç dünyasının ortaya çıkması amacına hizmet eder. Bu çıkışta bazen bir ayrılık haberi, bazen bir sırrın ortaya çıkması, bazen de bir gerçeğin aydınlatılması söz konusudur. Mektuplar samimi anlatılar olduğu için, Esenal hikâyelerinde fazlaca yer bulan tekniklerden biri olmuştur. Olaylara farklı perspektiflerden bakan bireylerin görüş açılarının, okur tarafından kuş bakışı bir biçimde gözlemlenmesine ve aynı olaylara farklı yaklaşımların, algıda görecelik kavramını gerçekleştirmesi türün sunduğu başka bir olanaktır denilebilir.

İhtiyar Çilingir adlı hikâye kitabında yer alan “İkisinin Arasında” hikâyesi, tek taraflı yazılan bir mektuptan oluşur. Hikâyede ismi geçmeyen anlatıcı yine ismini bildirmediği ve yaşından dolayı tecrübesine güvendiğini, "O ak sakalın derin çizgilerle süslenen çehreye verdiği sevimlilik, bakıştaki o tatlılık..." (İÇ, s.11) sözlerinden anladığımız birine yazdığı mektupta; iki tâlip arasında kararsız kaldığını ve bu konuda kendisinden yardım istediğini belirtir: " (B)akıştaki o tatlılık, o derinlik bana bu mektubu yazmak için lazım olan cesareti verdi. Şimdi öyle umuyorum ki, sizden ufak bir sual soran o küçük kıza karşı susmayacak, onun bu yazılarını ne kadar üzüntüyle yazdığını pek güzel anlayarak -isterse bir kelimelik olsun- ona bir cevap vereceksiniz." (İÇ, s.11). Hikâyenin başında mektup olduğu anlaşılmayan metin; mektubu yazan kişinin bu yazılara cevap beklediğini belirten sözleriyle anlam kazanır. Yazarın ilk dönem metinlerden sayılabilecek hikâyede, mektup tekniği; hayatında belki de en önemli kararlardan biri olan evlilik adına yardım isteyen bir genç kızın sesini duyurmayı amaçlayarak kullanılmıştır.

Tek bir mektuptan oluşan bir başka hikâye de “Sahan Külbastısı” kitabında yer alan “Bir Mektup” adlı hikâyedir. Hikâyeyi, kendisine yapılan evlilik teklifini kabul etmemesinin nedenlerini anlatan kişi kaleme almıştır. Bu nedenleri mektubunda şöyle sıralar:

“İzdivaç teklifine dair olan mektubunuza red cevabı vermekle iktifa etmiş idim. Sebebi, sizin hakkınıza mütalaa beyan etmeye mecbur olmamak ve ihtimal hoşa gitmeyecek birtakım izahat ve teşrihatta bulunmamaktı. Niçin fazla ısrar ediyorsunuz? Bu mesele üstünde uzun mübahaset devam etmesi ve aramızda münakâşat olması doğru bir şey

değildir. (...) Bâki, mesut olmanız temennisiyle mektubuma nihayet veriyorum efendim.”
(SK, s. 136).

“Baba Halil” adlı hikâye; asker olan üvey oğluna daha sonra verilmek üzere, Balkan Savaşları sırasında ölen babasının intikamını alması gerektiğini öğütleyen Baba Halil karakterinin on beş yıl sonrasına yazdığı bir mektuptur. Bu hikâye de tek bir mektuptan oluşur. Mektupta; askerin asıl baba ve annesi, Balkan Savaşları ve bu sırada ortaya çıkan kargaşa, muhacirlik gibi konular yer alır. Mektup on beş yıl sonra sahibine verilmek üzere hazırlanmıştır ve şöyle başlar: “Bu mektubu sana bundan on beş sene sonra vereceklerdir Baba Halil! (...) Memleketi için canını ortaya koyup dövüşen, yaralanan baban gibi yiğit bir askerin düşman yanında hiçbir kıymeti yokmuş.” (GM, s.89). Bu hikâyede mektup tekniğinin; bir tarihe tanıklık etmesinin yanında, asker olan bir gencin vatan ve aile kavramı gibi manevi değerlerinin özellikle söylev üslubuyla yüceltilmesi gibi işlevler amacıyla kullanıldığı görülür.

“Bir Kadının Mektubu” hikâyesi de karşılığı olamayan tek bir mektuptan oluşur. Kocasından, yaptığı yolsuzluklar ve aldığı rüşvetler yüzünden ayrılmak isteyen bir kadının bu mektubu, kocasının arkadaşına yazılmıştır. Bu mektup diğerlerinden farklı olarak hitap sözcükleri ile başlar:

"Sayın Bay,

(...) Bana öyle geldi ki siz, biraz öğüt vermekle-eğer varsa- öfkemin geçeceğini, kocamın yanına döneceğimi, kurulmuş bir evin de bozulmaktan kurtulacağını sanmışsınız." (O, s. 92).

Tamamen mektup tekniği ile yazılmış hikâye, yazarın yine sıklıkla işlediği evlilik konusudur. Bitirmek istediği evliliği hakkında mektubu kaleme alan anlatıcının adı, mektup boyunca hiç anılmaz. Mektubun sonuna da herhangi bir isim yazılmamıştır. Bu yüzden denilebilir ki bu karakter, yazarın birçok hikâyesinde bahsettiği evlilik mağduru, anlaşılmayan ya da o mutsuz kadınlardan biridir. Tüm hikâyelerinde kadınlar geri plana itilmiş ve geleneksel rollerinin sınırları içinde kalmışlarken, bu kadının farkı; evliliğini bitirmeye cesaret eden ve bunda kararlı realist bir kişi olmasıdır denilebilir. Etik kavramının da evlilik kurumu içinde fikir ayrılıkları yaşatıp bu kurumun sonlanmasına neden olacak kadar güçlü çizilmesi, hikâyeyi ahlaksal bir boyuta da taşır. Biçimsel anlamda mektup türü ile yazılan hikâye, içerik olarak “gelenek-ahlak-evlilik” gibi konular üzerinde duran bir temele oturtulur.

Aynı kitapta yer alan “İki Kadın” adlı hikâye de evlilik üzerine kuruludur. Hikâyede Behin adlı yirmi yaşlarında bir kadının yaptığı mantık evliliği nedeniyle mutsuzluğu ve en son eşinden ayrılıp sevdiği bir adamla -bir önceki yaşamındaki maddi rahatı olmasa da- evlenerek mutlu olması anlatılır. Para ve mutluluk paradoksu üzerinden şekillenen hikâyede; Behin, ilk evliliğinde anne-babasının ve etrafındaki kişilerin beklentilerini yaşarken; gelenek-bireysellik çıkmazında bireyselliği seçerek ikinci evliliğiyle kendi beklentilerinin karşılandığı ve mutlu olduğu bir hayat yaşar. Bu hikâyede mektup tekniği, anlatma tekniğinin arasında gerektiğinde kullanılmış bir tekniktir. Metinde yazarın genellikle karşılığı olmayan tek bir mektupla ördüğü hikâyelerden farklı olarak, kurguya serpiştirilen mektup tekniği kullanılır. Türler arasındaki sınırların dikkate alınmadığı modern tekniklere uygun bir kurgulama tekniği kullanan yazar, maddi refahlığı nedeniyle modern diye adlandırılan bir yaşamdan manevi eksiklik sebebiyle vazgeçen bir kadının kendini gerçekleştirme üzerine kurulmuştur. Hikâyede, Behin evliliği hakkında teyzesinin kızı Müeyyet'e mektup yazarak şunları söyler: "Şimdi burada kuracağım ev de benim evim değildir. Kocamın evidir. Isınmıyorum. Buz gibi soğuk. İri bir kurbağa ile yaşasam belki daha az tiksiniyorum." (O, s. 107). Bir müddet sonra boşanan Behin, teyzesinin kızının evli olduğu adamın çalıştığı fabrikada bir ustabaşına âşık olur ve Müeyyet de ona mektup yazar: "Mükrim'le arkadaş oldular. Bize gelip gidiyor. Az konuşuyor. Şakadan hoşlanıyor. Beyaz inci gibi dişleri var. Yeni harflerle yazısı çok işlek. Buna şaştım." (O, s.116). Yine kuzeninin yazdığı başka bir mektupta Müeyyet hayatını değiştirmek üzere olan Behin'e şunları söyler: "Gel kendin gör bu işi bitir. Behin senin için üzülüyorum. Varsan yahut varmasan, her ikisi için de sevineceğim." (O, s.118). Mektuba karşılık vererek oraya gelip bir karar verecek olduğunu belirten Behin'in canı, yine ailesinin ve içinde bulunduğu sosyetenin düşünceleri yüzünden sıkılır. Ancak kendini dinleyen Behin sonunda aradığı huzurlu ortama kavuşur.

Berrin adlı karakterin hayatını ve Selim ile olan evliliğinin anlatıldığı “Berrin'in Evliliği” adlı hikâyede; Selim, Berrin ile evlenme fırsatını kendi şımarıklığı yüzünden kaçırır ve daha sonrasında mutsuz olduğu bir evlilik yapar. Yıllar sonra Berrin'i gördüğünde onun hâlâ evlenmemiş olduğunu görür. Her ne kadar kendisi onunla evlenmediği için pişmanlık duysa da ona iyi yürekli sevdiği bir arkadaşının olduğunu ve evlenmek istediğini söylediği bir mektup yazarak onu da düşüncelerini öğrenmek ister:

"Aradan yedi sekiz ay geçti. Bir gün Berrin doktordan bir mektup aldı. Şöyle yazıyordu: 'Burada iyi tanıdıklarından çok sevdiğim biri var ki, anası öleli, kız kardeşi de kocaya gideli, artık hemen her gün, bana gelip evlenmek lafı açar. Benim gözümlle bakarsanız, erkeklerin kocalık edebileceklerinin en iyilerindendir...' (K, s.183).

Hacı adındaki başkarakterin bir otel işletmesi ile ilgili hikâyesinin anlatıldığı “Otelci Hacı” metinde; bir gün Hacı oteldeki işlerin düşmesi sebebiyle bir Yahudi ile ortaklık kurmak ister. Oteli gelip gören Yahudi İstanbul'a döner ve Hacı'ya cevabını bir mektupla verir: "Oradan Hacı'ya bir mektup yollamış. Bu mektupta diyor ki: 'Yahudilerin kitaplarında yazar ki, bir yerde işleri iyi gitmeyen bir adam başka yere göçmelidir. Belki Rab ona gittiği yerlerde yeni kısmetler verecektir. Senin otelin de işler ama sahibi değişmelidir.'" (HP, s.96).

Her ikisi de birbirini sevmeyen ve başka kişilerle birlikte olan karı kocanın, birbirlerine aynı gün yazdıkları ayrılık mektuplarını ve yine aynı gün birlikte oldukları kişiler tarafından terk edilince bu mektupların birbirlerine yaptıkları bir şaka olduğunu söyleyip tekrar birbirlerine mecbur kalmalarını anlatan “Muşmuşcuğum” adlı hikâyede mektuplar şu şekilde metinde yer almıştır:

"Vecihe'ciğim,

Sana fena bir haber veriyorum. Bunun sana ne kadar ağır olduğunu, seni ne kadar inciteceğini bilmez değilim. Ancak seni aldatıp durmak da benim için çekilmez bir üzüntü olduğundan, düşündüm, açık olmaya, sana doğruyu söylemeye kendimi borçlu gördüm." (HP, s.157).

"Muşmuşcuğum,

Sana hıyanet edip durmak beni öldürüyor. Başkasını düşünerek seninle kalmayı beceremeyeceğim. Biliyorum benden ayrılmak sana güç gelecek ama gönlüme söz geçiremiyorum." (HP, s.158).

Karı kocanın birbirlerine yazdığı mektuplardan başka, anlatıcı, birlikte oldukları kişilerin de onları terk edişlerini mektup tekniği ile aktarır: "Şekerim ben bu adadan öğreniyorum. Doğrusu evli bir erkekle oturmak da bana iğrenç geliyor. Bir bekâr adam beni Hatay'a götürecek. Becerebilirse Mısır'a gideceğiz." (HP,s.159). Kadının sevgilisi ise sade bir not bırakmakla yetinmiştir: "Beni affedeceğini umarım!" (HP, s.160).

Mektup; burada ayrılık, aldatma gibi etik olarak kabul görülmeyen duyguların açıklanmasında vesile olarak kullanılmıştır.

Amca çocuğu olan ve birbirlerini çok seven iki kişinin hikâyesinin anlatıldığı “Kardeş Çocukları” adlı metinde, askerlik görevlerini birlikte yapan bu kardeş çocukları büyük ağabeylerine mektup yazarlar ve bu son mektuptan sonra da şehit olurlar:

"Kardeşim bana yazdığı son mektubunda: 'Ne olduğumu Tulgu'ya gösterdim, diyor. Yürekli adam nasıl olur anladı. Kafamdaki kalabalığı delen kurşunun kafamı delediğini görünce şaştı.' Bu satırların altına Turgut da birkaç satır yazmış, 'Aldırma, atıyor!' dedikten sonra 'Buna yaz da delilik etmesin, boş yere harcanacak.' diye de ekliyor." (BN, s.68).

Anlatıcının arkadaşıyla olan mektuplaşmalarını içeren “Kaptan Boyrat” adlı hikâyede, sadece anlatıcının mektuplarına tanık olunur. Arkadaşının yazdıkları paylaşılmaz: “Yalan söylüyorlar. Sen bu boşboğazlara inanıyor musun? Ben yazıcının kızını uzaktan olsun görmüş değilim. Güzel bir kız olduğunu gene bunlar söylüyorlardı” (HP, s.190). Buradan okur, anlatıcının arkadaşının yayımlanmayan mektupta bu kızla ilgili bir şeyler söylediğini tahmin edebilir. Toplamda dokuz mektuptan oluşan hikâye yer yer günlük havasına da bürünür:

" V

Girit açıklarında bir batı fırtınası yedik. Elli saate yakın dövündük.

(...)

VI

Bizim gemiyi havuza aldılar. Bir haftadır ki Ereğlide'yiz." (HP, s.195/201).

“İsmet Hanım” hikâyesinde ise evliliğe farklı bir bakışı olan İsmet Hanım karakteri anlatılır. Sonu açık bırakılmış hikâyede İsmet Hanım para için bir evlilik yaparken sevdiği adamdan da vazgeçmek istemez ve ona mektup gönderir:

"Turhan,

Ben kocaya varınca sokağa atılmış kedi yavrularına döndüm. Beni kimsenin arayıp sorduğu yok... Ben yeryüzünde yalnız seni beğenmiş ve sevmiş olduğumu herkese söylemiş bulundum. Bana diyorlar ki 'Senin sevdiğin adamlar seni sevmiyorlar.'" (GKK, s.95).

Eşinin kendisini aldattığını bildiği halde sesini çıkarmayan ve onun yalanlarına inanıyormuş gibi görünen “Saide” adlı hikâyede, hikâyeyle aynı adı taşıyan başkarakter, bir gün eşinin dostuyla yaşadığı eve bir mektup göndermek zorunda kalır:

"Şimdi İstinye'den Rüstem'i göndermişler, babam rahatsızmış, beni istemiş, oraya gidiyorum. Ne kadar kalacağımı da bilmiyorum. ..Sizi rahatsız etmek doğru olmadığını biliyorsam da belki mühim bir işiniz çıkar, bu gece de eve gelemesiniz, çocuklar evde yalnız kalırlar, diye düşünerek bu mektubu yazıyorum. Acısını başka bir akşama çıkarmak üzere bu gece evde bulunsanız iyi olur efendim. Saide." (MA, s.188).

Esendal hikâyelerinde mektup tekniği azımsanmayacak bir yer tutar. Bu teknik genellikle bireysel düzlemde, kişilerin kimseye açmadıkları sırlarını saklayan ve kendilerine en yakın gördükleri kişilere ileten bir araç olarak kullanılmıştır. Kişilerin iç dünyalarını, bitmek üzere olan ya da tarafların mutsuzluklarını anlattıkları evliliklerini, aldatmaları konu edinen mektuplar; iletişim aracı olmaktan çok genel ahlak kurallarına aykırı olan yaşanmışlıkların ifşa aracı olarak kullanılmıştır. İnsanların yüz yüze söyleyemedikleri duygu ve düşüncelerin, bu hikâyelerde, mektup tekniği ile yani "yazı" vasıtasıyla daha kolay söylendiği gerçeğinin doğrulandığını düşünmek mümkündür. Mektup; konuşmanın zorluğunu yazı ile aşmanın bir yolu olmuş ve Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerinde de söz konusu işlevin icra edilmesi maksadıyla kullanılmış olduğu görülmektedir.

3.5. Tasvir

Sözcüklerle resim çizmek ve bu sayede söz dizgesiyle ima edilen gösterilenleri, okurun gözü önünde canlandırmak amacıyla başvuru tekniklerden olan bu teknik, özellikle hikâyeye kişilerini ve mekânı anlatmak için kullanılır. Metne samimiyet ve gerçeklik duygusu katmak ve kişileri okurun gözünde, kâğıt üzerindeki sözcüklerden ibaret olan varlığından sıyrılıp ete kemiğe büründürmek için tasvir yöntemine sıklıkla başvurulur. Ancak modern dönemle birlikte sayfalarca süren tasvir dönemi sona ermiştir. Bunun psiko-kültürel temele dayandığını belirten Tekin: "Sayfalar boyu süren tasvirlerle (betimlemelere) tahammül edecek okuyucu ile bu tasvirlerden medet bekleyen romancı yok artık."⁹¹der.

⁹¹ Tekin, *a.g.e.*, s. 210.

Arapça "sûret" kelimesinden türetilmiş olan tasvir, eserlerde de sözcüklerin oluşturduğu kişi ya da ortamın "görünür" kılınması amacı ile kullanılır. Bu yöntemdeki asıl amaç, anlatma değil "gösterme"dir. 18. yüzyılda romantikler tarafından gündeme gelen bu yöntem, realist ve natüralistler tarafından da metne daha fazla "gerçeklik" katması için kullanılır. Modern romanla birlikte ise önemini kaybeden tasvir, yerini sezdirme amaçlı kullanıma bırakır. Onlar tasviri gerektiği yerde kullanmaya özen gösterir. İster bir kişinin tasviri olsun, ister mekân, zaman ya da doğa; tasvir kullanımında esas amaçlardan biri, temsilinin sergilendiği gerçek dünyaya olabildiğince benzemektir. Sergilenen dış gerçekliğe uygun ortam, kişilerin dış görünüşlerinin ayrıntılarıyla belirir. Okur kişinin saçını, boyunu hatta yüzünün hatlarını öğrendikçe onu "görebilir." Ya da bir mekânı ayrıntılarıyla okudukça; o mekân ona "taşa duvara bürünmüş" bir yer olarak görünür ve eser kişilerini ya da konusunu bu mekân ile ilişkilendirebilir.

Esensal hikâyelerinde de tasvir önemli yer tutan bir tekniktir. Esensal'ın hemen hemen tüm hikâyeye kişileri; eserin başında tasvir edilir. Özellikle kişi tasvirlerinde dış görünüş ve yüz hatları betimlenir. Mekân tasvirleri ise kişilerin ekonomik düzeylerine göre betimlenen hikâyeye fonlarıdır. "Romandaki tasvirler, iyi kullanıldıkları zaman, tiyatro eserinde dramatik bir şekilde sunulan karakter tasvirlerine benzetilebilirler."⁹² Mekân betimlemeleri ile karakterler içinde bulundukları çevre ile özdeşleşir. Esensal, hikâyeciliğinin ilk döneminde, mekân ve kişi tasvirlerinde ayrıntıya yer verirken ikinci dönemde tasvirin yerini "gösterme" tekniği daldığı için sadece kişilerin konuşmaları, hayalleri ya da duygu ve düşünceleri üzerinde durulur.

3.5.1. Kişi Tasviri

Esensal hikâyelerinde kişi tasviri, genelde hikâyenin serim bölümünde yapılır. Anlatıcı önce başkişiyi tanıtmakla işe başlar ve bazı hikâyelerde bu tasvir bölümüne mekân ve zaman da dâhil olur. En başında kurulan tasvir çatısının ardından esas hikâyeye geçilir. Anlatıcı çoğunlukla kişi tasvirleri yaparken, kişiler hakkındaki yorumunu belirtmekten de kaçınmaz. Objektif bir bakış açısının olmadığı bu tür tasvirlerde, anlatıcı tarafını belli eder ve okuru da bir anlamda yönlendirerek onun etkinliğini kısıtlar. Esensal'ın kişileri genellikle memurlar, mutsuz ev kadınları, yaşlı kocaları olan genç kadınlar, batıl inançlarına adeta tapan orta sınıf insanlar, işini doğru yapmayan devlet dairesi kıdemlileri, anne-babalarından ilgi göremeyen ve çoğunlukla da dayak yiyen

⁹² D.S.Bland, "Romanda Fiziksel ve Sosyal-Kültürel Çevre", *Roman Teorisi*, (Haz. Philip Stevick), (Sevim Kantarcıoğlu çev.), Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.266.

çocuklar, toplumsal değişimlere ayak uyduramayan kişiler, kendilerine imtiyazlı bir konum elde etmek için yalan söyleyen okumuş kişilerdir. Tasvirler de genellikle dış görünümlerine yöneliktir. Psikolojik tasvirler çok yer tutmakla birlikte kişilerin psikolojik durumları daha çok iç konuşma tekniği ile yansıtılmıştır.

“Mebus Olursa” adlı hikâyede, mebus olmak isteyen ve maliyede görevli Sabri Bey’in dış görünümü şu şekilde tasvir edilir: “Mebus olayım da görürsün’ diyen Sabri Bey, maliyede vezne kalemi ketebesinden, vücutluca, sevimli çehreli, kalın sesli, otuz beşlik bir efendi, verdiği cevaba kendi de hoşnut olmayarak, biraz düşünür gibi oldu.” (SK,s.26). Anlatıcı Sabri Bey’i tasvir ederken vücudundan ve yaşından bahsederek "sevimli" diyerek Sabri Bey'e olan tutumunu da açık açık belirtir. Anlatıcılar özellikle kişi tasvirlerinde kendi taraflarını açıkça belirtir. Aynı hikâyeye kitabında yer alan “Dedikler” hikâyesi; bir valinin yazdığı “Dedikler” adlı kitaptan bahseder ve bu hikâyede de belediye reisinin tasviri şu şekilde yer alır:

“Belediye reisi, otuz beşle kırk arasında, iri yarı, ablakça yüzlü, kısa kesilmiş çember sakallı; Hukuk Mektebi’nde okuyup burada birkaç yıl avukatlık ettikten sonra, belediye reisi olunca avukatlığı bırakıp alışverişe başlamış, biraz da para yapmış, ‘hırsızlık ediyor’ diye arkasında dağlar kadar dedikodusu olan ve ‘Camcının Hüsnü’ diye anılıp memleketlileri arasında soysuz sayılan bir adam, defterdarın sorduklarına birdenbire karşılık veremedi.” (SK, s. 32).

Tasvirde kişinin dış özellikleri, yaşı, karakter yapısı ve buna ek olarak da başkaları tarafından nasıl bilindiği yani dış gözle de "gözlemlenmiş" ya da "rivayet olunan" hali yansıtılır. Neredeyse ölümcül hasta olan bir adamın, köydeki “Dede Dimo” lakaplı biri tarafından doğal yöntemler kullanılarak iyileştirilmesini anlatan “Hasan Kahya Hastalandı” hikâyesi, kişi tasviriyle başlar:

“Ancak elli beş yaşlarında görünüyor ise de, güneşten yanmış, katmerleşmiş bu kalın derinin ve kırmızı duran çehrenin, uzun kaşların altında, derinden bakan parlak gözlerin, uçları güneşten sararmış uzun bıyıkların, üstünde kollar çıkmış ufakça burnun ve kalın bir boynun, kalın kemiklerin, kalın vücudun insanı aldatmak ihtimali de vardır.” (SK,s.133).

“Çamlıca’daki Konak” hikâyesinde, kişi kadrosu diğer hikâyelere göre fazladır. Böylece kişi ve mekân tasvirlerine de sıkça başvurulur: “Talat, orta boylu, esmer fakat yine yanaklı, parlak gözlü, parlak saçlı, şen ve ateşli bir kızdı. Vücudu kuvvetli olmakla beraber, etli bir vücut gibi görünmüyordu. Onun çehresine bakanlar derhal laubali ve neşeli bir kadın olduğunu anlayabiliyorlardı.” (GM,s.34). Anlatıcının daha çok dış

görünüş ve kendi yorumuyla da az da olsa kişiliğinden bahsettiği bu tasvirin yanında “Seza'nın Kocası” adlı hikâyede; dış görünüşten ziyade kişilik özelliklerini tasvir edilmesi ile gerçekleştirilen kişi tanıtımı dikkat çeker:

"Yalnız, sıra Seza'ya gelince tereddüt ediyorum. Çünkü bu öyle kız ki, ne kolay kolay anlaşılır, ne de anlatılır. 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 tavrı, taklitçiliği yok. Okuyup yazması da ötekilerden fazla, fitraten de müsait ve müstait. Kuvvetli bir hafızası var. Hissiyatına mağlubiyeti de enderdir. Demir gibi soğuk ve katı düşüncelerden zevk alır. Biraz da mağrurdur, hatta müstehzidir. İnsanların amansız tarafını bulur ise adeta zalim olur. En fenası herkesle alay ettiği, oturup konuştuğu halde, filanı beğenip tercih ettiğini hissettirmez ki insan ona göre bir kıyas yapsın." (VÇ, s.28).

“Köye Düşmüş” hikâyesindeki hâkim anlatıcı, istasyonda geçen bir konuşmayı doğrudan anlatımla yani diyalog tekniği ile aktarır. Bunun öncesinde ise konuşanı ve konuşmanın muhatabını şöyle tasvir eder: "Ankara ile Eskişehir arasında bir istasyonda tren bekliyor. Kırklık, kırk beşlik, üstü başı dökükçe terbiyeli bir efendi söylüyor, boz kalpaklı, orta boylu, tıknaz, sarı potinlerinin konçları dizkapaklarına kadar yükselen bir efendi -ihtimal bir mebustur- elleri arkasında, gümüş saplı kamçısı ile oynayarak dinliyor." (O, s.84).Anlatıcı bu hikâyede de "terbiyeli, ihtimal mebustur" gibi sözlerle kendi düşündüklerini açıklamaktan geri kalmaz.

Hikâyede bir kaymakam ile âzâ mülazımının konuşmalarının yer aldığı “Bildim” adlı hikâyede geçen diyalogda; âzâ mülazımı bir arkadaşının başına gelen bir olayı aktarırken kaymakam dayanamayarak onun sözünü sık sık keser ve anlatacağı olayın gidişatıyla ilgili kendi tahminlerini söyler. Ancak tahminlerinin çoğu isabetsizdir. En sonunda âzâ mülazımı "Zaten birader sen hangisini tahmin ediyorsun ki! Aceleden söz dinlediğin yok." (O, s.159) diyerek adama sitem eder. Hikâyede kişi tasvirleri ise hikâyenin başında şu şekilde yapılır:"Biri izinli kaymakam, sivri suratlı, ağırlıklı gözlü, otuz yaşlarında bir adam. Öteki Şûrayı Devlet'te âzâ mülazımı, esmer, yanak kemikleri çıkıkça, iri yüzlü, geniş omuzlu bir efendi." (O, s.154).

Tesadüf, şans ve kayınpederinin yardımlarıyla belediye başkanı olan Don Diyego Ferenza adlı başkahramanın, bu işi nasıl eline yüzüne bulaştırdığının anlatıldığı “Monte Nuvare Belediye Başkanı” hikâyesinde başkişi şu şekilde tasvir edilir:" Don Diyego

FerENZA iri yarı, suratı korkunç bir adamdı. Omuzları üstünde ufak bir kafası, iki eğri gözü, en korkunç maymunlarda bile olmayan büyük bir ağzı, kalın korkunç dudakları, iri iri dişleri vardı. Elleri, ayakları, bacakları, gövdesiyle, bir hastalığı var diyecek kadar iriydi." (İÇ, s.86).

Zengin bir genç olan İsmail Sabih Bey'in şair olmak için gazete çıkarma macerasının anlatıldığı "İsmail Sabih Bey'in Gazetesinde" adlı hikâyede, başkarakterin tasviri kısa ve anlatıcı yorumunu içerir haldedir: "İsmail Bey yirmi üç yirmi dört yaşlarında, güzel yüzlü, uzunca boylu, göğsü biraz çökük, güzel saçlı ve güzel gözlü bir genç. Hali biraz kadına benzer." (GKK, s.78). Yine genelde olduğu anlatıcı yorumunu içeren bir diğer kişi tasviri de "Sinir Doktoru" hikâyesinde bulunur. Bir doktorun yeni atandığı yerde, ilgi ve alaka görebilmek adına, o yerin ileri gelenlerinden birinin evindeyken, önemli bir paşanın yakın tanıdıkları olduğu yalanını söylemesinin ve bunun da ortaya çıkmasının anlatıldığı hikâyede; bu yalancı doktor, anlatıcının yorumuyla şöyle tasvir edilir: "Yükseğe konulmuş uzun uzun kaşlar, ucuna yakın bir yerde birdenbire kemerleşmiş bir burun. Konuşurken dudağı burnunun derisini çekip gerdiği için büsbütün eğrilip geriliyor. Ağız genişçe, yırtık. Dişler ufakça, seyrek ve kararmış. Gözler süzük gibi. Bakış iğrenç! Doktormuş. Sinir hastalıkları doktoru." (GKK, s.173). Bu tasvirde anlatıcının duyguları bariz bir şekilde aktarılmıştır. Hatta kişinin yüz hatlarının çirkin olduğu imlenerek betimlenmesi de, çizilen hikâye karakterinin kişiliği ile paralellik göstermesi adına yapılmıştır denilebilir. Anlatıcı, imtiyaz sahibi olmak adına karşısındakine yalanlar söyleyen bu karakterin yanında olmadığını, daha onu yaratırken ve betimlerken sezdirir. Bu karakter çirkin bir yüze sahip olmalı zira yaptıkları çirkin şeylerdir. Anlatıcı kişisini, iç yapısına uygun olsun diye çirkin tasvir eder.

Memduh Şevket Esendal'ın anlatıcıları kişi tasvirlerinde genellikle dış görünüşün yanında bazı kişiler özellikleri de sıralar ve bu tasvirlerle kendi yorumunu katar. "Haşmet Gülkökan" adlı hikâyede de anlatıcı gayet açık bir şekilde karakter hakkındaki düşüncelerini, onu tasvir ederken belirtir: "A.B.T.İ. Müdürlüğü Hesap İşleri Kalemi'nde yoklama masası işyari Haşmet Gülkökan; Soma'da doğmuş, İstanbul'da büyümüş, Ankara'da Gümölcüneli bir bayanla evlenmiş, iki de sevimli çocuk sahibi olmuş; kırk yaşlarında kısaca boylu, buğday benizli, güler yüzlü, konuşkan bir adam." (MA, s.78).

Kişi tasvirlerinin, kişilerinin dış görünüşleri ve karakteristik özelliklerinin yanında, anlatıcı yorumuyla birlikte aktarıldığı "Gevenli Hacı" ve bir treni kaçırmamak için

saatlerce yürüyen iki kişinin, trenin vaktinden çok erken istasyona gidiş yolculuğunu anlatan “Kaçırdık mı?” hikâyelerindeki kişi tasvirleri şöyledir:

"Geven çifliği ve köyü ağası Hüseyin; orta boylu, geniş omuzlu, ağır gövdeli, çakır gözlü, basıkça burunlu, kısa kesilmiş çember sakallı, iri ağızlı, yetmişlik, dinç bir ihtiyar. Görenler elli yaşında sayarlar. Denilebilir ki, buranın en çalışkan, en becerikli, en yırtıcı ve zengin adamıdır. Ekmeğini taştan çıkarır... Kumandan, otuz beş yaşlarında kadar görülür, biraz çocuksu, biraz da kadınsı yüzü, giyimine kuşamına düşkün, bir adam." (MA, s.101-102).

Kıdemli bir memurun iş yapıyormuş gibi görünmesinin eleştirildiği “Bir Şef” adlı hikâyede, ben anlatıcı, kişilerin isimlerini zikretmeyerek bunun genel ülke sorunu olduğunu anlatmak istemiştir. Anlatıcı bu işgüzar memuru şöyle tasvir eder:

"Bu zavallı adamın hayatı kaide, gevezelik ve yelkovanı çıkmış saatin mesaisi gibi boşuna yorgunluk yahut yorgun görünmektir. Kendi çok yaşlı değildir. Ama iridir. Toraman, karaman bir adam. Ensesi, yanakları ve karnı şişkin durur. Hele karnı çok büyüyor. Ağzı ufak ve biraz içine kaçık gibidir. Bu iri haliyle çevik bir adam görünür. Çeviktir. Ayağa kalkınca da hayli hızlı yürür." (MBS, s.25).

“Bizim Müşavir Bey” adlı hikâyede tasvir için farklı bir yöntem kullanılır. Anlatıcı tasvir ettiği Müşavir Bey'in kafasından bahseder önce: "Bizden birkaç yüzyıl sonra gelecek adamlar, eğer kısmet olur da toprak altında bizim müşavir beyin kafa kemiğini bulup çıkaracak olurlarsa şaşacaklar..."(MBS, s. 41). Sonra da şimdiki halini tasvir eder:

"Tepesi çıplaktır. Sol kulağı üstünden uzattığı saçlarını getirir bu parlak, yuvarlak kafanın üstüne örter. Bu saçlar da çile çile toplanır, yuvarlanır, kafanın parlak derisi parmak parmak görünür. Ufacık, yumru mavi gözler, sarkık yanaklar, orta boy, tombalakça gövde! Masanın başında oturup, kağıt okurken görseniz bu büyük kafanın karşısında hayran kalırsınız." (MBS, s.41).

Bu kafa tasvirini daha sonra bu müşavirin akılsız ve beceriksizliğine dayanak olsun diye yaptığı şu sözlerinden çıkarılabilir: "Ben oturup ağlamak istedim. Dünyada bundan daha kolay, daha pratik ne vardır acaba? İnsanın bu kadar beceriksizliğe güleceği değil ağlayacağı geliyor... Yeryüzünde bu kadar beceriksiz, zavallı adam olacağını da hiç sanmazdım. " (MBS, s. 45). Anlatıcının yaptığı kişi tasviri, Müşavir Bey'in karakteristik özelliklerine dayanak oluşturmak için çizilmiştir denilebilir.

Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerinde -diyalog tekniğinin fazlaca kullanıldığı, yazarın sanatının ikinci dönemindeki hikâyelerinde daha az bazen hiç olmamakla birlikte- kişi tasvirleri önemli bir yer tutar. Genellikle hikâyelerin başında yapılan bu tasvirlerde; kişilerin dış görünüşleri, karakter özellikleri ve anlatıcıya hoş gelen ya da gelmeyen yönleri aktarılır. Objektif bakış açısından uzak olan bu tasvirlerde, kişiler tüm yönleri ve ayrıntılarıyla okurun gözünde canlanır ve kâğıttan çıkarak canlı hale gelir; bu da metne gerçeklik duygusu katar. Bu tasvirlerdeki en büyük "boşluk", anlatıcının yanlılığı denilebilir. Anlatıcının taraf tutması ile birlikte okurun bir anlamda yönlendirilmesi ve ona metinde düşünme fırsatı tanınması gibi durumlar, kişi tasvirleri açısından olumsuz sayılabilecek özelliklerdir.

3.5.2. Doğa Tasviri

Esendal hikâyelerinde tasvir her açıdan metne görünürlük kazandıran önemli tekniklerden biridir. Kişi tasvirleri gibi doğa tasvirleri de hikâyenin geçtiği atmosferi, mevsimi, zamanı; olayların gidişatı ile paralellik göstermesi ve dış gerçekliğin her yönüyle yansıtılması amacıyla yapılır. Doğa tasvirleri kimi zaman, kişilerin psikolojik özelliklerine koşutluk sağlamak amacıyla çizilirken kimi zaman da hikâyede geçen olayların atmosferini oluşturan arka plan olarak, olayların "resmine", "çerçeve" olur.

“Bir Akşamüstü” adlı hikâye, ismi ile bağlantılı olarak ima ettiği zamanın tasviri ile başlar: “Bir akşamüstü. Yağmur çiseliyor. İnce bir güz yağmuru. Günlerden beri, bu kül renkli, bu sıkıcı bulutlar, yeryüzüne çökmüş, açılmıyorlar. İnsanı yaşamaktan bıktıran bir hava.” (SK, s.90). Bu tasvirde anlatıcının kısa ve eksilteli cümleler kullandığı görülür. İç sıkıntısının anlatıldığı hikâyede, bu durum doğa tasviri ile de somutlaştırılır. Anlatıcı en sonunda "insanı yaşamaktan bıktıran bir hava" diyerek de iç dünyasının doğayı algılayış biçime yaptığı etkiden bahseder. Kişisel algılayış, görecelik kavramıyla birlikte, kişinin ruhsal durumunun doğa ve etrafına bakış açısına sirayetini bu tasvirle gerçekleştirir denilebilir.

Aynı hikâye kitabında yer alan “Sevdiğim” adlı hikâyede yapılan doğa tasvirlerinin de kişilerin ruhsal durumlarının dışa vurumu olarak yansıtılması söz konusudur. Bir hayalden ibaret olan sevdiği'ne seslenen anlatıcı onunla geçireceğini düşündüğü romantik vakitleri anlatır ve bu romantizme doğa da "gün batımı, altın renkli sema"larıyla eşlik eder: "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." (SK,s.114).

“Güzel Bir Ölüm” hikâyesinde, bir arkadaşının annesinin cenazesinde gördüklerini anlatan anlatıcı; yaşı doksana gelmiş, hiç yokluk yüzü görmemiş, geniş bir ailesi olan ve güneşli bir havada vefat eden bu kadının ölümünü,"güzel" bulduğunu anlatır. Cenaze sırasında doğa ile ilgili gözlemlerini şu şekilde aktarır: "Sonbahar yağmurlarından sonra, güneşli, sıcak, güzel bir gün. (...) Deniz! Adalara doğru serilmiş, uyumuş, ta uzaklarda harelendiği, akıntılarla ufak ufak çırpındığı yerlerde yüksek dalgacıklar güneşle yaldızlanıyor, gümüş gibi parlıyor, kıpırdıyordu... Burası öyle bir yer ki, güneşle deniz tatlı tatlı öpüşüyor. Tabiatın bu meşguliyetini görmek ne lezzetlidir!" (BKÇ, s.14). Bu tasvirlerin olumlu duygular uyandırarak, ölümden ve cenazeden bahseden bu anlatıda konuya karşıt bir durum oluşturması; anlatıcının bu ölüm karşısında duyduğu imrenme duygusuyla bağdaştırılabilir: "İtiraf ederim ki ihtiyarın ölümü beni imrendirmişti. (...) (O)nun gibi böyle doksan sene yaşayarak sonra da böyle hiçkimseyi rahatsız etmeden, bir güzel günde ölüvermek, pek istediğim şeylerdendir." (BKÇ, s.15). Bir ölümün güzelliğinde bahsedilirken kullanılan bu doğa tasvirinde, olayların arka fonunun, anlatıcının bakış açısıyla oluşturulması söz konusudur. Denizin "ölüm"ü andıran "uyuması", bu ölümün güzel bulunması ile koşutluk oluşturulan "güneşli, sıcak ve güzel bir gün" tasviri, "güneşin denizle tatlı tatlı öpüşmesi" imgesiyle yaratılan pozitif bakış açısının hepsi; olaylara anlatıcının yaklaşım tarzının doğa tasvirlerine yansımalarıdır.

Balkan Savaşları sırasında şehit olan Veysel Çavuş'un anlatıldığı aynı isimli hikâyede, doğa, anlatıcının anılarına dönülerek tasvir edilir. Anlatıcı Veysel Çavuş'u ilk gördüğü zamana döner ve o zamandaki atmosferin tasvirini yapar: “Bugün dört sene evveli düşündüm; bir akşamdı, güneş gurup etmiş, yerlere gecenin rengi iyice çökmüştü. Yalnız güneşin gurup ettiği noktada, ufak evlerin esmer gölgeleri fevkinde birkaç küçük âvâreser bulut kanatlarını germiş, dinleniyor gibi görünüyordu.” (VÇ, s.11).

“Altınbalıkları” adlı hikâyede, ölen sevgilisiyle ilgili bir anısını anlatan anlatıcı; altınbalıklarını tesadüfen avlayan sevgilisini hatırlayıp kış vakti dışarı çıkar ve dışarısını şöyle tasvir eder: "Dün gece, dışarda rüzgâr derin uğultularla esiyor, korkunç bir soğuk bütün dünyayı donduruyordu. (...) Bütün köy, üstü donmuş karlar altında, sessiz uykudaydı. Zaman zaman bulutlardan kurtulan ay, bu karları esmer bir aydınlıkla parlatıyordu. Bütün ovalar bu iniltili rüzgârın altında kalmıştı." (İÇ, s.52).

Esendal hikâyelerinde doğa tasvirleri; kişi ve mekân tasvirleri kadar yer tutmasa da kişilerin duygu ve ruh hallerini yansıtan bir işlevde kullanılmıştır. Anlatıcının ruh hali, ya da olayların özellikleri, doğa tasvirlerini belirleyen en önemli etmenlerdendir. Doğa, hikâyelerde anlatılanlara ve anlatıcının psikolojik durumuna göre resmedilen bir tablo gibidir.

3.5.3. Mekân Tasviri

Mekân tasviri, doğa tasvirlerinde yaratılan olayların "çerçeve"sini, yapısını destekleyen dış görünümüdür. Denilebilir ki olay örgüsü "resimdeki figürler"; doğa tasviri "resmin çerçevesi"; mekân tasviri ise "resimdeki arka fon"un görünümü, renkleri ya da durumudur. Esendal hikâyelerindeki mekân tasvirlerinin işlevi, kişilerin sosyo-psiko-ekonomik durumlarının somutlaştırılması esasına dayanır. Mekân; büyük bir konak ise, kişilerin belli sosyal statülerde oldukları; mahalle ortamında salaş bir gecekondu ise yine kişilerin ekonomik durumları hakkında bilgi verir. Mekân tasvirleri bazen de anlatıcı değil de hikâye kişinin gözünden yapılır. Burada da karakterin psikolojik durumunun etrafına bakış açısında nasıl etkili olduğu gözler önüne serilir. Ayşegül Sekman ve Yakup Çelik, Şenol Göka'nın Farabi'den alıntı yaparak mekân hakkında şunları söylediğini belirtir: "Mekân ve insan. Biri olmadan diğeri anlamsız. Büyük Türk düşünürü Farabi'ye göre ikisi de aynı. Yalnızca görüntüleri farklı. Mekânı en geniş anlamıyla ele alıp, kâinata götüren Farabi 'insan' diyor 'küçük kâinattır, kâinatsa büyük insan.'" ⁹³ Mekân kavramını tarihsel gelişimi içinde birçok disiplinle özellikle felsefe ile birlikte ele alan Henry Lefebvre ise, mekânın stratejik olduğunu ileri sürer: "Mekân stratejiktir. (...) Görüldüğünün tersine homojen değildir. (...) Mekân gibi artık doğa da siyasallaşmıştır, çünkü bilinçli ve bilinçsiz stratejilerin parçası haline gelmiştir." ⁹⁴

"Şefika'nın Hanımları" hikâyesinde Şefika adlı bir hizmetlinin çalıştığı evde yaşayan hiç evlenmemiş dört kız kardeşin yaşamları aktarılır. Genelde hikâyenin geçtiği yer bu kız kardeşlerin yaşadığı köşk olduğu için hikâyede mekân tasvirleri köşkün betimlenmesi ile yapılır:

"Biraz sonra içeride ışık yandı, kapı da açıldı. Palto çıkaracak bir yer, bir ufak mermer taşlık. Camlı bir kapıdan girdik, geniş bir sofa. Ortada bir yuvarlak masa. Ortasında

⁹³Ayşegül Sekman, Yakup Çelik, "Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Mekân Olarak Ev", *TurkishStudies*, Volume 12/7, p. 323-344.

⁹⁴Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, (Işık Ergüden çev.), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.15.

çiçekliğe de yemişliğe de benzer geniş, kat kat bir vazo. Tavanda oldukça büyük bir avize. Bir yanda bir yemek dolabı, yerde halı. Birbirine benzemeyen sandalyeler, koltuklar. Burası toplama eşyayla bir oda gibi döşenmek istenmiş, bir koltukçu dükkânına benziyor."(S.K, s.161).

“Çamlıca'daki Konak” metni, *Gödeli Mehmet* adlı hikâye kitabının en uzun hikâyesidir. Bu hikâyede Besime adlı bir kızın hayat hikâyesi anlatılır. Kronolojik bir sıra ile anlatılan hikâye Besime'nin babasının çocukluğunun anlatılması ile başlar. İsmail Efendi'nin çocukluğu, bir paşanın köşküne bahçıvan olarak verilmesi, burada paşa tarafından evlendirilmesi ve ilk eşinin ölümü, ikincisinin de Besime'nin doğumundan sonra ölümü ve Besime'nin bir dadı tarafından bakılıp büyütülmesi, köşkte çalışan Nail adlı kişiden hoşlanması gibi olaylar anlatılır. Hikâye genellikle Besime'nin büyüdüğü yer olan paşanın köşkü etrafında geçtiği için mekân tasvirleri büyük yer tutar. Paşa'nın köşkü anlatılırken hikâyenin geçtiği mekân tasvirleri ile hem olayın geçtiği yerler somutlaşır hem de kişilerin sosyo-ekonomik durumları ile ilgili dolaylı olarak bilgi verilir:

"Burası, sanki şehirle, civarıyla alakasını katetmiş bir yerd. Sebzenin ve ağaçların yaprakları harareten gevşiyor, kendini bırakıyordu. Eski bağ yerlerinin kenarlarındaki taş döküntüleri arasından kuvvetli alyandoz sürgünleri çıkmıştı. Bir tarafta böğürtlen çalıları kim bilir ne zaman dikilmiş, duvar gibi sık yeşil duruyorlardı. Yolun kenarında sakız ağaçları arasında yine bu çalılardan vardı. Geçerken bu ağaçların köklerinde, kayaların, otların arasında birtakım haşarat sürünerek kaçışılar, otları çıtırdatırlardı. Böcekler gece-gündüz, fasılasız cızırdıyor ve sesleri bütün oraları dolduruyordu. Etrafta uzaktaki köşkler, sanki boş gibi duruyorlardı." (GM,s.29).

Bir mahalle kahvesinde iki kişi arasında geçen nükteli bir konuşmanın anlatıldığı “Pazarlık” adlı hikâyede, diyalogların geçtiği mahalle kahvesinin tasviri yapılır. Kişiler ise birçok hikâyede olduğu gibi iki memurdur: "Sıcak bir yaz gecesi. Mahalle kahvesinin önündeki setin üstü sanki ufak bir bahçecikti. Ortada küçük bir havuz, içinde gazoz şişeleri, etrafında biraz çimen, kınaçiçekleri. Kahve pencerelerinde sicimler gerilmiş, gecesevaları, telgraf çiçekleri, kireçle sıvanmış yarım tenekeler içinde sardunyalar sıralanmış." (O, s.121).

Kızlarına ilaç içirme sırasında, iki farklı annenin iki farklı davranış şeklinin anlatıldığı “İki Ana İki Kız” hikâyesinde; aynı olayın farklı kişiler açısından farklı davranışlarına bağlı sonuçları; görecelik ilkesiyle ve kişilerin yaşamlarının, karakter özelliklerinin davranış şekillerine yansımalarının deneysel olarak ele alınışı, karşılaştırmalı

olarak anlatılır. Sosyolojik deney mahiyetinde olan bu hikâyede; ortak bir olayın, kişilerin "değişken"liğine ve "davranış" değişikliğine bağlı olarak ortaya çıkan farklı sonuçları, iki ayrı hikâyede incelenir. Tek ortak nokta ise "ilaç içirme" meselesidir yani konudur. İki farklı annenin, kızlarına ilaç içirirken uyguladıkları farklı yöntemler paralel anlatım metoduyla yansıtılmıştır. Hikâyedeki mekân tasvirleri ile de ailelerin içinde bulunduğu ekonomik durum sezdirilmiştir. İlk hikâyedeki mekân tasviri şu şekilde yapılmıştır: "Yer katında, bahçe üstüne bir oda. Pencerelelerini mor salkımlar, hanımelleri kapadığından biraz loşça. Odanın üstünde yüksekçe iki erkân minderi. Minderlerden birinin köşesine sekiz-dokuz yaşlarında, ince, saz benizli bir kızcağız oturmuş." (O, s.127). Diğer hikâyedeki mekân ise bir otel odasıdır: "Ankara'da bir otelin odasında, beş altı yaşlarında sevimli, sinirli, saz benizli bir kız ile anası." (O, s.129).

"Tirazizade Sadullah Efendi'nin Konağı" adlı hikâyede, konakta yaşayan damatlardan biri olan Doktor'un, gizli cemiyet örgütlüğü dolayısıyla, odasında yaptığı gizli toplantılar anlatılırken bu toplantıların konağın fiziki yapısı dolayısıyla tehlike arz etmediğini anlatmak için mekân tasvirine başvurulmuştur. Betimleme olaya dayanak oluşturmak amacıyla yapılmıştır: "Konak müsaittir. (...) Eğer bir baskın olsa, burasını sarmak için tamam bir tabur asker kifayet etmez ve bu kapıların ikisi de gece gündüz açık durur. (...) Konağın altı bir büyük tünel gibidir. (...) Ancak her iki binek taşı da birer camekân ile bölünmüştür. Daima açık duran camlı kapılardan girince bir merdiven çıkar, döner tekrar çıkar." (GKK, s.199).

Bir konağın Hafız adıyla bilinen bir kadına olan "duygusal" ihtiyacının "Hafız Hanım gelip haftalarca kalan dalkavuk kadınlardan biridir." (MBS, s.31) cümlesiyle anlatıldığı "Hafız Hanım" adlı hikâyede, konak uzun uzun tasvir edilmiştir: "Kale bedeni gibi yüksek duvarlar içinde bir büyük bahçe ortasında bir konak. Konağın altı bir geçit. Geçidin bir yanında selamlığın binek taşı, öteki yanında haremlüğün binek taşı. Binek taşlarından çifte mermer merdivenler çıkıyor, dönüyor, bir geniş ahşap merdivenle yukarı salonlara çıkıyor." (MBS, s.31). Bu tasvir hikâyenin bütünlüğüne katkı yapmayan bir tasvirdir. Zira konağın herhangi bir kısmında herhangi bir olay yaşanmamış ya da Hafız Hanım'la ilgili herhangi bir durum ortaya çıkmamıştır. Hikâye konaktaki hanımın sürekli yanında olan, anlattığı masallar ve konuşmalarıyla konaktakileri etkileyip geçimini sağlayan Hafız Hanım'ı anlatır. Bu anlatılanların nerede geçtiğinin somutlaştırılması işlevi ise mekân tasviriyle gerçekleştirilir.

İletişim sıkıntılarının yaşandığı bir evliliğin sonunun iyi bitmesini ve karı koca arasındaki problemlerin çözülmesi sürecinin anlatıldığı “Mutlu Bir Son” adlı hikâyede, "ev", en önemli mekândır. Çünkü neredeyse olayların tamamı burada geçer. Kadın sürekli burada ağlar ve burada mutsuz olur. Adam sürekli burada evliliğinin nereye doğru gittiğini ve olası bir ayrılık durumunda kızlarının akıbetini düşünür. Dolayısıyla ev, bu hikâyede olayların ana mekânıdır. Bu mekân da evlilikteki mutsuzlukla koşut olarak, yoksulluk ve sakillikle tasvir edilir: "Bahçeden eve girilince temiz döşeli bir sofacığa girilir. Yerde kilim yerine birbirine dikilmiş çuval döşelidir. Minderin üstünde birbirine dikilmiş basma parçalarından bir örtü serilmiştir. Bu örtü, altındaki döşeminin yırtığını örter. " (MBS, s.172)

Esental hikâyelerinde, evlilik konulu hikâyelerin genel mekânı "ev" iken; memur hikâyelerinde "devlet dairesi", yolculuk hikâyelerinde ise "tren vagonları"dır. Bu genellenmenin dışında; köşkler, kahvehaneler, kırlar, hastanelerde hikâye konusuna göre kullanılan diğer mekânlardır. Kullanılan mekân, kişi ve hikâye konusuyla ilgili tasvirî özellikler taşır. Mutlu bir evlilikte tasvir edilen mekânla mutsuz bir evliliğin mekânının tasviri aynı değildir. Tasvirler; karakterlerin psikolojilerini, hikâyelerin konularını ve olay örgüsünün gidişatı ile bire bir örtüşür. Mutsuz olan evliliğin yaşandığı evdeki duvarlar da karanlık ve minderler yırtıktır. Ya da varlıklı birinin hayatı köşkte geçer ve bu köşkler de gösterişli yapılarıyla tasvir edilir. Mekân, bazen kişilerin psikolojilerinin yansımalarına göre onların bakış açılarından tasvir edilirken bazen de anlatıcının gözünden sunulur ancak her halükârda hikâyedeki yaşanmışlıkların izlerinin olduğu yerlerdir buralar.

3.6.Geriye Dönüş Tekniği

Hikâye zamanının "şimdi"sinin kesilip kişilere ya da olayların arka planlarına yönelik bilgi verme gibi çeşitli amaçlarla zamanda geriye gitme olarak açıklanabilecek olan bu teknikte; kronolojik zamanın, gerçeğin türevi olan edebi metinlerde, "gerçek" hayattakinden farklı işlediği gerçeği ortaya çıkar. Edebi metinlerde yıllara yayılan yaşantıların, geriye dönüş tekniğiyle birkaç cümle ya da paragrafla anlatılabilmesi, kurmaca anlatıların gerçek hayattan farklı olarak zamana olan hâkimiyetinin kanıtıdır. Bu teknikte “yazar, anlatıcı öznenin kişisel deneyimlerini de içeren geniş bir zaman aralığını romanın şimdiki zamanından geriye dönüşler yaptırarak sağlar.”⁹⁵ ”Şimdi”nin anlatılmasının imkânsızlığı hakkında Tekin şöyle der: “Bir olayı sıcaklığına yazsak

⁹⁵ Macit Balık, *Latife Tekin'in Romancılığı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2013, s. 387.

bile geçmişini anlatmış oluruz.”⁹⁶Dolayısıyla kurmaca anlatılardaki "şimdi"nin anlatılması bile yaşanmış olan bir olaya tanıklık eder. Anlatılan olay ya da kişilerin "şimdi"sinin anlatılmasından sonra geriye dönüş tekniği ile zamanda atlama yapılarak, anlatılanlarla geçmişte yaşananlar arasında bağ kurulur ve kullanılan bu teknikle "şimdi" ile "geçmiş" arasında nedensellik ilişkisi kurulur. Esendal hikâyelerinde geriye dönüş tekniği genel olarak kişilerin geçmiş yaşantıları, kim oldukları, daha önce neler yaptıkları hakkında okuru bilgilendirmek amacıyla kullanılır. Bunun yanında geçmiş ile şimdi arasındaki nedensellik ilişkisinin kurulması amacına hizmet eden geriye dönüş tekniği de kullanılmıştır.

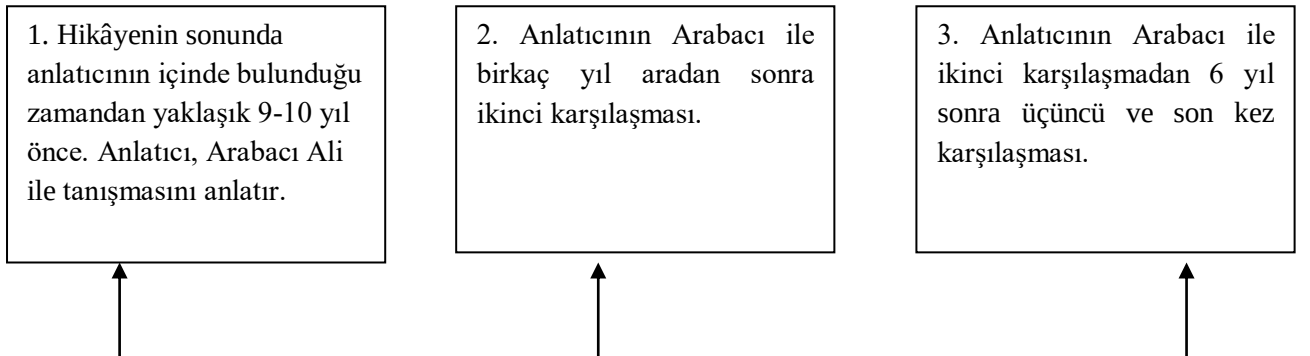
“Bir Akşamüstü” adlı hikâyede pencere önünde oturup evlilik hakkında konuşan iki kadının diyalogları aktarılır. Mekân tasviri ve konuşmalarla başlayan hikâyede anlatıcı geriye dönüş tekniğini kullanarak karakterlerin geçmiş yaşantıları hakkında bilgi verir:“Evlendikten sonra karısını alıp Paris’e götürmüştü. Onu Paris’in her köşe bucağında dolaştırdı. İsmet’in her gördüğü şey karşısında şaşırıp kaldığını görmek istiyordu. (...) İsmet şaşılacak bir şey görmedi, ancak yeni evliydi; kocası da seviyecek bir adamdı. Cici’den hoşlanıyordu. Tombul yanaklı, yüzünden çocuk saflığı akan bir adam. (...) Yalnız görülecek şeyler tez bitti, bu tatlı arkadaşlık da biraz tavsadı. Cici, karısına kayıtsızlaştı.” (SK, s. 94). Diyaloglar arasında kesinti yapan anlatıcı, kişilerin geçmiş yaşamlarına dönük bilgi vermek için geriye dönüş tekniğini kullanmıştır. Aynı hikâyeye kitabında yer alan “Sabuncu Osman Ağa” adlı hikâyede de bu teknikten aynı amaçla faydalandığı görülür. Sabuncu Osman Ağa denilen bir muhacirin hayatının anlatıldığı hikâyede, zamanda geriye gidilerek karakterin geçmişiyle ilgili bilgiler verilir: "Osman Ağa Tırnova muhaciridir. Doğrudur, bu muhacirlikte çok eziyet çekti, çok felaket gördü; ancak üç dört sene sonra sanki bunlar unutuldu ve onun yaşayışında büyük bir tahavvül olmadan yaşayışı düzene girdi." (SK, s. 155).

Bir evliliğin monotonluğunun, his-mantık ikileminin evlilikteki yerinin sorgulandığı “Nazlı Hanım”adlı hikâyede, ana karakter Nazlı Hanım’ın önce sıra dışı evlilik yaşantısı anlatılır. Hikâyenin bir yerinde bu anlatım kesilerek, Nazlı Hanım’ın eşi Murat Bey’in geçmişiyle ilgili bilgiler verilir. Anlatıcı diyalog tekniği kullanmadığı hikâyelerde, bu tekniğe sıkça başvurur:

⁹⁶ Tekin, *a.g.e.*, s.244.

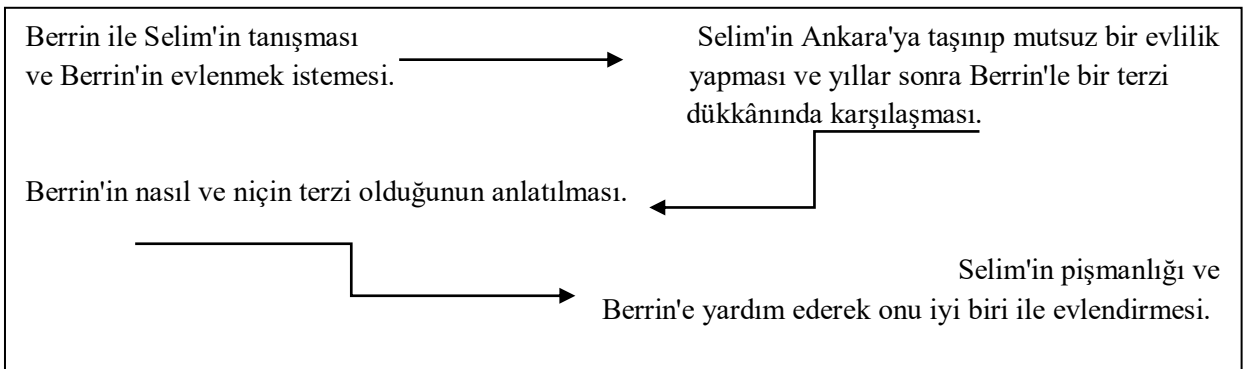
“Nazlı bu yıllarda yirmi yaşlarında kadardır. Kocası ile aralarında otuz yaş kadar fark vardır. Murat Bey genç yaşlarında evlenmemişti. Bu evde anası, büyük kardeşi Fuat Bey, onun karısı Yekta Hanım yaşıyorlardı. Şimdi Vuslat Hanım'ın yaşadığı daire, anaları Naime Hanımefendi'nin dairesi idi. Bu hanım bir sadrazam kızı imiş. Murat Bey yetiştirdiği günlerde, en büyük kardeşleri Fuat Bey genç bir adamdı. Babalarından kalan işleri de o çeviriyordu. Vedat Bey adında bir erkek kardeşleri, genç yaşında kendini denize atıp öldürdü. Bir kız kardeşleri de kız iken hastalanıp birkaç gün içinde öldü gitti.”(GM,s.103).

“Arabacı Ali” adlı hikâyede geriye dönül tekniği tarihsel arka planı anlatmak için kullanılmıştır. Anlatıcı bir zabittir. Hikâyede 3 ayrı zaman dilimi anlatılır: 1. Dünya Savaşı zamanı, Kurtuluş Savaşı zamanı ve bundan altı yıl sonrasındır. Anlatıcı hikâyeyi Arabacı Ali ile karşılaşma sırasına göre anlatır. Hikâyenin başlarında hikâye zamanı ile anlatma zamanının aynı olduğu izlenimi verilir: “Yaylının eskimiş, der, kaplı tentesi kızdıkça bana da ağırlık basmaya başladı. Uyukluyorum. Arabacım uzun boylu, yirmi yaşlarında kadar, yanık yüzlü, eğri bakışlı bir oğlan. O da uyuklayacak gibi duruyor. Sinekler bıraksa belki atlar bile uyuyacaklar.” (O, s.42). Ancak daha sonra anlatıcı Arabacı Ali ile yaptığı bu yolculuğun geçmişte yapılmış olduğunu söyler: “Bu yolculuk geçen büyük savaşlar bitiminden biraz sonra yapılmıştı. Aradan birkaç yıl geçti. Ankara kuruldu. İnönü, Sakarya Savaşları yapıldı.” (O, s.48). Anlatıcının Arabacı Ali ile üçüncü karşılaşması ise ikinci karşılaşmadan altı yıl sonra gerçekleşir. Bu karşılaşmada Arabacı Ali bir suç işleyip teslim olmamış ve kaçak olarak yaşamaya başlamıştır. Zabiti bir şekilde bulup ondan kendisinin affına dair yardım talebinde bulunmuştur. Ancak anlaştıkları gibi zabitin yardımı gerçekleşmeden Arabacı Ali bir çatışmada ölmüştür. Hikâyedeki ben-anlatıcıya, bir karakterle ilgili anısını anlattığı için anı-anlatıcı da denilebilir. Ancak zaman olarak ise önce şimdiki zaman anlatımı sonrasında ise geçmiş zamanı kullanmıştır. Şematik olarak anlatım zamanı şu şekilde değerlendirilebilir:



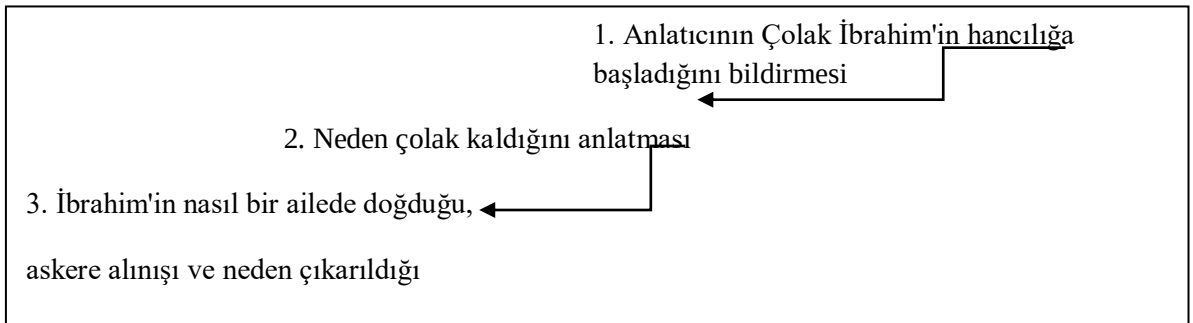
Biten bir evliliğin sebeplerinin anlatıldığı “Bir Kadının Mektubu” adlı hikâyede, mektubu yazan kadının, bu evliliğe nasıl karar verdiğini anlatan bölümde geriye dönüş tekniğinden faydalanılır: "Bilirsiniz ki ben burada öğretmenlik edip duruyor, birini bulup evlenmek istediğimi de yakın tanıdıklarımın gizlemiyordum. (...) Ninem de bu son yıllarda ölünce tek başıma kaldım. (...) Birini bulup da evlenirsem, birkaç yıl içinde yeniden bir ocak tütmeğe başlar, diye düşünüyordum." (O, s.93). Bundan sonrasında kocasıyla nasıl tanıştığını, nasıl mantık çerçevesinde bir evlilik yaptığını, anne ve babasından gördüğü geleneksel aile çizgisinde annesinden ne öğrendiyse nasıl onları evliliğinde uyguladığını anlatır. Boşanma seviyesine onu nelerin getirdiği ve onay istemesi de mektupla yer alır.

Berrin ismindeki genç bir kız ile Doktor Selim karakterinin evlilik meselesi merkezindeki hikâyesinin anlatıldığı “Berrin'in Evliliği” adlı hikâyede; Selim, Berrin ile evlenme fırsatını kaçırpı mutsuz olduğu bir evlilik yaparak Ankara'ya taşınır. Yıllar sonra İstanbul'a geldiğinde tesadüfen Berrin'i bir terzide çalışırken bulur. Anlatıcı burada, hikâyedeki zaman akışını kesip geriye dönerek Berrin'in niçin ve nasıl terzi olduğunu anlatır: "Selim Halil, Berrin'in nasıl olup da kendi gömleğini paralayıp terzi olduğunu bilmez. Bu, bizi, okuyanları eğlendirecek bir hikâye değildir. Yalnız doktor bunu öğrenmeyi çok istediği için biz de burada, kısaca ve topluca anlatmalıyız. Yazımızın başında Berrin'in bir ihtiyar babası iki de erkek kardeş, olduğunu bildirmiştik." (K, s. 167). Anlatıcının hikâyede çizdiği zaman profili şematik olarak şu şekilde gösterebilir:



“Çolak” hikâyesinde, 1. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarında başından yaralandığı için askerlikten çıkarılan Çolak İbrahim adlı karakterin gözünden; o yıllarda yaşananlar, Kurtuluş Savaşı sırasında Atatürk'ün adının duyulması, Meclisin açılması gibi olaylar aktarılır. Toplumsal olarak önemli değişimlerin yaşandığı bir dönemin, eski ve umutsuz bir askerin gözünden aktarıldığı hikâyede, anlatıcı en başta Çolak İbrahim'in askerden çıkarıldıktan sonra Ankara'da bir hânın işletmeciliğini üstlendiğini anlatır. Sonrasında hikâyenin anlatılma zamanından geriye giderek Çolak İbrahim'in geçmişi hakkında bilgi verir: "Yirmi beş yaşlarında iken, bir eğlenti gecesinde delikanlının biri İbrahim'e bıçak çekmiş, o da başındaki fesini eline alıp bıçağı tutmuş, delikanlının elinden bıçağı almış ise de iki elinin parmakları da doğranmış, eğri büğrü kalmış. Bunun için adına 'Çolak İbrahim' demişler." (HP, s.79). Karaktere niçin "Çolak" denildiğinin anlatılmasının ardından, anlatıcı bu zamanın da gerisine giderek Çolak İbrahim'in doğumuna, nasıl askere alındığına ve niçin askerlikten çıkarıldığına değinir: "Çolak yoksul bir ana babadan doğmuş, çalışıp çabalayıp bir çift beygir, bir de yaylı edinmiş Balkan Seferi'nde askere alınmaya kadar arabacılık eder, bir anasını geçindirirdi. Galiçya'da başından aldığı ağır yara yüzünden aylarca hastanede kalıp ölmek, kör olmak korkularını da geçirdikten sonra yurduna dönünce, kendinde her ne duydu ise, arabacılığın yorgunluklarına dayanamayacağını sandı; hancılığı kendine daha elverişli buldu." (HP, s.80)

Anlatıcının zamanı kullanması ile ilgili şematik yapı şu şekilde kurulabilir:



Nebiye'nin evliliğinin ve annesiyle olan ilişkisinin, onun hayatını nasıl etkilediğinin anlatıldığı “Nebiye'nin Kasabasında Hayat” adlı hikâyede; anlatıcı hikâyeye, Nebiye ile kocasının arasının açıldığını bildirerek başlar; sonra da bunun nedenini anlatmak için

hikâyede geriye giderek Nebiye'nin annesinden, onu nasıl ve ne amaçla evlendirdiğinden ve kocasıyla arasının annesi yüzünden nasıl bu duruma geldiğinden bahseder: "Kocasını da sevmiştii. Kızına gebe kaldığı aylardan başlayarak Feyzi'den yavaş yavaş soğudu. Bu soğukluğu araya sokan da kızın anası oldu. (...) Babası öldüğün de Nebiye on dört yaşlarında kadardı." (BN, s.70). Anlatıcı bundan sonra Nebiye'nin annesinin başkasıyla evlendiğini, bu adamın da kızının güzelliği karşısında etkilendiğini anladığı için çabucak kendi kızını evlendirmek istediğini; daha sonra da daha zengin bir adama varabilmek için kızını kocasından boşatmaya çalıştığını ve bu yüzden kızına kocasından soğuması için telkinlerde bulunup büyüler yaptırdığını anlattıktan sonra hikâyede başladığı yere geri gelir: "Çocuğuna gebe kaldı, bu soğukluk başladı; çocuk on sekiz aylık oldu iki yaşına yaklaşıyor, bu soğukluk sürüp gidiyor." (BN, s.83). Anlatıcı bundan sonra hikâyenin nasıl geliştiğini ve karakterlerin nelerle karşılaştıklarını anlatır. Karı kocanın aralarının nasıl düzeldiğini ve Nebiye'nin eşinin artık yaşadıkları kasabada kalmak istememesi üzerine İzmir'e taşınmaları ile de hikâye son bulur.

“Anasız Çocuk” adlı hikâyede de, anlatıcının tanık oldukları karşısında, kendi yaşamından yola çıkarak geçmişe dönüp kendi hayatını hatırladığı görülür. Annesi ölen bir çocuğun üvey anne ile yaşadığı sıkıntıları anlatan anlatıcı, bunları görüp üzülenek hikâye zamanını keser ve kendi çocukluğuna döner. Çünkü kendisi de bu çocukla aynı şeyleri yaşamıştır: "Evde hizmetçi ve aşçı olduğu günler, bu çocuk onlarla yemek yiyor, onlarla yatırılıyor. (...) Benim de anam ölüp babam yeniden evlendiği günler, hizmetçilerle düşüp kalkmaya başlamıştım. Babalar her nedense üvey çocuklarını daha çok seviyorlar." (BN, s.138).

Bir konak hayatının anlatıldığı “Tirâzizâde Sadullah Efendi Konağı” adlı hikâyede anlatıcı konakta yaşayan iki damadın birbirleriyle konuşmalarını aktarırken anlatıyı burada keserek zamanda geri gider ve damatların geçmişini anlatır: "Doktor biraz başka şeyle meşgul olsa, Hasan Bey'in, şişede kalan rakının hepsini birden içeceğini biliyordu. Molla'nın iki damadı, Doktor ile Hasan Bey birbirlerine çok benzerler. Biri Doktor Şerif, Gürcü Ahmet Efendi isminde bir adamın oğludur. Babası Sultan Mecit ricalinden birinin vekilharıcı imiş..." (GKK, s.196).

Esental hikâyelerindeki geriye dönüşlerin genellikle iki amacı vardır: Kişilerin geçmişleri hakkında bilgi vermek ki bu genellikle hikâyenin gidişatını etkileyen bir mahiyette değildir. Sadece hikâye kişisi hakkında bilgi vermek amacıyla yapılır. İkinci

amaç ise hikâyenin "şimdiki" konusuyla ilgili olarak, anıştırma yoluyla anlatıcının geçmişte yaşadığı bir olayı hatırlaması üzerine kuruludur. Teknik kullanımı bazı hikâyelerde iki katmanlı ilerler. Yani hikâyenin "şimdi"sinden geriye giderek bir olayı ya da kişiyi anlatan anlatıcı; gittiği zamandan da geriye giderek başka bir geçmiş yaşantıyı aktarabilir. Hikâyelerde zamanda geriye dönüş tekniği sıklıkla başvurulmuş tekniklerdendir denilebilir.

3.7. Özetleme

Uzun süren zamanın kısaltılarak anlatılması esasına dayanan bu teknik; Esenal hikâyelerinde genellikle kişilerin geçmiş yaşamlarından bahsedilirken başvurulmuş bir tekniktir. Hikâyelerde ana olayla bağlantılı olan, ancak sadece zikredilmeye ya da okurun bilmesi gerektiği kadarının anlatılmasına gerek olan bazı yaşantı ya da durumlar, özetleme tekniği ile aktarılır. Olayların özet halinde verilmesi genellikle "zaman" kavramıyla ilgilidir ve bu teknikten zamanda atlama yapılarak yararlanılır. Gerçek hayatın yansımaları olan edebi metinler, gerçek hayattaki zaman olgusunu olduğu gibi birebir yansıtamaz. Dolayısıyla temel olaya bağlı yan olaylar ya da karakterlerin geçmiş yaşamları saniye saniye oluş dizisiyle değil de üç beş satırla özetleme tekniği ile aktarılır. Özetleme tekniği gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur.⁹⁷

Zengin bir ailenin kızı olmasına rağmen, idealleri uğruna bu hayatı önemsemeyen ve çalıştıkları dergide ülküleri uğruna yazılar yazan Yılmaz'la evlenmeyi isteyen, Öğretmen Berrin karakterinin anlatıldığı "Yol ve Işık Birliği" adlı hikâyenin ilk paragrafı; Berrin'in ziyarete gittiği ablasının kocası hakkındaki soy kütüğünün özetlenmesi ile başlar:

"Birkaç yıl önce Bayındırlık Bakanlığı işlerinde çalışırken, şimdi komisyoncu İzak Toledo adında biri ile ortak, değirmen dolapları, elektrik makineleri getirip satan, işleri de yolunda olan Mühendis Mahfuz Çekmen'in İstanbul'da Boğaziçi'nin yüksekçe bir yerinde, büyükbabası Kulalı Etem Paşa'dan kalma köşkünün yemek odasında mühendisin karısı Bayan Nesrin Çekmen. (...) güzel, sevimli bir kadın." (GBY, s. 139).

Parçada Nesrin'in kocasının birkaç yıl içinde nerelerde hangi işleri yaptığı özetlenerek, Nesrin'in nasıl bir yerde hangi koşullarda yaşadığı da imlenmiştir.

⁹⁷ Tekin, a.g.e., s.241.

İki arkadaşın yıllar sonra görüşüp konuşmalarının anlatıldığı “Hacı İzzet Paşa” hikâyesinde de, arkadaşların geçmişi ve yaşadıkları ortak paydalar birkaç cümle ile özetlenerek aktarılmıştır: "Okul arkadaşlarıymışlar. Yetişmiş, büyümüşler. Devlet kapısına da kapılanmışlar. Günün birinde, Ankara'da, rastgele buluşmuşlar, konuşuyorlar." (İÇ, s. 81).

Yaşlı bir adamın, genç bir kıza olan zaafının anlatıldığı “Bay Özarier” adlı hikâyede de ana karakter olan Bay Özarier’in geçmiş yaşantısı ve hikâyenin asıl konusu ilk paragrafta özetlenerek şu şekilde aktarılır: "Eskiden İstanbul gümrüğünde muayeneciymiş. Şimdi Tekel Bakanlığı'nda hesap işlerinde bir kâtip. Birkaç haftadır dadanmış, mahalle komşuları dul Âdile Hanım'ın kızı Mesrure'yi evinden alıp Bakanlıklar'a beraber götürüyor, akşamüstü de kızın çalıştığı bakanlığın kapısında bekleyip eve getiriyor. Arkadaşlık, yoldaşlık ediyor. Niçin? Hiiiç! İyilik etmiş olmak için!" (İÇ, s.204).Hikâyenin bundan sonrasında kızın rahatsızlıkları ve Bay Özarier'den, onu da kırmadan, kurtulmak için yaptığı hamleler anlatılır.

“Haşmet Gülkokan” hikâyesinde ise ana karakterin geçmişi birkaç cümle ile şöyle aktarılır: "A.B.T.İ. Müdürlüğü Hesap İşleri Kalemi'nde yoklama masası işyari Haşmet Gülkokan; Soma'da doğmuş, İstanbul'da büyümüş, Ankara'da Gümülcineli bir bayanla evlenmiş, iki de sevimli çocuk sahibi olmuş (...) konuşkan bir adam." (MA, s.78).

Bir cinayetin işlenme sebebinin anlatıldığı “Hâkimi Sinirlendiren Avukat” adlı hikâyede; ismi verilmeyen karakterlerin cinayet noktasına kadar geldikleri yaşantıları, ajitasyona yer verilmeden özetlenerek aktarılır:

"Suçlu, bir kadın. Kocasını öldürdü diye getirmişler... Herif akşamları içer gelir bunu dövermiş. Çocuğu boğacağım diye kalkarmış. Çünkü nikâhları olmamış, ama bir çocukları olmuş. Kadına komşuları demişler ki: 'Eğer bir çocuğunuz olursa bu herif seni bırakamaz, belki dayağı da bırakır.' Kadın da kanmış, bir çocukları olmuş. Herif çocukları olduğunu istemiyormuş. Bir aralık kadına da 'Bu piçi düşür!' diye tutturmuş. Kadın düşürmemiş." (MBS, s.94).

Hikâyede kişilerin psikolojik derinliğine inmeden, davranışların kişiler üzerindeki etkilerinden bahsetmeden, sade ve yalın anlatımla, önemli olay ve gelişmeleri neredeyse bir cümle ile aktarmış anlatıcı. Örneğin "Kadın kanmış, bir çocukları olmuş." cümlesi, gerçek hayatta en azından bir yıllık bir sürece yayılan yaşantıdır. Ayrıca bu süre içinde kadının ne düşündüğü, nasıl hissettiği gibi durumlar üzerinde hiç durulmamıştır.

Karakterlere isim verilmemesi ise olayın toplum genelinde yaşanan birçok olaydan biri olduğunu aktarmak için olabilir. Kadın karaktere "kadın"; erkeğe ise "herif" denmesi anlatıcının olumsuz olan karaktere olan tavrını açıklar mahiyettedir denilebilir.

Bir gazete sahibi olmak isteyen İsmail Sabih Bey'in hikâyesinin anlatıldığı “İsmail Sabih Bey'in Gazetesi” adlı metinde; ana karakterin geçmişi ve neden bir gazete sahibi olmak istediği hikâyenin girişinde özetlenerek aktarılır:

"İhtiyar halası ve ihtiyar dadısı ile Süleymaniye'deki büyük konakta oturur. Birçok mekteplere devam etmiş, kalemlerde bulunmuş ise de bunlardan bir faide görememiş. Parası var, kendisi de şair bir genç. Gelecekte ümidi büyük bir şair olmakta! Bazı gazetelere şiirlerini göndermiş ise de takdir ettirememiş, ya unutmuşlar, kendisinden özür dilemişler dercolumamış ya da dercolundu ise bile yeri iyi intihab olunamadığından muvaffakiyeti olmamış. Bunun en âlâsı insanın kendisinin bir gazetesi olmasıdır. " (GKK, s.78).

Aziz Tuzcuoğlu'nun başarısız olduğu işlerin anlatıldığı “Tuzcuoğlu'nun Otçuluğu” adlı hikâyede, Aziz'in askerden gelip çerçilik yapmasından sonraki hayatındaki değişim özetleme tekniği ile birkaç cümlede şöyle aktarılır: "Altı, yedi ay bu işin arkasından koştuktan sonra köylerden kasaplık hayvan alıp gelmeye başladı. İlk biraz para batırdı ise de sonra işini düzeltti. Para kazandığını görünce ablası ona köyden bir kız da alıverdi. Bir ev açtılar. Bir yıl sonra da bir oğlu oldu." (BN, s. 57).

Hikâyelerdeki özetleme tekniği genel olarak hikâyelerin ilk paragrafında kullanılmıştır. İlk paragrafların hikâyelerin çatısını oluşturma özelliğine ek olarak, hikâye kişilerinin geçmiş yaşantıları hakkında bilgilerin verildiği ve genel hatları ile hikâyenin gidişatının özetlendiği bölüm olarak önemi büyüktür. Özetle verilen olay örgüsünün ipuçları, hikâye boyunca diğer ayrıntılarla çeşitlik kazanır. Kişiler bağlamındaki özetleme ise, hikâyenin "şimdi"sine gelene kadar kişilerin neler yaptıklarının kısaca aktarılması düzeyindedir.

3.8.Metinlerarasılık

Bir teknik olarak "anıştırma" da denilen "metinlerarasılık", en genel tabirle bir metnin daha önce yazılmış olan "metin" tarihinden bilinçli ya da bilinçsiz; mutlaka bir iz, bir parça taşımasıdır. Metinlerarasılık, en geniş anlamda bir edebi metnin edebî veya

edebiyat dışı metinlerle olan bütün bağlarını kapsar.⁹⁸ Bir metinde, bir resme, bir müzik parçasına, ortak bir duyguya, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye anıştırma yapılabilir.⁹⁹ Her metnin başka bir metnin dönüşümü olduğu tezine dayalı olan bu kuramda, metinler birbirleriyle ilişkileri bağlamında ele alınır. Postmodern akımın sıkça başvurulan tekniklerinden olan "metinlerarasılık" kavramı, bir metnin, daha önce yazılmış metinlerle ilişkisini inceleyen ve her metnin kendinden önce yazılmış diğer metinlerle bağlantılı olabileceği üzerinde duran bir tekniktir. Metinlerarasılıkta, metni bir bütün olarak kendi içinde tamamlanmış bir yapı olarak değil de farklı metinlere göndergeler yapan bir mozaik olarak görmek gerekir. Bu kavram ilk olarak Rus kuramcı Mihail Bakhtin tarafından "söyleşimcilik" adı altında ortaya konulmuştur. Buna göre bir sözce, göstereni aynı olmasına rağmen, gösterilen açısından kişiden kişiye değişiklik gösterebilir. Sözcenin, bir metinden diğer metne geçmesi de iki metin arasında bir bağlantı kurar. Bakhtin bu bağlantıya "söyleşim" der. Söyleşimcilik kavramının bir uzantısı sayılabilecek olan "metinlerarasılık" sözcüğü ise, Bakhtin'nin öğrencisi olan Kristeva tarafından ortaya konur. Metinlerarasının yaratılmasıyla yazardan bölünmüş, parçalanmış bir özne anlayışına, bir kaynak ya da etki anlayışından söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına, gelişimin sürdüğü anlayışından metnin başka metinlere ait parçaların bir değiş tokuş yeri olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışına geçilir.¹⁰⁰ Hiçbir şeyin sağlam bir anlam temeli üzerine oturmadığı bu kaygan/geçişimli oyun ortamında yazar da, anlatıcısı da, anlatı kişisi de aynı özelliği taşırlar; her türlü değişimin/dönüşümün/takasın olası olduğu bir ortamın varlıklarıdır onlar.¹⁰¹

Esensal hikâyelerinde metinlerarasılık, postmodern romanlarda kullanıldığı gibi bir bilinçle değil; başka bir metni ya da yazarı anmak suretiyle kullanılmıştır. Türk edebiyatında postmodern akımın temellerinin henüz atılmadığı dönemde, Esensal'ın hikâyelerinde bu teknik; bugünkü anlamıyla değil ancak yine de hatırı sayılır düzeyde kullanılarak, modern eserlerin oluşmasındaki tarihi sürece katkı sağlamıştır denilebilir.

⁹⁸ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.338.

⁹⁹ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, 2. bs., Ankara, 2000, s. 110.

¹⁰⁰ Aktulum, *a.g.e.*, s. 94.

¹⁰¹ Yıldız Ecevit, *Türk Edebiyatında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.76.

“Sahan Külbastısı” adlı hikâyede metinlerarasılık tekniği Kutsal Kitaptan bölümlerin alınması ile sağlanmıştır. Eserde Kur’ân-ı Kerim’den bir bölüm aktarılmıştır: "Dinimiz de bize cihadı emrediyor. 'Vacahidüfisebilüllah' buyurmuşlar. 'Cennet kılıçların gölgesindedir.' 'Fi cennet'ül taht-ı zilâl-iz-süyuf'; seyf dediği yani kılıç, cennet kılıcın gölgesindedir. Sizin anlayacağınız yani kaba Türkçesi kılıçlara sarılınız demektir." (SK, s.17). Aynı kitapta yer alan “Bir Mübahese” adlı hikâye kitabında, Hafız Hüseyin Efendi ile Hacı Mustafa’nın, iki ecnebi seyyahın Musa İmareti harabesini gezdiklerini görüp aralarındaki konuşmalar aktarılırken yine Kur’ân’dan bir ayet alıntısına yer verilir: "Koyun gibi zavallılar. Taşlara bakıp duruyorlar. İnsan sevabına bunlara Tefsir-i Tebbiyân’ı açıp ne kadar 'velkâfirun' ayeti varsa okusa. O zaman ne yaparlar acaba?". (S.K, s.19). Bir babanın kızına Kur’ân öğretmeye çalıştığı “Seni Kahve Paklar” adlı hikâyede de aynı şekilde Kutsal Kitaptan bazı parçalar yer alır: "Enver Efendinin karısı şöyle der: Şimdi ne oldu ise kahveye çıkmıyor, kıza musallat oldu. Kur'an okutacağım diye, çocuğu dövüp duruyor... yetefaalûne... yirceileyke..." (O, s.160-163). “Monte Nuvera Belediye Başkanı” hikâyesinde de yine Kutsal Kitaba gönderme yapılarak metinlerarasılık tekniği kullanılmıştır. Şehirde çıkan yangın sebebiyle halk, belediye başkanını linç etmek isterken şehrin Papazı onlara İncil’den vaazlarda bulunur: "Baba ile diğer oğulları, bu evden sağ çıkmayacaklarını söylüyorlardı. Papaz onları dinliyor sonra yavaşça dine çağırıyordu. İsa dini, böyle kötülükler, zulümler, kanlar, haksızlıklarla doludur. İsa, hiçbir yerde bağışlamayınız, siz de karşı geliniz, dememişti. 'İnsana kötülük edeni Allah bağışlasın.' demiş." (İÇ, s.99).

Amir-memur ilişkisinin anlatıldığı “Kurt Masalı” hikâyesinde, mal müdürü, emanet memuru olan Salih Efendi’yi çağırarak ona bir masal anlatır. Ancak bu masalda memurun dahli olmadan bir evrak işinde tuzağa düşürülmesi söz konusudur ve amiri ona yardım edemeyeceğini bu yolla anlatır. Bu yolla bir masala yer verilip metinlerarasılık tekniğinden faydalandığı gibi; çerçeve hikâye tekniği, türlerin bir arada kullanılması gibi modern tekniklerden de yararlanılmıştır:

“Haa, bak sana bir masal anlatayım: Bir kurt ile bir tilki arkadaş olmuş, birlikte gezip birlikte avlanmaya başlamışlar. Oralardaki mandıralarda kümesleri yoklar, Allah ne verdiyse karınlarını doyurup keyiflerine bakarlarmış. Günün birinde bir bağ kıyısında tilki bir kapana yakalanmış. Hemen kurda seslenmiş, ‘Aman kurt arkadaş, yetiş’ demiş, ‘bir kapana tutuldum, kurtulamıyorum, acısı da yüreğime çöktü, gel şu kapanın şu yayına bas da beni kurtar.’ Kurt uzaktan basmış, ‘Yok, demiş, sen ne kadar çalışsan bu kapandan kurtulamazsın. Ben de sana sokulup tatlı canımı korkulu bir duruma sokamam.’ Tilki

anlamış ki kurttan bir yardım yok; kapanın sahibi de bayırın başından görünmüş, ne yapsın, yatmış, ölmüş gibi uzanmış. Kapan sahibi gelmiş tilkiyi ölmüş sanmış, ayağı ile bir o yana bir de bu yana vurmuş, görmüş ki tilkide can yok. Kapandan çıkmak için yaya basınca tilki fırlamış, canını kurtarmış. Kurda da hiçbir şey söylememiş. Aradan biraz zaman geçtikten sonra, kurt bir kapana düşmüş. Kurtulmak için tilkiden yardım isteyince tilki 'Yok' demiş, 'kendimi senin için korkulu duruma sokamam, senden ders aldım.' Kurt, 'Aman' demiş. 'Amanı zamanı yok. Öl ki kurtulasın.' İşte kurt masalı bu. Sen bu masaldan bir şey anladın mı?" (SK,s.106).

“Rüstem Ağa'nın Oğlu” adlı hikâyede, Rüstem Ağa'nın tembel oğlu Hasan Basri'nin padişah adına yazdığı methiyenin, *Târik* gazetesinde yayımlanmasıyla, gurur duyan ve şaşırان bir baba anlatılır. Metinlerarasılık tekniğinin kullanıldığı hikâyede, bazı eserlerin isimlerine yer verilir: “Hasan Basri, idadi ikinci sınıf talebesinden; geçen sene sınıfta dönmüş ve babası onu dut ağacına bağlayıp dövmüş, komşular yetişip elinden güç kurtarmışlardı. Buna rağmen derslerine çalışmıyor, Paris Esrarı'nı okuyor, Yeni Bahçe'ye Minakyan Tiyatrosu'na gidiyor, 'Bir Müteverrim Kızın Son Saatleri'ni yazıyor ve imzasını gazetede görmek için ölüyordu.” (GM,s.97). Hikâyede diğer türlerden de yararlanılmış ve hikâye kişinin yazdığı methiyeden bir bölüm alınmıştır:

“Ol Şehinşah-ı cihan Sultan Hamit Han-ı zaman

Ta kıyamet daim etsün zat-ı pâkineheman

Saye-i şahanesinde cümle âlem bermurad

Vire ol şahın muradın Hakteâlamüsteân(GM,s.97).

“Nazlı Hanım” hikâyesinde, Nazlı Hanım'ın sevdiği birkaç şeyden biri olarak bir gravür anılır. Resim sanatına gönderme yapılan bu bölümde bir de yazar ismine atıfta bulunularak metinlerarasılık tekniğinden yararlanılır:

“Bir gravür. Bir genç adam resmi. Başı açık, ayakta duruyor. Geniş bir boyunbağı, boynunu kaplıyor. Dar bir beyaz pantolon, kısarak bir redingot giymiş... Bu kimin resmi? Buraya niçin asılmış? Nazlı bilmiyor. Kimseye de sormadı. Bu resme karşı duyduğu sevgiyi, tutkunluğu anlayacaklarmış sandı... Bu resim Nazlı'nın sevdiği yaşayan bir adamın resmidir... Bu resim Dam döŞiyon'dan beri okuduğu hikâyelerin kahramanlarından, Nazlı'nın beğendiği bu delikanlıda canlanıyor.” (GM, s.106).

Memuriyet hayatı savaşlar, kadro düzenlemeleri, Meşrutiyet'in ilanı gibi sebeplerle biten ve bir köye ticaret yapmak için yerleşen ancak hayatından hiç memnun olmayan bir

karakterin, tren istasyonunda mebus olduğu anlaşılan birinden yardım isteme hikâyesinin anlatıldığı “Köye Düşmüş” adlı metinde, ben-anlatıcı, Namık Kemal’in bazı eserlerine atıfta bulunur:

"Mektepte iken, cahillik, bendeniz de Kemal Bey merhumun 'Rüya'sını, 'Vatan Yahut Silistre'sini okurdum. (...) Biz Meşrutiyet'i bir şey zannederdik. Bendeniz 'Cezmi'yi bir gecede okumuştum. Rüya'nın da bendenizde bir sureti vardı. Kim isterse yazar verirdim... Meşrutiyet'ten sonra 'Rüya'nın da bir kıymeti kalmadı. Bendeniz, ihvana kaç defa, 'Yahu, bende Rüya var, yazıp getireyim okuyunuz' dedim, hiç aldırın olmadı!" (O, s.84-85).

Anlatıcı gezi yazısı havasında yazılmış olan “Ölüler Hikâyesi” adlı hikâyede; Hindistan'da değişik dinlerde gördüğü gelenekleri anlatır. Zerdüştlük, Hindûluk ve Müslümanlıkta yer alan ölü gömme adetlerinin anlatıldığı bu hikâye, didaktik bir içerikte yazılmıştır daha çok. Okura başka dinlerdeki ölü gömme ritüelleri hakkında bilgi vermek, asıl amaçtır. Anlatıcı üç dinle ilgili gördüklerini ve bildiklerini aktardıktan sonra şöyle bir karşılaştırma yaparak hikâyeyi bitirir: "Beni bu yerlerde gezdiren tanıdık bir Zerdüşti idi ve kendi dinlerinin, ölüleri kuşlara yedirmesini iyi ve doğru bulmuyordu. Bana kalsa ölüyü kuşlara yedirmenin ne kötülüğü var? Toprağa gömersin kurtlanır, böcekler yer; ateşe atarsın, ateş yer, açığa bırakırsın, kuşlar yer. Hepsi bir." (K, s.54).Üç dinin geleneklerine gönderme yapılan hikâyede, din temelli inançlara atıfta bulunulmuştur.

“Sorumlu” adlı hikâyede kullanılan metinlerarasılıkta halk kültürü esas alınmıştır. Kaza olup da birkaç kişinin ölümüyle sonuçlanan bir devlet dairesinde, "yalandan" sorumluların arandığının hikâyesinin anlatıldığı hikâyede, bazı gazete yazılarından ve atasözlerinden örnekler verilmiştir:

"Kahvesini, gazeteleri getirdiler. Birinci sayfada iri harflerle 'Büyük bir felaket daha', altında da küçük harflerle 'zararın kaç milyon olduğunu başmüdürlük bilmiyor.' Bir başka gazetede: 'Bu milleti hesap sormaz sananlar aldanyorlar.' Bir başka gazetede: 'Başmüdürlük bunun hesabını vermeyecek mi?....

-Senin yerine kimi bulup koyacaklar. Bunların içinde ben öyle bir adam görmüyorum.

- O da umurunda değil. Bak bir sürü genç adam var. İşten anlayanın değeri var mı? Testiyi kıran da bir, suyu getiren de..." (İÇ, s.164-171).

Aksaklıkları ve ezber eğitimin olumsuzlukları üzerinde durularak eğitim sisteminineleştirildiğiRüştiye'de; metinlerarasılıkteknigiinden hem eser isimleri zikredilerek hem de bazı şiirlerden alıntılar yapılarak yararlanılır:

"Bir ayağımızı altımıza alır, bir dizimizi diker, kâğıtlarımızı büküp hocanın Müntehebat-ı İnşa kitabından yazdırdığı sözlerin çoğunu anlamayarak yazardık... Bir gün de bir beyit yazdırır:

'Şehsuvar- arsa-ı cûd olduğun fehmeyledim,

İşte ben geldim, efendim, dergehin divanına,

İntizaratına çiğnetme bu hâk-i tireyi

Esbi- va'din dizginin dönder vefa meydanına'

Hoşuna giden beyitlerden biri de:

'Bir evde dü zen olsa, düzen olmaz o evde,

Manendi tevem, şerîk-i şerdir, iki şer."(İÇ, s.197-198).

Bir kına gecesinin anlatıldığı “Eski Bir Kına Gecesi” adlı hikâyede, bu gecede okunan şarkılardan bahsedilirken, müzik unsuru hikâyeye dâhil edilir. Müzik terimlerinin de yer aldığı hikâyede, hikâyeden müziğe giden bir hikâye dili oluşturulmuştur: “Aksaraylı Selim okuyor: 'Nazarımda gene âfâk-ı siyeh-fam oluyor.' Hafız Osman ağzı olacak (...) Yukarı katta sarhoşluk kargaşalığı artmıştı. Uşşak faslının bitiminde birkaç kişi ayağa kalktı." (BN, s.29,31).

“İsmail Sabih Bey'in Gazetesi” adlı hikâyede, gazetede yazıları çıkacak olan bir yazardan bahsederken, bu yazarla Tolstoy arasında bir benzerlik kurulur: "Kapı açıldı, İsmail Sabih Bey'in romancı arkadaşı Hikmet Bey girdi. Gazetenin romancısı ve bütün Türklerin Tolstoy'u, filozofu, hikâyecisi, ahlakçısı." (GKK, s.90).

Konak hayatının anlatıldığı “Tirâzizâde Sadullah Efendi Konağı” adlı hikâyede, konakta yaşayan damatlardan biri olan Çerkez Hasan Bey bir odada toplanmış olan birkaç konak sakini görüp onları okuduğu bir romanın kahramanlarına benzettiğini söyler: "Bu suratlar... Bu bardak kırıkları... Bu odada benim vücudumdan daha feci bir vaka cereyan etmiş.... Burası Xavier de Montepin'in romanlarındaki yerlere benziyor. Doktor sana Dagolar diyeceğim. Bak Visconte cenaplarına." (GKK, s.194).

Bir köy düğünün anlatıldığı “Düğün” adlı hikâyede, düğünde halk kültürüne ve türkülere yer verilerek yer verilir: "Çalgıcılar başladılar: 'Fadime'nin aya karşı tüter anam, bacası/ Öpüşürken, kokuşurken çıkageldi, kocası!'" (MA, s.123).

Dayısının gözünden yeğeninin ve evliliğinin anlatıldığı “Bizim Kız” adlı hikâyede, kız kültürleri arası bocalama yaşarken kocasını kaybetmenin eşiğine gelir. Dayısı, enişteye Ankara’da bir iş bularak onların hem İstanbul’dan uzaklaşmasına hem de durumlarının düzelmesine vesile olur. Bir gün evlerine geldiğinde enişte bey Fontaine’den bahseder: "Masa başında çalışıyordu. 'Fontaine' adlı bir kitabı Türkçeye çeviriyor." (MA, s.143).

“Babam Evlendi” hikâyesinde, annesinin ölümünün ardından babasının yeniden evlenmesini anlatan ben-anlatıcı, babasının cimriliğinden bahseder bu hikâyede. Babanın akıl almaz cimriliği ise Moliere’nin "Cimri" adlı eserini getirir akla. Buradaki baba da tıpkı bu eserdeki baba gibi pintidir: "Ben eve dönünce benden yirmi lira almaya başladı. Biraz geçince de evi benim üstüme bırakıp kendisi bana ayda on lira vermek yolunu tuttu. Babam doksan lira tekaüt aylığı, evleri, dükkânları, saklı altınları olan bir adamdır. Nerede ne kadar parası olduğunu da kimse bilmez. Üstünü başını, kılık kıyafetini gören de bunu bir yoksul adam sanır" (MBS, s.83).

“Anlaşılmamış Bir Nokta”da, anlatıcının bir Fransız opereti olan *Kavaleriya Rustikana*’yı izlemek amacıyla gittiği salonda bambaşka bir operetle karşılaşmasını ve bu operette çıkan primadonnanın çok kötü olmasına rağmen niçin bu kadar alkış aldığını anlamaması esere adını veren hikâye konusudur. Bu hikâye daha çok metinlerarasılık yönünden incelenmeye değer bir metindir. Zira metinde İtalyan besteci Pietro Mascagni tarafından yazılan tek perdelik operetin, Japonlara ait olduğu söylenen *Kirişima* adlı operetin ve Alfons Dode’un yazdığı *Safo* adlı romanın adı geçer. Bu isimler Avrupa’da çıkan bazı eserlerin ülkemizde adının duyulduğunu ancak halkın bu eserleri okusun okumasın ya da izlesin izlemesin Avrupa menşeli olduğu için hemen aynı olumlu tepkiyi verdiğini belirten anlatıcı, halkın bu tutumunu da eleştirir. Bu eserler de bu eleştiri sırasında anılır: "Avrupalıların bazı o kadar meşhur eserleri vardır ki, onların adı buralara kadar yayılıyor, duyuluyor; görsün görmesin halk ismini duyunca iyi bir şey olduğuna inanmış oluyordu. 'Safo mu? Haa iyi bir romandır.' (Hemen her ağızda aynı şey.) Kavaleriya Rustikana da böyle... Şunu bir kere görelim dedik." (BKÇ, s.11).

Dönem hikâyesi denilebilecek bir hikâye olan “Şu Soyadı Konusu” adlı anlatıda, Soyadı Kanunu ile birlikte kendilerine alacakları soyadını düşünen ve bu konuda ince eleyip sık dokuyan Eczacı Etem Bey’in düşünceleri aktarılır. Soyadı seçmek çok önemli bir iştir ve bu nesiller boyu kullanılacağı için çok fazla düşünüp ona göre bir karar vermek gerekir. Neredeyse tamamı diyaloglardan oluşan hikâyede anlatıcı bu konudaki

düşüncelerini aktarırken yazar İbsen'den de bahseder: " (B)aşkalarının soyadlarına nasıl karışabilirim? Beğenmiş, kendinize yakıştırmış, takınmışsınız. Buna söz olur mu? Bir arkadaşım da adını İbsen koydu. İsveçli bir edibin adıdır. Onu severmiş. Kendini ona benzetirmiş. Bu fırsat çıkınca hemen adını almış." (BKÇ, s.29).

Esendal'ın hikâyelerindeki metinlerarasılık kavramı daha çok "anıştırma" denilebilen bir yöntemle uygulanmıştır. Hikâyelerde, söz konusu metin ya da yazarların, sadece isimlerinin geçtiği görülür. En çok başvurulan metin ise alıntılama yöntemiyle içinden âyet ya da âyetlerin metne dahil edildiği görülen Kur'ân'dır. Kutsal metinden alıntılarla hareketle, Esendal'ın eserlerinde dîn kavramının toplumsal yaşama etkileri günlük yaşantılardan kesitlerle sunulmuştur.

3.9. Üstkurmaca

Postmodern anlatılarda sıklıkla kullanılan üstkurmaca tekniği; eserin oluşum, yazılış, kurgulanma sürecinin eserin konusu haline getirmektir. Yani bir romanın yazılış sürecini metnin merkezine yerleştirmektir. Eser artık bir kişinin, ya da kişilerin yaşamlarının anlatıldığı bir metin değil; bu metnin anlatıcı tarafından yazılma serüvenini anlatan bir eserdir. Yıldız Ecevit geleneksel-gerçekçi edebiyatın, Aristo'dan beri alışlagelmiş yansıtmacı yöneliminin yerini farklı bir anlayışın aldığını belirtir ve şöyle der: "20. yüzyıl edebiyatının bu yeni doğasında yazar-anlatıcı yalnızca kurgulamıyor, metni nasıl kurguladığı konusunu malzeme olarak ele alıp onu ikinci bir düzlemde yeniden kurguluyordur."¹⁰² Esendal elbette Türk edebiyatında 1950'li yıllardan itibaren geliştiği varsayılan postmodern anlayış çizgisinde bir üstkurmaca tekniği kullanmamıştır. Ancak bazı hikâyelerinde yer alan, hikâye içinde başka bir hikâyenin varlığı, bu tekniğin bugünkü anlamıyla olmasa da kullanıldığına işaret eder.

"Falanca Bey" hikâyesinde, yine memur ve aydın kesimin zihniyetini yeren ve isimlerinin önemli olmadığını zira hepsinin kafa yapısının ve aile yaşantılarının hemen hemen birbirinin aynı olduğunu belirten bir hikâyedir. Yazar birçok hikâyesinde olduğu gibi bu hikâyede de memurları ve devletin ileri gelenlerini eleştirir. Bu hikâyedeki en belirgin fark, eleştirinin herhangi bir olayın etrafında gelişmemesidir. Yazar tüm memurları "Falanca Bey" genelleştirmesiyle, aynı tembellik ve liyâkatsizlik ile hem iş hem de özel hayatlarını sürdürmelerini şu sözlerle anlatır:

¹⁰² Ecevit, *a.g.e.*, s.98.

"Bu beylerin hepsi yurdumuzun ağır hizmetlerinden birini üstlerine almış adamlar... Çalışıyorlar.Bereket versin ki gençlikleri var; iş görmeye, yurda hizmet etmeye, adlarını andırmaya istekleri var. Yoksa çektikleri ağır sıkıntı, gördükleri ağır hizmetler, para ile çekilir şeyler değildir. Sabahleyin hepsi bir daireye kapanır, büyük kararlar verip, büyük işleri bitirmeye kendilerini ödevli, borçlu bilirler. İşler biter gibi değildir. İş dinlemeye, söz anlatmaya çalışırlar." (K, s.83).

Anlatıcı bu hikâyede herhangi bir memurun olası günlük hayatını ve diyaloglarını aktarırken birden fazla ihtimal sıralar. Dolayısıyla bir memurun günlük yaşantısının birkaç olası versiyonunu, aynı hikâyenin içinde yeniden yazar. Üstkurmaca tekniğine uygun diyebileceğimiz bu kısımlar şu şekilde aktarılır:

"Kafa yorulmuş, keçeleşmiştir. Durgunlaşmıştır. Bu durumda bu bey eve kalkıp gitse, eşi;

'Ne var?' diye sorar. 'Rahatsız mısın?'

'Yok, yorgunum'

...

Bu konuşmanın başka türleri de olabilir:

'Sana bir müjdem var'

'Hayırlı olsun!'

'Bizim Faize'yi nişanlamışlar..'

...

Ne iyidir ki o hanımlar, kocası evde olmayınca yatağına yatar da uykusu tutmaz. .. Daha sonra, ne kadar hafif de olsa ayak sesi duyup uyanır.

'Bu saate kadar yemekte mi idiniz?' diye sorar.

'Yok filanca beye de biraz uğramıştık.'

...

Bu gün de başka günler gibi geçmeye başlar." (K, s. 86-87-88).

Anlatıcı hikâyesinde bir memurun günlük yaşantısında yaşayabileceği diyaloglardan üç ihtimalli bir seçki yapmıştır. Hikâyenin içinde kendisi de diyaloglardan oluşan hikâyeler anlatmıştır. Ancak bunlar onun tasarladığı ve genelde memur hayatında

yer alan diyaloglar ve yaşantılardır. O hikâyesini bunlardan örnekler sunmak için yazmıştır:

Anlatıcının, ülkemizdeki memur hayatını anlatan hikâyesi ve üç olasılık üzerine kurulan olay örgüsü:

1. Falanca Bey
ile eşinin olası
diyalogları

2. Falanca Bey
ile eşinin olası
diyalogları

3. Falanca Bey
ile eşinin olası
diyalogları

“İsmail Sabih Bey’in Gazetesi”nde de üstkurmaca tekniğinden yararlanılır. Genç ve zengin olan İsmail Sabih Bey şair olmak için bir gazete çıkarmak ister. Bu gazetede şiirlerini yayımlayacağı gibi bir de "manzum bir facia" yayımlamak ister. Hikâye içinde başka bir hikâyenin taslağının hazırlanması ise üstkurmaca tekniği ile gerçekleşir. Kurmaca evrende, anlatının oluşumunun hikâyeleştirilmesi olarak tabir edilebilen bu teknik, hikâyede şu şekilde yer alır:

"İsmail Sabih Bey kendisi gazete için manzum bir facia hazırlıyordu... İşin asıl müşkül ciheti, bu facianın henüz mevzuu belli değildi. Eser 'Leh Yedela' ismindeki bir kahramanın, henüz ismi konulmayan bir kıza âşık olup onu aramak için bir dağa çıkmasıyla başlıyor, ve her gün mısralar çoğalıyor, parçalar artıyor lakin nihayetinin ne olacağı bilinmiyordu... Şimdiki halde kahraman 'Leh Yedela' dağa çıkıyor. Ara sıra şair kimi rakip yapacağını düşünür. Kızın babası bir çoban mı, bir mabut mu olacağını münakaşa eder, bir karara varamaz... " (GKK, s.82).

Bir sinema salonunun ve içindekilerin tasvir edildiği “Sinema” hikâyesinde, anlatıcı filmin hikâyesinden bahsederek hikâye içinde hikâye anlatır: "Birçok ayak vurmaldan sonra sinema başladı... Oyunda bir baba var ki her sebeple ise çok senelerden beri kendini çocuklarından ve herkesten saklamış ama, onları gizli takip ediyor, onlara en umulmaz zamanda yardım ediyor." (MA, s.153).

Bir kış günü geçirdikleri tren kazasının ardından en yakın istasyona sığınan iki arkadaşın, bir baba ile oğlun evlerine sığınmalarının anlatıldığı “Bir Baba Bir Oğul” adlı

hikâyede, anlatıcı ben-anlatıcıdır. Kendi başından geçen bu hikâyeyi anlatırken evine sığındığı Sabri Efendi'nin hikâyesinden de bahseder: "Bu adamın hikâyesi uzun değil. Harbiye Mektebi'nden zabıt çıkmış. Birkaç yıl orduda çalışmış, bu sırada başına bir kaza gelmiş..." (GKK, s.31). Anlatıcı anı-anlatıcı konumunda iken hikâyesinin içinde Sabri Efendi'den dinlediği anlaşılan bu hayat hikâyesini de aktararak hikâye içinde hikâye anlatır.

Memduh Şevket Esendal'ın, genellikle modern ve postmodern bir teknik olarak kullanılan üstkurmaca tekniğini, modern anlamda bir bilinç ile olmasa da bazı hikâyelerinde kullandığı görülür. Bu hikâyelerde genellikle hikâye kişilerinden biri yazar olabilmek için bir öykü yazımı ile uğraşır. Böylece hikâye içinde bir başka hikâyenin yazılış serüveni gözler önüne serilir, Bazı öykülerde ise iç içe girmiş öyküler görülür. Çerçeve öykü tekniği de denilen bu teknik ile yine içte başka bir öykü anlatıldığı için bu tür öykülerde de üstkurmaca tekniği kullanılmıştır denilebilir.

3.10. Rüya Tekniği/ Düşsellik

"Jung, rüyayı bir tiyatro olarak değerlendirmiştir. Bu tiyatrodan, rüyayı gören, bütün rollere ve izleyicinin pozisyonuna da sahiptir. Bu açıdan, rüya belirli bir mekâna, ana kahramanların ortaya çıkışına ve zamanın kullanımına ilişkin özellikler taşımaktadır. Bunlar ele alındığında, yapının açılması, kurgunun gelişmesi, doruk noktası ve sonuç ya da çözüm bölümleri karşımıza çıkabilecektir."¹⁰³ Esendal hikâyelerinde rüya tekniğine çok yer verilmesine de tekniğin bazı hikâyelerde belirleyicilik özelliği vardır. Psikolojik temelli kullanılan rüya tekniklerinde, kişiler can sıkıntılarını ya da korkularını rüyalarında semboller ile aktarırlar. Bireyin iç dünyasının yansıması olan bu tür örneklerde yine de çok derin bir psikolojik çözümlemeden bahsedilemez. Rüya tekniğini diğer işlevleri ise kişilerin inançların ile ilgilidir. Rüya manevi hayatı ya da geleceği belirleyen önemli bir habercidir hikâyelerde.

Şıpsevdi bir kadının hikâyesinin anlatıldığı "Behiye" adlı hikâyede, anlatıcı, iş arkadaşının evinde gördüğü, kocasından ayrı yaşayan Behiye'ye âşık olur. Birlikte on bir ay geçirdikten sonra Behiye aniden onu bırakıp şehir dışında başka bir adama kaçar. Bir kadın karakterin gelenek dışı yaşam tarzının anlatıldığı hikâyede rüya tekniğine şu şekilde yer verilmiştir: "Bir gece rüyamda onu gördüm. Kalabalık bir sokakta arkam sıra

¹⁰³ Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramları*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2004, s. 334.

geliyormuş. Yetişip bana bir söz söylemek istiyormuş. Ben kalabalığa karışıp kendimi saklamak istiyorum. Nereye gitsem arkamdan geliyor, biliyorum. Uyandım, kan ter içinde kalmışım." (K,s.14). Rüya tekniği bu hikâyede olayların gidişatı hakkında ipucu vermek için kullanılmış olabilir. Zira daha sonra Behiye tıpkı bu rüyada olduğu gibi anlatıcının iş çıkışında onu garda bekler ve onu elde etmek için çabalar. Kadının evli olması ancak eşinden ayrı yaşaması durumu sebebiyle ben-anlatıcı biraz çekimser kalsa da kadına âşık olduğu için o da onunla birlikte olmaya başlar.

“Bir Mübahase”de ise rüya, manevi-ilâhî bir işaretle sahibine gelir ve onun türbedar olmasına sebep olur: "Hacı Mustafa, birkaç sene var ki, dellallığı terk etmiş; bahçesinde zuhur eden bir türbenin türbedarlığını ediyordu. Bu türbe 'Sancaktar Baba'nın türbesi imiş, rüyada hazret hacıya göründü. Kendi mezarını işarete etti. Ve üç gece birbiri arkasına bu rüya tekerrür edince artık şüpheyi mahal kalmadı. Mezarın işaret olunduğu yere bir toprak duvar, bir tahta parmaklık, yazısız bir taş, bir kandil astılar ve mezar tamam olur olmaz 'erenlerim' kerametini gösterdi." (S.K, s. 20).

Ben-anlatıcının; tek başına çıktığı yolculuk sırasında, ıssız yerlerden geçtiği için korkmasının bilinçaltına yansması olarak ortaya çıkan rüyası, “Çölde” hikâyesinde geçmektedir: "Arabacı uyuklamaya hazırlanıyordu. Benim de gözlerim kapanıyor, yaylının içine uzandım. Yattığım yerden serabı seyreder, düşünürken uyumuşum. Rüya mı görüyorum, yoksa kâbus mu basmıştı bilmem, bana haydutlar bizi basmıştı gibi geldi. Arabanın içinde bağırarak uyandım. Arabacıyı da korkutmuşum. Dehşetle bir müddet birbirimizin yüzüne baktık... O cehennem ateşi açan ovayı geçtiğimize memnun oldum." (S. K, s.58). Bilinçle uyku arasında bocalayan anlatıcı, düş ile gerçekliği birbirine karıştırarak korkusunu anlatır.

Bir evliliğin anlatıldığı “Hatice”de; Hatice çok sevdiği kocasından, onun kendisini aldattığını düşündüğü için ayrılır ve baba evine gelir. Buna dayanamayıp kendisini vuran kocasını rüyasında görür: "Bir gece düşünde gördü: Bir deniz kıyısında Hüseyin yarı beline kadar çıplak, yanında duran eysiz bir atı yelesinden tutmuş, duruyor. Hatice yanına sokulmuyor, beş on adım uzakta. Hüseyin, Hatice'yi görünce, 'Bak' diyor, 'bu atın deniz üstünde yürüdüğünü görünce, şaşıracaksın.' Ata biniyor, at denizin suları üstünde yürüyor, ayağının değdiği yerlerden toz kaklar gibi sular savruluyor." (BKÇ, s.124). Bu rüya, Hatice'nin "ölüm" üzerine düşündüğü ve bu düşünceyle birlikte tekrar kocasına

sarıldığı, ölüm bilincinin hayatı erteleme üzerindeki etkisinin gösterildiği bir işlev kazanır hikâyede.

“Rüya Nasıl Çıktı”da; rüya motifi batıl inançla birleştirilerek; rüyalara inanan ve bunların hayatımızı etkilediği ve belirlediğini düşünen kişilerin ironik eleştirisinin yapılmasına olanak sağlamıştır. Postacı Tevfik Efendi'nin aceleyle eve gittiğini gören ve kahvede yalnız oturmaktan sıkılan İzzet Bey, onun yanına gelmesi için birkaç kez ısrar eder ve Tevfik Efendi'nin gelmediğini görünce, ona kendisini rüyasında gördüğünü söyler. Tevfik Efendi'nin canı buna çok sıkılır ve hemen İzzet Bey'in yanına gelerek rüyanın nasıl olduğunu sorar. İzzet Bey'in pek bir şey anlatmamasına ise olumsuz anlamlar yükler ve o gün işinde yanlış bir şey yapıp yapmadığını sorgulayıp tüm gününü gözden geçirir. Ertesi gün hâlâ bu olaya canı çok sıkırken ve dalgın dalgın bu rüyayı düşünürken kaynanasının kaydattığı pekmez ayağına dökülür ve ayakları yanar. Herkes telaş içindeyken Tevfik Efendi rüyanın bu kadar uğursuzlukla geçip gittiğine sevinir. Birkaç gün sonra İzzet Bey'e rastgelir, yine rüyada ne gördüğünü sorar. İzzet Bey rüya görmediğini, sadece kendisini yalnız hissettiği için bu yalanı uydurduğunu itiraf etse bile Tevfik Bey, batıl da olsa "inanç" meselesinin insanların yumuşak karnı olduğunu ve insanları nasıl da boş yere evhamlara sokup belki de olmayacak şeylerin olmasına sebep olduğunu şu cümle ile kanıtlar: "Mahsus söyledin ama, bak nasıl çıktı." (MA, s.65).

“Nazlı Hanım” dada, hikâyenin başkarakteri olan Nazlı Hanım'ın, kocasının yeğenine karşı duyduğu hisler sonunda hayal ile gerçeği birbirine karıştırdığı görülür: "Nazlı da hastanın (kocasının) ayakucunda bir uzun sandalyeye uzanmıştı. Öyle geldi ki küçük salondaki resim, çerçevesinden çıktı, büyüdü, salonun ortasında durdu. Biraz sonra kapı açıldı. Dışarda sofanın karanlığı üzerinde onu gördü. İçeri girecek diye Nazlı korktu. 'Uyanık mıyım?' diye düşündü." (GM, s.108). Romantik ve duygusal bir anlatım dili olan “Sevdiğim” adlı hikâyede de ölen sevgilisinin hayaline seslenen anlatıcı, hikâyeye gerçekdışılık katarak; özlemini, sevgiliyle geçirdiği geçmiş zamanları hatırlayıp, hikâye boyunca sanki onunla konuşuyormuş gibi bir hava yaratarak aktarır: "Sevdiğim! Her zaman olduğu gibi dedim, çünkü sen benim tatlı bir hayalim idin. Seni ancak ruhumla hissederdim. Ne zaman sana elimi uzattımsa, ruhun dalgalandı, kollarım arasında yalnız tatlı bir ceset buldum." Ölüm-hayat çizgisinde, hayalleşen umutların, geçmişle somutlaşp hatırlanması üzerine kuruludur hikâye.

Esendal'ın hikâyelerinde rüya tekniğinin yoğun olarak kullanılmadığı görülür. Rüya tekniğinin geçtiği hikâyelerde ise rüya; gelenekçilik çizgisinde olarak gelecekte haber veren bir işlev üstlenir. Bunun dışında ise bu teknik, körü körüne rüyalara inanan kişiler üzerinden toplumun bâtıl inançlarının eleştirilmesi amacıyla hikâyelerde kullanılır.

3.11. Otobiyografik Anlatım

Otobiyografik okumada, yazarın kendi hayatından kesitlerin, hikâyelerine olan dahli üzerinde durulur. Esendal'ın yaptığı işler düşünüldüğünde; memur hayatından, aksak giden devlet işlerinden, rüşvet alan devlet dairesi çalışanlarından bahsettiği her hikâyede, otobiyografik özellikler de bulunur denilebilir. Esendal, bizzat devlet yöneticilerinin içinde bulunup milletvekilliği yapmış biri olarak, devlet mekanizmalarındaki aksaklıkları bu tür hikâyelerde eleştirmiştir. Zaten hikâyelerinin büyük çoğunluğunda memur hayatını ve devlet dairelerini anlatır. Bu tarz hikâyelerde, anlatıcının birden fazla bakış açısı olabilir: "Otobiyografik yöntemle yaratılan ikili bakış açısının romancıya sağladığı önemli yararlarından biri de kahramanını hem yakından ve içten hem de uzaktan ve dıştan gösterebilmesidir."¹⁰⁴ Kahraman anlatıcının yer aldığı ve "ölüm" mefhumu üzerine deneme tarzında yazılan "Büyükbaba" adlı hikâyede, yazar kendi ismini bizzat kullanarak bir anlamda aslında bu hikâyede kendisini ve kendi düşüncelerini aktardığını belirtmiştir. Kendi hayatına bakıp onu değerlendiren anlatıcının, ölüm üzerine düşünceleri yer alır hikâyede. Esendal'ın kendi adının hikâyede geçmesi de onun düşünceleri ile anlatıcınıninkileri kesiştirir bir anlamda:

"Anama babama kavuşurum. Babam der ki:

'Geldin mi Memduh!'

'Geldim baba.'

'E, hayatı nasıl buldun?'

Cevap vermez, düşünürüm." (S.K, s. 151).

"El Malının Tasası" adlı hikâyede, Esendal, gemi meraklısı olan iki kişinin atışmalarını aktarırken kendisinin de bir süre üyesi olduğu İttihat ve Terakki Cemiyeti'nden bahseder: "Şevki Bey işin uzayacağını görerek; 'Arif' dedi, 'uzatma!'/ 'İttihatçılar gelirse görürüm bakalım, Hidiviye ağabeyleri onları kurtarabilir mi?" (MA, s.34).

¹⁰⁴Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, DTCF Yayınları, Ankara, 1997, 95.

“Şair Tavafi” hikâyesi âdeta yazarın düşüncelerini anlatır mahiyettedir. Bir şairin köylerinde konaklarını duyan birkaç kişi, şairi görmek için onun konakladığı hana gelirler ve şair Esendal'ın da gerçek hayattaki düşüncelerine tercüman olarak içinden şunları geçirir: "Ağalar, efendiler, yolcuyum, yorgunum, yarın sabah da erken kalkacağım. Belki adımı duymuş beni bir şey sanmışsınızdır. Kimseye hayrı dokunabilecek bir adam değilim. Eski edebiyatla uğraşır, ders verir, arada şiir miir de söylerim. Ama bunların size hiç faydası olmaz. Sevdiklerinizin başı için çok oturmayın!" Utandım söyleyemedim." (MA, s.71). Esendal'ın da gerçek hayatında edebiyatla uğraşısının kendince bir alçakgönüllülüğü vardır. Edebiyatın çok büyük bir mesele olduğunu kendisinin ise sadece bir şeyler yazdığını söyler. Esendal'la röportaj yapan M.Sunullah Arısoy, Esendal'a “Edebiyatımızın gelişmesi için neleri gerekli görüyorsunuz?” diye bir soru yönelttiğinde yazar şu şekilde cevap verir: “Vallahi bu benim selahiyetim haricinde beyefendi... Hem büyük bir iş bu... Edebiyatımızın gelişmesi için gerekli... Bilmem... Bir fikrim yok... Bunları bu illerle uğraşanlar bilirler.”¹⁰⁵

“Kuvvetli Hükümet” hikâyesinde, yazarın gerçek hayatta içinde bulunduğu Meclis'te, devlet görevlilerinin herhangi bir karar alınırken gösterdikleri beceriksizlikler ve lakaytlıklar konu edinilmiştir. Günlerce süren neticesiz toplantılar eleştirilmiştir. “Yurda Dönüş” hikâyesi de Esendal'ın yurt dışında geçirdiği uzun sürelerden sonra, ülkeye geldiğinde edindiği izlenimlerin aktarıldığı bir hikâyedir denilebilir. Azerbaycan, Tahran ve Kâbil'de elçilik görevlerinde bulunan yazar, bu hikâyede, uzun yıllar sonra ülkesine dönen anlatıcının, gördüğü değişim karşısındaki şaşkınlığını dile getirir: "Uzakça Doğuda yıllarca bulunduktan, gezdikten, çalıştıktan, epeyce de para kazandıktan sonra yurdumuza dönüyorum. ... Ben görmeyeli yalnız bu gümrük değil, her şey değişmiş... İçinde kendimi değersiz bulduğum bu yurt benim yurdum mudur? Tanıdıklarımın her biri bir köşeye dağılmışlar. Benim bilmediğim ve daha tadını da alamadığım yeni bir yaşayışa girmişler. " (GM, s.152,165,172).

Bir konaktaki hayatın anlatıldığı “Tîrazizade Sadullah Efendi Konağı” adlı hikâyede, yazar kendi yaşamından bazı ayrıntıları da kendisine en yakın gördüğü Doktor karakterinde yansıtır: "Doktor görüldüğü kadar lakayt, alakasız bir adam değildi, siyasetle uğraşırdı. Gizli teşekkül etmiş cemiyetlere girer, gizli müzakerelerde bulunur,

¹⁰⁵ M. Sunullah Arısoy, *Edebiyatçılarımız Konuşuyor, Memduh Şevket Esendal'la Konuşma*, Varlık Yayınları, Cep Kitapları: 73, İstanbul, Ağustos 1953, s. 5-15.

gazete dağıtır, karakolların kapılarına yafta yapıştırır, sokaklara beyanname atar... hülâsa böyle şeylerle uğraşmaktan zevk alırdı." (GKK, s.196).

Esendal'ın hikâyelerinin neredeyse yarısını oluşturan “memur” konulu, Meclis'in ve burada sözde iş yapan milletvekillerinin yer aldığı, şairlik ve edebiyat üzerine yazdığı metinler ile gizli cemiyetlerden bahsettiği hikâyelerinde kendi hayatından izler vardır denilebilir. Devletin içinde biri olarak hâkim olduğu devlet daireleri ve buralardaki memur hayatı, yazarın gözlemlerine dayanarak en çok işlediği konulardan biri olmuştur. İttihat ve Terakki Partisi üyesi olan yazarın, bazı hikâyelerinde de bu partinin isminin geçtiği görülür. Elçilik görevleri ile sıklıkla memleketinden ayrı kalan Esendal, uzun süre kaldığı yurt dışı görevi süreçlerinin sonunda memlekete geldiğinde gördüğü değişimleri ise “Yurda Dönüş” öyküsünde anlatmıştır. Devlet, memur, aksak işleyen bürokrasi ve yurt dışı gezilerinin izlerinin bulunduğu her hikâye onun hayatından izler taşır.

3.12. Fantastik/ Masalsı Anlatım

Esendal'ın bazı hikâyelerinde, masal üslubundan faydalandığı; birkaçında da gerçeküstü olayların anlatıldığı görülür. Sayıca pek fazla olmasa da yazarın masal-efsane-fantastik çizgisinde yer alan bu hikâyeleri, onun diğer yansıtmacı-klasik kurgulu hikâyelerinden ayrılır. İstenmeyen üvey kardeşin, babasının ölümünden sonra yaşadığı yalnızlığın ve dışlanmışlığın anlatıldığı “Türk Dursun” adlı hikâye, masal türünün ilk paragrafı olan döşeme bölümüne benzer bir anlatımla başlar: "Geçmiş yüzyıllar içinde, bir köyün birisinde, varlıklı bir yaşlı kimse, bir de onun üç oğlu varmış. Bu çocuklardan ilk ikisi bir, küçüklüğü olan Dursun adındaki çocuk da bir başka anadan imiş. Günlerden bir gün babaları ölmüş." (VÇ, s. 125). Tıpkı Anadolu'da söylenen masallar gibi bir olay örgüsü olan bu anlatıda, babaları öldükten sonra kabul edilmeyen ve mirastan da pay verilmeyen Dursun sırayla köyün ileri gelenlerini gezerek akıl danışır. Muhtar, imam, Aksakal ve köylülere gidip akıl danışmak isteyen Dursun'a kimse yardım etmez ve Dursun en son: "Varayım gideyim... Bu adamlar beni istemiyorlar, ben de bunları istemem!.." (VÇ, s. 128) der ve anlatı Dursun'un, diğer masallara ters düşen kötü sonuyla biter. Hikâye; sahipsizliğin, yalnız kalmanın, toplum tarafından kabullenilmemenin, yardım görememenin sonuçlarını Dursun karakteri üzerinden aktaran "kıssadan hisse" temalı bir anlatıdır.

“Göç Başlıyor” adlı hikâye, "Cenubi Amerika Latin Edebiyatı Örneklerinden" diye başlar. 1937'de Kâbil'de kaleme alınan bu hikâye, gerçeküstü-masalsı anlatımıyla dikkat çeker. "Orta yüzyıllarda Saragos Krallığı" içinde yaşayan beylerden birinin çıktığı bir yolculuğun anlatıldığı hikâyede, bu bey, bir masalda duyduğu yere doğru yola koyulur:

"Bunların arasında biri bir gün kendine gidecek yer bulamadı ve çocukların ona söyledikleri bir masalı hatırlayarak ırmaklarından altın akan ülkeye gitmek istedi. Bunu işiten kel kâhyası, topal, çolak haznedarı, kör avcısı, kalkıp şehirlilerden sağ kalıp birer bucağa sığınmış olanlar arasına bir gürültü saldılar ki, sinyor ırmaklarından altın suyu akan ülkeye gidecek ve oralarda gölgede kâse ile kuşsütü içip SabâMelikesi Belkıs'ın torununun torunu ile evlenecek!" (MBS, s.127).

Bundan sonra bunu duyan herkes bu bey ile birlikte gemiye biner ve denize açılır. Anlatıyı, Latin Amerika örneklerinden etkilenecek kaleme aldığını belirten anlatıcı, Kur'an ve Eski Ahit'e dayanan bir efsaneden de bahseder. Çeşitli versiyonları olan bu efsanede Hz. Süleyman'ın, M.Ö. 10. yüzyılda yaşayan ve Yemen'de bulunan Sâbâ Hükümdarı Belkıs'ı tevhid dînine davet etmesi anlatılır. Anlatıda, dinî temelleri olan bu efsaneden bahsedilerek metinlerarasılıktan da yararlanılmıştır.

“Enaristan” adındaki gelenekçi bir ülkenin anlatıldığı aynı adlı hikâyede, gerçeküstü öğeler masalsı anlatımla birleştirilerek olay örgüsü oluşturulmuştur. Şeytan'ın bir kızla işbirliği yapıp, onu Enaristan kralının oğlunun haremine sokmasının anlatıldığı hikâyede; Şeytan, onun bir kıza görünüp ona yardım etmesi, onunla konuşması ve kızı aniden saraya sokması gibi gerçeküstü öğeler yer alır:

"-Sen Şeytan mısın?"

-Evet! Bana 'Şeytan' diyenler de vardır... Yeryüzünde insanlara erişen kötülükleri ben yaparım, iyilikleri de iyilik Tanrıları yapar, diye sandılar. Sandıklarını, kandıklarını benim için söylediler, adamoğlu bana yüz binlerce ad verdi... Bende sanılan kötülükler, yaradılışın kendisinden doğan kötülüklerdir." (GBY, s.42).

Bu hikâyedeki gibi Şeytan'ı konu alan başka bir hikâye de *Mutlu Son* kitabındaki “Şeytan” isimli anlatıdır. Bu hikâyede Şeytan'ın, öldüğü anlaşılan bir adamla diyaloglarına yer verilir. Diğer hikâyedeki Şeytan burada da kötülüklerin insanların fitratında olduğunu söyleyerek felsefi açıklamalarda bulunur:

"Şeytan - Gözünü gezdirip dört yanına baksana! Sana kötü gelen bu şeyler yaradılışın bir töresidir. Nedir? Sen ademoğlu, ki yeryüzüne yapışmış böceksin... Bu yeryüzünde

yaşayanlar, kendileri gibi yaşayanlardan becerebildiklerini yiyerek yaşarlar. Eğer bu töreyi değiştireceksen birçoklarını öldüreceksin. Niçin bugün tarlada biten taze tirfil otlarını hiç acımadan koparıp yedin ve kendini onları öldürerek yaşattın? " (MBS, s.79).

Esendal hikâyelerindeki gerçeküstücü anlatım genellikle din temeline dayanır. “Kâşıkaraoğlu” hikâyesi de bu hikâyelerden olmakla birlikte, Kâşıkaraoğlu’nun kişiliğinde ahiret hayatı sorgulanır ve anlatıcı –tıpkı Dante’nin *İlahi Komedya*’sında olduğu gibi- orasını görmüşçesine gözlemlerini aktarırken, Tanrıları da konuşturarak anlatıya gerçeküstücülük katar: "Menfi dinler yaymış olan Tanrılar, kitaplarında bir ahiret günü, bir dövünek günü geleceğini söylemiş olsalar da günlerini iyi kötü geçirmiş, buraya kadar gelmiş olan insanlara eziyet edip, üzüntü vermek istemiyorlardı" (BN, s.145).

Esendal’ın birkaç öyküsünde görülen fantastik/masalsı anlatım tekniği; daha çok gerçeküstücü bir bakış açısının oluşturduğu metinlerdir. Bu metinlerde bilinmeyen masalsı diyarlara göç eden krallar ya da şeytanın kişileştirilerek insanlarla konuşturulması gibi dînî öğeler içeren unsurlar bulunur. Birkaç öyküde görülen, gerçek hayatın realitesinin kırıldığı ve düşsel bir olayın aktarıldığı fantastik anlatım tarzı, yazarın çok sık kullanmadığı bir tekniktir.

3.13. Deneme Tarzı Anlatım

Esendal bazı hikâyelerinde deneme tarzından yararlanır. Yani hikâyelerde konudan ziyade, düşünceler yer alır. Denemecinin kendi kendisiyle konuşur gibi, bundan da öte karşısında biri varmışçasına ve onunla dertleşir gibi yazdığını belirten Özdemir, denemenin düşünsel bir yapısı olduğunu söyler.¹⁰⁶ “Yalnız Adam” adlı hikâyede de deneme tarzı anlatımın izleri görülür. Bir adamın yalnızlık üzerine düşüncelerini yazdığı metinde, sözde soru cümleleriyle anlatıya sohbet havası da katılmıştır:

"Babamı, anamı, kardeşlerimi anlamak istiyorum. Anlayabiliyor muyum?.. Sevdiklerinize inanabiliyor musunuz yahut anlayabiliyor musunuz onları?... Seziyorum ki benim kimse yanında değerim yoktur. Ancak değerim var yok, buna darılmayacağım, yalnız bunu bilemiyorum. Etrafımda söylenen sözlere inananlar ne kadar bahtiyardılar. İnananlar yahut aldırmayanlar, herkesin içini anladıklarını sananlar bahtiyardılar. İnanmak ne güçtür. İnanmadığınız aman yalnızsınız. Ben yalnızım..." (MBS, s.108,109).

¹⁰⁶ Özdemir, a.g.e., s.171.

“İnsanın Beni” hikâyesi de anlatıcının duygu ve düşüncelerini okura aktardığı, herhangi bir olay örgüsünün yer almadığı, bireyin içindeki varoluşu sırlarını ve kendine sakladığı "ben"ini sorgulayan bir hikâyedir:

"Herkesin dimağını, hareket ve hayatı temin eden elektrik merkezlerinin, muhtelif irtibat tertibatının ve hatırat mahfazalarının makine dairesi imiş gibi farz edelim. 'Ben' dediğim o parlak, o ufak şey bu dairenin içinde sessiz, titrek, muntazır, faal dolaşır, tertibatı tahrik eder, irtibatı bağlar, çözer. O sessizlik içinde insan cihanın bütün figanını, velvelesini duyar ve kendini hisseder." (GM, s. 116).

Esendal hikâyelerinde yine sıklıkla kullanılmayan bir teknik olan deneme tarzı anlatım, yazarın sadece birkaç hikâyesinde yer alan, kendi duygu ve düşüncelerini aktarma amacıyla kullandığı bir teknik konumundadır. Genel olarak anlatıcının iç dünyasının aktarılması amacına hizmet eden bu teknikte Esendal'ın anlatıcı ile yaklaştığı ve onun aracılığı ile kendisini anlattığı hissi uyanır.

3.14. Nutuk Tarzı Anlatım

Esendal hikâyelerinde fazla yer tutmayan bir başka teknik de nutuk tarzı anlatımı olan metinlerdir. Nutuk tarzı anlatımın olduğu birkaç metinde; anlatıcı, hikâye kişilerinden birine, kürsüde ya da ayakta olarak diğerleri karşısında uzun bir konuşma yaptırır. Bu metinlerden biri olan “Donna Alvonza'nın Söylevi” adlı hikâyede; bir kadın, kendi düğününde, evlilikle ilgili düşüncelerini ayağa kalkarak herkese yüksek sesle anlatır: "Gelin nutuk söyler mi?" dedi. 'Söyler, işte ben söyleyeyim de bakınız.' Herkesin hayretten ağzı açık kaldı. Gelin aşağıdaki sözleri söyledi: 'Hanımlar, beyler, bizim kurmaya hazırlandığımız ailenin mesut olmasını istem ek ve bizi pek kolay olmayan hayat yolunda kuvvetlendirmek için ettiğiniz zahmete ve gösterdiğiniz dostluğa, kocam ve ben derin teşekkürlerimizi, minnetlerimizi arz ederiz.' (MBS, s. 36).

İki mebusun sosyal ve ahlaksal meseleler hakkındaki düşüncelerinin, bir kürsüde aktarıldığı “Bir Nutuk” adlı hikâye de söylev üslubuyla kaleme alınmıştır. Hikâyede anlatıcı sadece ikinci mebusun kürsüye çıktığını haber verir. Bu tek cümle haricinde anlatıcı hikâyede yer almaz ve tüm hikâye nutuk tarzında yazılır: "Arkadaşlar, yüksek heyetinizin ele aldığı içtimai ve siyasi ve ahlaki ve mali meseleler üzerinde bazı arkadaşlarımızın da işaret ettikleri gibi, mevzuun maddi olmaktan ziyade manevi

bakımdan dikkat nazarına alınması, halkımız için iftihara değer bir neticeye varması kayda değer bir vaka olarak nazara alınmalıdır." (GM, s.136-137).

Bu tür hikâyelerde, öykü kişilerinden biri neredeyse tüm metin boyunca diğer kişilere hikâyeye konu olay ya da hikâyeye içindeki rolleri ile ilgili uzun bir konuşma yapar. Bu konuşma kişilerin düşüncelerini hitâbet üslubuyla aktardığı metinlerdir. Kişisel ifadelerle topluluk karşısında yapılan bu uzun konuşmalar ile; yazarın birkaç öyküde nutuk tarzı anlatım tekniğinden yararlandığı görülür.



SONUÇ

Memduh Şevket Esendal kendi kendini yetiştirmiş biri olarak, Türk edebiyatında dönüm noktası sayılabilecek yeniliklere yer veren, Türk hikâyeciliğine yeni bir seyir kazandıran, alışlagelmiş kurgulama anlayışını değiştiren ve bu açıdan da kilometre taşı sayılacak yazarların başında gelir. Ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve sosyal değişimlerin, bir siyasetçi olarak bizzat içinde olan yazar; aralıklarla da olsa edebî hayatını bir şekilde sürdürmüş ve âdeta yazmadan edememiştir. 1923'e kadar geleneksel hikâye kalıpları içinde "olay" merkezli anlatılar kaleme alan yazarın; bu tarihte getirildiği Bakü Mümessiliği sırasında Rus yazar Çehov'u tanınması; özelde onun yazın hayatını, genelde Türk edebiyatının gidişatını etkilemiştir. Bu süreçten sonra "durum" hikâyesi denilen; hayatın içinden bir kesitin, sıradan günlük yaşantıdan bir parçanın, kişilerin duygu ve düşünce dünyalarının anlatılmasının yer aldığı hikâyeler kaleme alır. Onun Türk edebiyatına getirdiği bu büyük yenilik, özellikle hikâye türü açısından kendisinden sonra yetişen diğer sanatçıları da etkisi altına almıştır.

Hikâyelerinde konular genel anlamda memur hayatı ve aile üzerine şekillenir. Ayrıntılı olarak ise; aile/evlilik, memur hayatı, çocukluk anıları, toplumsal değişime uyum sağlamaya çalışan sıradan insanlar, sınıf atlama çabasındaki orta sınıf kişilerin bu uğurda yaptıkları, sıradan diyaloglar, batıl inançlar, Osmanlı toplum yapısından çıkıp yeni Türkiye'nin özellikle sosyal alandaki değişimlerine ayak uydurmaya çalışan ya da buna direnen kişilerin sancıları, yaşlı adam-genç kız ilişkisi, eğitim sistemindeki aksaklıklar gibi konulardır. Yazar insana dair hemen her şeyi hikâyelerinin konusu haline getirmiştir. Onun hikâyelerinde gerçek hayatta her gün karşımıza çıkan ya da tanıdık olduğumuz sıradan kişiler vardır. Konular ülke gerçeklerinden; kişiler de sokaktan sıradan kişilerdir. İdealize edilen şey; var olan aksaklıkları gösterip bunun üzerinden olması gerekeni dolaylı olarak anlatmaktır. Esendal'ın hikâyeleri, yazarın yaşadığı dönemde tanıklık ettiği ülke gerçeklerini ve ülke insanını anlatır. Öyle ki sıradan her şey, günlük hayattan her türlü kesit, bir kişinin eve giderken yaşadıkları hatta bir kedi bile hikâyelerde yerini alır. Genel olarak yazarın en çok üzerinde durduğu konular ise devlet mekanizmasındaki aksaklıklar, evlilik ve çocuklardır. Hikâyelerde çocukluk anıları ile çocukların bakış açısından hayatın anlamlandırılması gibi unsurlar geniş yer tutar.

Esendal bu tür hikâyelerinde; çocuklara, onların hislerine, olaylar karşısındaki masum ve saf tutumlarına karşı büyüklerin “çirkin” ve “karmaşık” hayatlarını koyarak hikâyelerdeki çatışma unsurunu bu iki zıtlık üzerine kurar.

Esendal hikâyelerinde 1923’e kadar “anlatma” tekniği kullanılırken bu yıldan sonra anlatıcının geri planda kaldığı ve diyalogların ağırlıkta olduğu “gösterme” tekniğini kullanılır. Bazı hikâyelerinin tamamı diyaloglardan oluşur. Yazarın eserlerinde kurgu açısından bazı ortaklıklar görülür. Birçok öyküsü özel bir isim başlığı altında, aynı isimli başkarakter etrafında örülür. Bu karakter, aslında kendisi gibi olan birçok kişinin temsilidir. Diğer ortak kurgu tekniği ise öykülerin ilk paragraflarında görülen tasvirlerdir. Tasvirler; kişi, doğa, mekân tasvirleri olabileceği gibi hepsinin bir arada olduğu tasvirler de olabilir. Genel olarak ilk paragraflarda kişi, mekân, doğa ve zaman unsurlarından bahseden yazar; hikâyelerinin temel öğelerini tanıtır konusuna bundan sonra geçiş yapar. Ancak özellikle sanat hayatının ikinci evresinde bunun dışında, hiçbir tasvirin yer almadığı, hemen diyaloglarla başlattığı hikâyeleri de vardır. Hikâyelerde yer alan kişi tasvirlerinde, dış görünüşün yanında anlatıcının yorumuna da yer verilir. Anlatıcılar genel olarak kişiler hakkında tarafsız değildir. Yoksul ya da geçim sıkıntısı çeken kişilerin ağırlıkta olduğu kişi kadrosunda; köşklere yaşayan kişiler de azımsanmayacak kadar fazladır. Genellikle köşkte yaşayan kişiler manevi doyumsuzluğu olan ya da kötü bir evliliğin içinde olan mutsuz kişilerdir. Geçim sıkıntısı çeken kişiler ise sınıf atlamaya çalışan memur ya da orta sınıf kişilerdir. Bâtıl inançlı kişilerin de anlatıldığı hikâyelerde, çocuk karakterlere ve onların bakış açılarına da yer verilmiştir. Bu karakterler genellikle çocukluk anılarını anlatan anlatıcılardır. Esendal’ın kadın karakterleri genel anlamda ikiye ayrılır: Çok iyi eğitim almamış, ülkenin içinde bulunduğu “modernleşme” dönemine hiç sorgulamadan taklit yoluyla bir an önce ayak uydurmaya çalışan orta sınıf ailelerin kızları ya da eşleri ile mahallede yaşayan eğitimsiz kadınlardır. Erkekler ise daha çok memur olmakla birlikte işçi sınıfından da olabilir. Hikâyelerde yer alan mekân ve doğa tasvirleri ise kurgulanan olaya ve kişilerin ruhsal durumlarına uygundur. Mekânlar kişilerle ve onların sosyo-ekonomik durumlarıyla özdeşdir. Doğa ise yine kişilerin ruhsal durumları ile doğru orantılı olarak resmedilir.

Memduh Şevket Esendal, hikâyelerinde birçok anlatım tekniği kullanmıştır. Özellikle sanat hayatının ikinci devresinde yazdığı hikâyelerde modern anlatım tekniklerinin de kullanıldığı görülür. Genellikle diyalog ve iç monolog tekniğini fazlaca

kullanan yazarın hikâyelerinde bu iki tekniğin dışında; mektup, rüya, geriye dönüş, metinlerarasılık, üstkurmaca gibi teknikler de yer alır. Mektup türünü tüm hikâye boyunca kullandığı gibi hikâyelerin içinde gerek oldukça da kullandığı görülür. Anlatım tekniği açısından, modernizmin henüz tanındığı yıllarda, modernist birçok tekniği de kullanması, Esendal'ın eserlerini kaleme aldığı dönemde hâkim olan hikâye anlayışını aştığını gösterir. Özellikle sanatının ikinci evresinde âdeta realist akımın “ayna” metaforunu kullanıp kalemini bir ayna gibi kullanarak sokağı ve kişileri tarafsız bir şekilde anlatmayı hedeflemiş ve bunu da başarmıştır. Var olan çarpıklıkları yansıtarak “olması gereken”i imleyen hikâyelerini, sadece içerik açısından değil anlatım teknikleri açısından da “fakir” bırakmamıştır. Onun hikâyelerinde en çok kullandığı hâkim teknik öncelikle “diyalog” tekniğidir. Yazar bu teknikle okurun da edilgenliğine son vererek onun konuşmaları takip edip hikâye konusuna ve kişilerin özelliklerine, bu konuşmalar aracılığıyla vâkıf olmasını ister. Diyaloglar neredeyse ikinci devrede yazılan tüm öykülerde baskın teknik olmakla birlikte bazı hikâyelerin tamamen bu teknikle yazıldığı da görülür. Yazar bu tür hikâyelerde, klasik-düz anlatımın yerine teatral bir anlatım tekniği kullanmıştır. Diyalog dışında en çok kullandığı tekniklerden biri de tasvir etme yöntemidir. Yazarın özellikle ilk evre hikâyelerinde görülen bu teknikle kişilerin dış görünüşleri, mekân ya da içinde bulunan atmosfer belirginleşerek “renkli” hale gelir. Bu tasvirlerin kuru bir betimleme olmadığı görülür; bunların aynı zamanda kişilerin ruhsal ya da sosyo-ekonomik durumları hakkında ipucu veren ya da bu özellikleri tamamlayan bir mahiyeti vardır. Esendal'ın hikâyelerinde iç konuşma tekniğinden de sıklıkla yararlandığı görülür. Özellikle hâkim anlatıcıların, olayı aktarırken hiçbir noktalama işareti ya da bildirme cümlesi kullanmadan kişilerin akıllarından geçenleri yansıtmaları şeklinde beliren bu teknikte; okur yine edilgen konumundan bir süreliğine sıyrılmak ve metnin içine yedirilen bu “kişisel, içsel” ifadeler konusunda uyanık olmak durumunda bırakılır. Bu şekilde anlatıcı hikâye kişilerinin duygu ve düşüncelerini klasik yöntemin dışında aktarmış olur. Anlatıcı konusunda bir farklılık da “ben-anlatıcı”larda göze çarpar. Ben-anlatıcılar, geleneksel hikâyelerde görüldüğü gibi konuların merkezinde olan kişiler değildir. Hikâyelerde ben-anlatıcılar genel olarak iki şekilde okur karşısına çıkar: Anlatıcı ya bir anısını anlatan ben-anlatıcıdır ya da tanık olduğu başka bir kişinin hikâyesini anlatan ben-anlatıcıdır. Genelde hikâyelerde “başkahraman” mahiyetinde olan bir ben-anlatıcıdan söz edilmez. Yani ben-anlatıcılar, kendi başlarından geçen herhangi bir anılarını anlatabildikleri gibi; tesadüfen bulundukları bir sohbette yer alan başka birine ait bir hikâyeyi de aktarabilirler. Üstkurmaca tekniğinin sınırları içine giren bu tür

anlatımlarda dıştaki ben-anlatıcı önce nerede ve nasıl bir ortamda olduğunu belirtir ve sonrasında tanık olduğu, dinlediği bir öyküyü anlatır. Hâkim anlatıcılar ise, her şeyi bilen anlatıcı konumundadır. Bazı hikâyelerde ise başkarakterle sınırlandırılmış bilgileri vardır. Başkarakter hakkında her şeyi bilirlerken diğer karakterleri başkarakterin bakış açısıyla anlamlandırır. Esendal az da olsa birkaç hikâyesinde, metni bölümlere ayırarak çoklu bakış açısını kullanmıştır. Bu tür hikâyelerinde her bir alt başlık hikâyenin içeriği ve gidişatıyla ilgili bilgi verir niteliktedir. Yazarın birden çok bölüme ayırdığı bu tür hikâyelerinde farklı anlatıcılar kullanarak “çoklu anlatıcı” tekniğinden faydalandığı görülür. Modernist ve postmodernist kurgu anlayışında sıklıkla kullanılan bu teknikle, aynı konuya, öykü kişileri kadar farklı perspektif sahibi olarak bakılması sağlanır. Esendal’ın hikâyelerinde görülen bir diğer modern teknik ise metinlerarasılıktır. Bu teknik anıştırma, alıntılama, montaj gibi yöntemlerle yapılabilir. Ancak yazarın hikâyelerinde kullanılış şekli; başka bir yazarın, eserin, tablonun ya da müzikal yapının sadece adını anma yoluyla olmuştur. En sık kullanılan metin ise İslâm dininin kutsal kitabı olan Kurân-ı Kerim’dir.

Tanzimat’tan beri süregelen yaklaşık elli yıllık bir edebi birikimin oluşturulduğu dönemde hikâyelerini kaleme alan Esendal; Batı’dan çeviriler ve taklitler yoluyla başlayan, sonrasında kurgu ve “gerçeklik” açısından belli bir aşama kat eden Türk hikâye geleneğinde sadece “durum” öyküsünün temsilcisi olarak değil; aynı zamanda birçok modern tekniği bir arada kullanan ilk yazarlardan biri olarak Türk edebiyatında “modern” hikâyenin başlangıç noktalarından birini oluşturmuştur. Konularında hayatı ve insanı her yönüyle ele alan; köşk yaşamından memur ve mahalle yaşamına kadar hayatın her kademesinden insana ulaşmış o’nu canlı bir şekilde yansıtmıştır. Hikâyelerinde mekân ve doğa tasvirlerini de kişilerin bakış açıları ve içinde bulundukları ruh halleri ile birlikte yansıtmıştır. Onun kişi kadrosunda zengin ama mutsuz kişiler olduğu gibi eğitimsiz, yoksul ama mutlu kişiler de vardır. İnsanları içinde yaşadıkları hayatın içinde hissettikleri zıtlıklar ve bunlarla başedebilme durumları açısından ele alır. Hayatın her yerinde ve zamanında onun öykülerindeki gibi insanlara rastlanır ve de rastlanacaktır. Bu tutumuyla ise tüm zamanlarda yaşanan ve merkezinde “insan” olan konulara değinerek evrenseli yakaladığı söylenebilir.

Tüm bunlardan hareketle; Esendal Türk hikâye geleneğinde sadece klasik “olay” zincirini kıran bir yazar olarak değil aynı zamanda modern teknikleri kullanan ve “insan” gerçekliğini her yönüyle yansıtan bir yazar olarak da damgasını vurmuştur.



KAYNAKLAR

- ABASIYANIK, Sait Faik, “Ölen İyi Hikâyeciye”, *Yenilik Dergisi*, Mayıs, 1955.
- AKSAL, Sabahattin Kudret, “Somut’un Esendal Soruşturmasına Gelen Cevaplar”, *Hava Parası*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2007.
- AKTULUM, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.
- AKYÜZ, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılap Kitabevi, Ankara, 1995.
- ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ, Refika, “Anlatıcı ve Bakış Açısı Bağlamında Halikarnas Balıkcısı’nın *Deniz Gurbetçileri* Romanı”, *Turkish Studies*, Volume 10/16 Fall 2015, p. 97-108.
- APAYDIN, Dinçer, “Bürokrasi Eleştirisi Etrafında Üç Hikâye: Refik Halit, Memduh Şevket ve Sait Faik’in Hikâye Üslubu Üzerine Bazı Dikkatler”, *2. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (Dil ve Üslup İncelemeleri- Bildiriler)*, 2012.
- ARISOY, M. Sunullah, *Edebiyatçılarımız Konuşuyor, Memduh Şevket Esendal’la Konuşma*, Varlık Yayınları, Cep Kitapları: 73, İstanbul, Ağustos 1953.
- ASLAN, Canan, “Memduh Şevket Esendal’ın Biçemine Dilbilimsel Bir Yaklaşım: Bir Hikâye ve Çözümleme “Pazarlık”, *Dil Dergisi*, Sayı: 122, Ekim-Kasım-Aralık 2003.
- ASLAN, Celal, *Sait Faik Öyküsünde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*, MEB Yayınları, Ankara, 2011
- ASMA, Beyhan, Gökçeli, Samet Çehov ve Memduh Şevket Esendal’ın Hikâyelerinde Çocuk, *Batman Üniversitesi Journal of Life Sciences*, Volume: 1, Number:1, 2012.
- AYDIN, İ.,Torusdağ, G., “Memduh Şevket Esendal’ın Eşşek Adlı Hikâyesinde Bağlaşıklık ve Bağdaşıklık Görünümleri”, *Turkish Studies*, 10/8(Sonbahar 2015), p.535-550.

- AYDIN, İ., Çelenk, B., vd. “Memduh Şevket Esendal Hikâyelerinin Değer Aktarımı Açısından İncelenmesi”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı: 7/1 (2018), s. 254-275.
- AYDIN, Hilal, *19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Hikâye*, (Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, 2008.
- AYTAÇ, Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999.
- AYTÜR, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, DTCF Yayınları, Ankara, 1997.
- BAKIR, Sinan, “Leyla Erbil ve Mustafa Kutlu’nun Hikâyelerinde Teknik”, *Turkish Studies*, Volume 10/16 Fall 2015, p. 249-296.
- BALIK, Macit, *Latife Tekin’in Romancılığı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2013.
- BAYAZIT, İsmail, *Memduh Şevket Esendal’ın Roman ve Hikâyelerinde Mekân Kurgusu*, (Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya, 2017.
- BLAND, D. S., “Romanda Fiziksel ve Sosyal-Kültürel Çevre”, *Roman Teorisi*, (Haz. Philip Stevick), (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, 263-278.
- CEBECİ, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramları*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2004.
- ÇETİN, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap Yayınları, Ankara, 2013.
- ÇETİŞLİ, İsmail, *Edebiyatımızın Zirvesindekiler Memduh Şevket Esendal*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2011.
- DEMİR, Yavuz, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Pegem Yayınları, Ankara, 2016.
- DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016.
- DİZDAROĞLU, Hikmet, “Halit Ziya Uşaklıgil’in Hikâyeciliği”, *Türk Dili* (Türk Hikâyeciliği Özel Sayısı) 286 (Temmuz 1975).

- DOĞAN, Mehmet Can, “Memduh Şevket Esendal’ın Eserlerinde Ankara”, *Cumhuriyet’in 80. Yılında Her Yönüyle Ankara*, Ankara Büyükşehir Belediyesi Eğitim ve Kültür Daire Başkanlığı, Ankara 2004.
- DUPONT, Florence, *Edebiyatın Yaratılışı Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına*, (Necmettin Sevil çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- ECEVİT, Yıldız, *Türk Edebiyatında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- ECO, Umberto, *Açık Yapıt*, Can Yayınları, İstanbul, 2019.
- ERKMAN-AKERSON, Fatma, *Edebiyat ve Kuramlar*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2019.
- ESEN, Nüket, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- ESENDAL, Memduh Şevket, *Bir Kucak Çiçek*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2015.
- ESENDAL, Memduh Şevket, *Bizim Nesibe*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1998.
- ESENDAL, Memduh Şevket, *Gödeli Mehmet*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2007.
- ESENDAL, Memduh Şevket, *Gönül Kaçanı Kovalar*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2005.
- ESENDAL, Memduh Şevket, *Güllüce Bağları Yolunda*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2003.
- ESENDAL, Memduh Şevket, *Otlakçı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2016.
- ESENDAL, Memduh Şevket, *Hava Parası*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2007.
- ESENDAL, Memduh Şevket, *İhtiyar Çilingir*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2015.
- ESENDAL, Memduh Şevket, *Kelepir*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2013.
- ESENDAL, Memduh Şevket, *Mendil Altında*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2017.
- ESENDAL, Memduh Şevket, *Mutlu Bir Son*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2005.
- ESENDAL, Memduh Şevket, *Sahan Külbastısı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2008.

- ESENDAL, Memduh Şevket, *Veysel Çavuş*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2007.
- FORSTER, E. M., *Roman Sanatı*, (Ünal Aytür çev.), Adam Yayınları, İstanbul, 2011.
- GÜLBAY, Talip, *Memduh Şevket Toplumsal ve Siyasal Görüşleri*, (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Anabilim Dalı, Ankara, 2008.
- GÜMÜŞ, Semih, *Hikâyenin Bahçesi*, Can Yayınları, İstanbul, 2012.
- HALMAN, Talat Sâit, *Türk Edebiyat Tarihi-4*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007.
- İLERİ, Selim, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, *Türk Dili*, (Türk Hikâyeciliği Özel Sayısı) 286 (Temmuz 1975).
- KAPLAN, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004.
- LEFEBVRE, Henri, *Mekânın Üretimi*, (Işık Ergüden çev.), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- LUKACS, Georg, *Roman Kuramı*, (Cem Soydemir çev.), Metis Eleştiri, İstanbul, 2002.
- MORAN, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994.
- ONARAN, Mustafa Şerif, “Esendal”, *Türk Dili* (Türk Hikâyeciliği Özel Sayısı) 286 (Temmuz 1975)
- ÖNER, Çiğdem, *Edebiyat Sosyolojisi Açısından Memduh Şevket Esendal’ın Hikâyelerinde Toplumsal Meseleler*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019.
- ÖZDEMİR, Emin, *Yazınsal Türler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1999.
- PARLA, Jale, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- POSPELOV, Gennady N. *Edebiyat Bilimi I*, (Yılmaz Onay çev.), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1985.
- SAZYEK, Hakan, *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yayınları, Ankara, 2015.

- SAZYEK, Hakan, "Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerine Bir Sınıflandırma Çalışması", *Folklor-Edebiyat*, S.37, 2004.
- ŞİMŞEK, Adiye, *Memduh Şevket Esendal'ın Romanlarında Cümle*, (Yüksek Lisans Tezi), Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Dili Anabilim Dalı, Manisa, 2011.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015.
- TEKİN, Mehmet, *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2018.
- TEKİN, Mehmet, "Peyami Safa'nın Roman ve Roman Tekniğine Dair Görüşleri", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (1988), 27-32.
- TERZİOĞLU, Hikâye, "Andrea Del Lungo'dan "Romana Nasıl Başlar?" Sorusuna Yanıtlar", *Edebiyat ve Eleştiri*, Sayı: 94, 2007/4, (Temmuz 1993).
- YALÇIN, Murat, *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Cilt:1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
- YILDIRIM, Emel İlhan, *Memduh Şevket Esendal'ın Hikâyelerinde Bürokrasi*, (Y.L.Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2013.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :Deniz HACİHALİLOĞLU

Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul/ 1983

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Yeditepe Üniv./ Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Tam Burslu)

Yüksek Lisans Öğrenimi :YeditepeÜniv./ Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Prog. (Bölüm Birinciliği Bursu ile)

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce

Bilimsel Faaliyet/Yayınlar :Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi- Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* Adlı Eserinin Metinlerarasılık Açısından İncelenmesi (Aralık 2020'de yayımlanacak)

Aldığı Ödüller :

İş Deneyimi

Stajlar : Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Stajı (1 yıl)

Projeler ve Kurs Belgeleri : Öğrenci Koçluğu Sertifika Programı/ Başkent Üniv.

Çalıştığı Kurumlar :Sigma Dershanesi (Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni)

Ahmet Şimşek Koleji (Türk Dili ve Edebiyatı Zümre Başkanlığı)

Avrupa Sınav Koleji (Türk Dili ve Edebiyatı Zümre Başkanlığı)

Bahçeşehir Koleji Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni

İletişim

E-Posta Adresi :denizsensoy_29@hotmail.com

Tarih : 18/09/2020

