

**T.C.**  
**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**MEMDUH ŞEVK ET ESENDAL'IN**

**ROMAN VE Hİ KÂYELERİNDE**

**MEKÂN KURGUSU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**

**Yrd. Doç. Dr. Taner Namlı**

**HAZIRLAYAN**

**İsmail Bayazıt**

**MALATYA - 2017**

T.C.  
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN ROMAN  
VE  
HİKÂYELERİNDE MEKÂN KURGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. Taner NAMLI

HAZIRLAYAN

İsmail BAYAZIT

Jürimiz 29.09.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezini (oybirliği) ile başarılı bulunarak Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

1. Doç. Dr. Mustafa KARABULUT
2. Yrd. Doç. Dr. Ahmet Faruk GÜLER
3. Yrd. Doç. Dr. Taner NAMLI
4. Doç. Dr. Ebru BURCU YILMAZ
5. Yrd. Doç. Dr. Muhammed HÜKÜM

Yedek Jüri Üyeleri Unvan ve Ad Soyadı

İNönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun .....  
tarih ve .....sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## ONUR SÖZÜ

“Yrd. Doç. Dr. Taner Namlı’nın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “Memduh Şevket Esendal’ın Roman ve Hikâyelerinde Mekân Kurgusu” başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

İsmail BAYAZIT

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Tarih ve İmza]

---

İsmail Bayazıt

## ÖN SÖZ

Memduh Şevket Esendal, modern Türk hikâyeciliğinin önde gelen yazarlarından biridir. Üç yüzü aşan hikâyesi ve üç romanı bulunmaktadır. O eserlerinde kullandığı dil ve üslup ile 20. yüzyıl Türk edebiyatında yeni bir çığır açan hikâyecilerimizden olmuştur. Esendal'ın ölümünden uzunca bir süre geçmesine rağmen eserleri hakkında yeterince araştırma yapılmamıştır. Yazarın eserlerini bir bütün olarak inceleyip değerlendiren az sayıda araştırmacı bulunmaktadır. Bu araştırmacılar arasında İsmail Çetişli önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle yazarın “*İnsan ve Eser*” adlı eseri Memduh Şevket Esendal hakkında yapılmış en kapsamlı çalışmalardan biridir. Bundan dolayı, yazarın hayatı, şahsiyeti ve düşünceleri hakkında bulunan kaynak sayısı sınırlıdır. Bu çalışmada Memduh Şevket Esendal'ın eserlerinde mekân kurgusu ele alınacaktır.

Olayların gerçekleşme anlarında bazı mekân tasvirleriyle okuyucunun dikkatini ve ilgisini arttırabilir. Mekân tasvirleriyle yazınsal eserlerde insanın iç dünyasına uzanabilir. Mekân tahlilleriyle eser kahramanlarının hangi davranışları niçin sergilediğini daha net anlayabilme, esere felsefik boyutlar ve anlamlar kazandırma, eseri meydana getiren her türlü unsuru net ve daha belirgin ifade edebilme olanağını buluruz.

Bu çalışmada öncelikle mekânla ilgili kaynaklar belirlenmiştir. Daha sonra Memduh Şevket Esendal'ın bütün hikâye ve romanları okunarak mekânla ilgili ifadeler tespit edilmiştir. Bu tesbit edilen mekânlar özelliklerine göre sınıflandırılıp yorumlanmaya çalışılmıştır. Başlangıç bölümünde yazarın hayatı ve edebi kişiliği üzerinde durulmuş. Edebiyat anlayışı ve bu anlayışın oluşmasını etkileyen faktörler açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümden itibaren ise mekân anlayışı üzerinde durulmuş. Bütün hikâye ve romanlarındaki mekânlar incelenip belirli bir sisteme göre açıklanmaya çalışılmıştır. Bu tezin yazılış amacı yazarın mekân kurgusunu nasıl ele aldığını okuyuculara açıklama kaygısıdır.

Memduh Şevket Esendal'ın eser sayısı oldukça fazladır. Bu tezimizde sadece Bilgi Yayınevi'nde basılan hikâye ve romanlarındaki mekân kurgusu ele alınmıştır. Yazarın hikâyelerinde ve romanlarında daha çok dekor olarak kullanılan mekân unsuru

üzerinde sembolik ve imgesel ifadelerin tesbiti için çaba sarfedilmiştir. Çalışmamızda temel eser olarak Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı eserini belirledik. Ayrıca bazı mekân tahlillerinde C.G.Jung'un eserlerinden faydalanılmıştır. İmgesel boyutu olmayan bazı mekânlar ise tarihi ve sosyolojik açıdan ele alınmış, kültürel ve siyasi öneme haiz bu mekânlara da kısaca değinilmiştir. Bu gerçekten hareketle, elinizdeki çalışmada, Memduh Şevket Esendal'ın hayatı, şahsiyeti, fikir ve eserlerinden faydalanarak yazarın "Mekân Kurgusu" hakkında imkân verdiği ölçüde objektif bir çalışma yapılmaya çalışılmıştır.

“Memduh Şevket Esendal'ın Eserlerinde Mekân Kurgusu” isimli çalışmanın ortaya çıkmasında emeği geçen, çalışmanın tamamını büyük bir titizlikle okuyarak en küçük ayrıntılarına kadar inceleyen, geribildirimlerle çalışmayı tamamlamamı sağlayan hocam Yrd. Doç. Dr. Taner Namlı'ya ve çalışmanın hazırlanmasında desteğini esirgemeyen kardeşim Şeyma Bayazıt'a çok teşekkür ederim.

İsmail Bayazıt

Malatya, 2017

## ÖZET

Modern roman ve hikâyeciliğin edebiyatımıza girmesiyle birlikte mekân unsuru eserlerde ön plana çıkmaya başlamış ve bununla birlikte mekânlar kahramanların sosyal ve psikolojik özelliklerini yansıtan öğeler hâline gelmiştir. Cumhuriyetle birlikte Türk roman ve hikâyeciliği önemli bir mesafe kat etmiştir. Bu gelişim roman ve hikâyelerde kullanılan mekân algısını ileri bir düzeye taşımıştır. Bu tez, Cumhuriyet Dönemi yazarlarından Memduh Şevket Esendal'ın roman ve hikâyelerindeki mekân kurgusu, açık mekân, kapalı mekân ve insan-mekân ilişkileri üzerine yapılmış bir çalışmadır.

**Anahtar Sözcükler:** Memduh Şevket Esendal, Roman, Hikâye, mekân, mekân kurgusu, mekânın poetiği, çevresel mekânlar, ruhsal durumu yansıtan mekânlar.

## **ABSTRACT**

With the entry of modern novel and storytelling into literature, the space element began to appear on the foreground, and with it, the elements that reflected the social and psychological characteristics of the heroes of the place were still present. Together with the Republic, Turkish novels and storytelling have come a long way. This development brought the space sensation used in novels and stories to an advanced level. This thesis is a study on the space design, open space, indoor space and human-space relations in Memduh Şevket Esendal's novels and stories from the Republican Period authors.

**Key Words:** Memduh Şevket Esendal, Novel, Story, space, space design, space poetry, environmental spaces, spaces reflecting mental state.



## İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY .....	i
ONUR SÖZÜ .....	ii
BİLDİRİM .....	iii
ÖN SÖZ .....	iv
ÖZET .....	vi
ABSTRACT .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
KISALTMALAR .....	x
GİRİŞ .....	1

### I. BÖLÜM

#### MEMDUH ŞEVKET ESENDALIN HAYATI, SİYASİ VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

1.1. Hayatı ve Siyasi Kişiliği .....	10
1.2. Edebi Kişiliği .....	12
1.2.1. Hikâyeleri ve Hikâyeciliği .....	14

### II. BÖLÜM

#### MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN ESERLERİNDE MEKÂN ÇEŞİTLERİ

2.1. Açık Mekânlar .....	30
2.1.1. Şehir, Kasaba, Köy .....	31
2.1.2. Semt, Mahalle, Cadde, Sokak .....	38
2.1.3. Orman, Ova, Bahçe .....	44
2.1.4. Boğaz, Deniz, Irmak, Dere .....	50
2.1.5. Toprak .....	55
2.1.6. Ada, Kıyı, İskele, Liman .....	59
2.1.7. Yol, Köprü .....	64
2.1.8. Mezarlık .....	68
2.1.9. Pazar Yeri .....	73
2.2. Kapalı Mekânlar .....	74

2.2.1. Ev .....	75
2.2.2. Oda.....	79
2.2.3. Konak.....	83
2.2.4. Köşk .....	84
2.2.5. Yalı.....	85
2.2.6 Han.....	86
2.2.7. Otel.....	88
2.2.8 Çadır.....	88
2.2.9. Dini Kapalı Mekânlar (İmaret- Cami) .....	89
2.2.10. Eğitim İle İlgili Mekânlar .....	93
2.2.11. Eğlence İle İlgili Mekânlar .....	96
2.2.12. Güvenlik İle İlgili Mekânlar .....	98
2.2.13. Kapalı İşyerleri .....	100
2.2.14. Sağlık İle İlgili Mekânlar .....	102
2.2.15. Ulaşım İle İlgili Mekânlar.....	103
2.2.16. Diğer Kapalı Mekânlar (Hangar, Ambar).....	105
2.3. Gerçekliği Olmayan Mekânlar.....	106
2.3.1. Yalgın Mekânlar .....	107
2.3.2. Fiktif Mekânlar .....	107
2.3.3. Ütopik Mekânlar .....	108
2.3.4. Metafizik Mekânlar.....	109
2.4. Memduh Şevket Esendal'ın Romanlarında Görece Mekânlar .....	110
2.4.1. Ayaşlı ve Kiracıları Romanında Görece Mekânlar.....	112
2.4.2. Miras Romanında Görece Mekânlar.....	122
2.4.3. Vassaf Bey Romanında Görece Mekânlar .....	130
SONUÇ.....	133
KAYNAKLAR .....	135

## KISALTMALAR

<b>Ank.</b>	<b>: Ankara</b>
<b>B.K.Ç.</b>	<b>: Bir Kucak Çiçek</b>
<b>B.N.</b>	<b>: Bizim Nesibe</b>
<b>C.</b>	<b>: Cilt</b>
<b>Çev.</b>	<b>: çeviren</b>
<b>Der.</b>	<b>: dergi</b>
<b>Fak.</b>	<b>: Fakülte</b>
<b>G.B.Y.</b>	<b>: Güllüce Bağları Yolunda</b>
<b>G.K.K.</b>	<b>: Gönül Kaçanı Kovalar</b>
<b>G. M.</b>	<b>: Gödeli Mehmet</b>
<b>H.P.</b>	<b>: Hava Parası</b>
<b>İ.Ç.</b>	<b>: İhtiyar Çilingir</b>
<b>İst.</b>	<b>: İstanbul</b>
<b>K.</b>	<b>: Kelepir</b>
<b>KB</b>	<b>: Kültür Bakanlığı</b>
<b>M.A.</b>	<b>: Mendil Altında</b>
<b>O.</b>	<b>: Otlakçı</b>
<b>S.</b>	<b>: Sayı</b>
<b>S.K.</b>	<b>: Sahan Külbastı</b>
<b>V.Ç.</b>	<b>: Veysel Çavuş</b>

## GİRİŞ

Kültür ve medeniyet meydana getirebilme, insanoğluna bahşedilmiş bir özelliktir. Bu özellik insanı diğer varlıklardan ayıran en önemli farklılıktır. İnsanoğlu bir kültür yaratır ve yarattığı bu birikimi nesilden nesile aktarır. Bununla beraber kültür nasıl oluşur sorusunun birçok cevabı olabilir ancak biz bu çalışmamızda kültürü oluşturan en önemli unsurlardan biri olan mekânı ya da diğer bir ifadeyle uzamı ele alacağız. İnsan yaratılışı gereği belirli bir mekâna bağlı kalmadan yaşayamaz. Bireyin kendi yaşam alanında oluşturduğu alışkanlıklar, yeme, içme gibi fizyolojik ihtiyaçlar, içinde bulunduğu mekândan ayrı düşünülemez. Doğal olarak buradan insanın mekâna bağlı yaşam tarzı karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlunun ağaç kovuklarında, mağaralarda başlayan macerası evlere, köşklere, saraylara kadar uzanmıştır. Dağda, ovada, çayırdaki gezen insan sokak, cadde, mahalle gibi mekânlarda yaşamına devam etmiştir. Zaman geçtikçe her nesil kendinden bir şeyler ekleyerek mekânı büyütmüş ve zenginleştirmiştir.

Her ne kadar insanların kullandığı, faydalandığı mekânlar genel bir bakış açısıyla bakıldığında ortak nitelikler gösteriyormuş gibi görünse de her milletin kendi özelliğine özgü yaşam alanları vardır. Bu yaşam alanları uygarlıklara has farklılıklar, milli ve yerel özellikler taşımaktadır. Bu noktadan hareketle her kültürün kendine has mekânları vardır ve bu mekânlar o milletin kültürünü oluşturan önemli unsurlardandır.

İnsanoğlunun yaratıldığı günden itibaren içinde bulunduğu yaşam alanıyla hayata bakış açısı arasında bir paralellik olmuştur. İçinde yaşamını idame ettirdiği meskenlerin şekli ve tarzı o bireyin dünya görüşü ve hayatı algılama şeklini yansıtmaktadır. Türk milletinin de içinde yaşadığı meskenler coğrafi şartlara bağlı olmak üzere Türk insanının yaşam tarzını ve kültürel yapısını yansıtmaktadır. Dolayısıyla mekân ile insan arasında çok kuvvetli bir bağ vardır.

Türk toplumu özellikle Batı kültüründen etkilenmeye başladığı dönemlerde, Osmanlı Devleti'nin son dönemleri, yaşam alanlarını oluşturan meskenlerin şekillerinin de değişmeye başladığı görülmüştür. Diğer bir ifadeyle Türk insanının yaşam alanını oluşturan yapılar özellikle günlük yaşamlarını geçirdikleri yapılarda büyük bir değişim

gözlenmiştir. Tabii bu durum Osmanlı Devletine nazaran ekonomik ve askeri açıdan daha güçlü olan Batı'nın doğal bir etkisi olarak yorumlanabilir.

Öncelikle mekân ya da uzam kavramının ne anlama geldiği üzerinde duralım. Arapça *kevn* kökünden türeyen mekân kelimesi yer, mahal, ev, oturulan yer anlamlarına gelir (Devellioğlu, 1992: 721). Başka bir ifadeyle *bulunulan çevre, ortam, yaşanan dünya ve kâinat* anlamlarını da içerir (Göka, 2001: 8). Mekân, İngilizce'deki *space* sözcüğünün karşılığı olan ve Türkçe metinlerde zaman zaman, *uzam* ve *uzay* olarak kullanılan ve her iki kavramı da kapsayan anlamıyla da kullanılabilir (Akbal Süalp, 2004: 89). İnsanoğlunun günlük yaşamı tamamen mekânla bir etkileşim ilişkisi içinde devam etmektedir. Bachelard'ın ifade ettiği gibi “*Evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim ilk evrenimizdir*” (1996: 32). Meral Oralış mekânı şöyle tarif etmiştir:

*Doğa, bireylerin ve toplulukların kültürel varlığını belirlemede başat rolü üstlenen güç olarak karşımıza çıkar. Doğanın her türlü etkisinden uzaklaşabilmek için barınma gereksinimi duyan insan bir kulübe inşa eder. Bu bilinçli ‘yer’ yapımıyla kendisini doğadan ayırıp onun karşısında kültürel bir varlık olarak türüne özgü yeni bir duruş edinir. Bu geri dönüşü olmayan kopuşla insan, sınırsız bir mekânda kendi sınırlarını yaratarak ona anlam katar ve böylece, bütüncül bir dünya kurma serüvenine de ilk adımlarını atmış olur. (2006, 65-79)*

Gaston Bachelard “*mekân peteklerin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutar, mekân bu işe yarar*” (1996: 36) diyerek yeryüzündeki oluşumların mekân mefhumu içerisinde bir anlam kazandığını ve her türlü olayın zaman ve mekânla ilintili olarak meydana geldiğini dile getirmiştir.

İnsanoğlu doğduğu günden itibaren çevresindeki mekânlarla etkileşim halindedir. Doğup büyüdüğümüz yerler, oyun oynadığımız bahçeler, sokaklar hayatımızda derin izler bırakır. Bu çevresel mekânlarla duygusal bir bağ oluştururuz. Bu mekânlara izler bıraktığımız gibi bu mekânlar da bizim kişiliğimiz üzerinde belirleyici rol oynarlar.

Şerif Aktaş, “mekânın panorama, peyzaj, dekor oluşu, yine hem bakış açısı hem de bahsedilen vaka zincirinin mahiyeti ile ilgili bir problemdir.” (1984: 130) diyerek,

mekânla bakış açısı arasında kuvvetli bir ilişki olduğuna dikkat çeker. 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.

Narlı, mekânın çeşitli işlevlerinin olabileceğini ve en önemli işlevinin romanda gerçekleşen olayların bir dekoru mahiyetinde kullanılması olduğunu vurgulamaktadır (2002: 98). Aynı şekilde mekân, şahısları tanıtmaya yollarından biri olarak dramatik bir iş de üstlenerek vakanın temel ögesi olur ve bireyin çevresini, algılayış şekillerini, o çevredeki ruh durumunu hatta karakterini etkiler. (2002: 98)

Roman ve hikâye gibi edebi türlerde yazarlar mekânı oldukça etkili bir şekilde kullanmışlardır. Yazın türleri içinde ‘kendi imkânları’ kapsamında mekâna en fazla yer verilen tür romandır (Çoruk, 1995: 8).

Gezi yazıları ve şehir monografileri gibi türler daha çok pitoresk tarzda ele alınmış anlatı türleridir. Romandan önceki yazın türlerinde ise mekân ‘muhayyel’ bir özellik taşır (Tekin, 2004: 132). Bu tür eserlerde mekân bir nevi sahne mahiyetindedir ve metinde anlatıcı için özel bir yere sahip değildir. Bu tür mekân anlayışını bazı araştırmacılar ‘stilize etmek’ tarzında ifade etmişlerdir (Tekin, 2004: 132) . Bu tarzda kurgulanmış mekânlar daha çok hayal dünyasına aittir ve günümüzdeki mekân kavramından oldukça uzaktır diyebiliriz.

Türk edebiyatında roman ve hikâye türünün gelişimi ve anlatı türlerinde mekânın kullanımına kısa bir bakış atacak olursak. Birçok milletin olduğu gibi Türk milletinin de anlatı türü destanlarla başlamıştır. Türk milleti içinde buldukları doğal ortamı ve kültürel değerlerini destan formatında yansıtmıştır. Bu eserlerde çok belirgin olmasa da mekânla ilgili ifadeler bulunmaktadır. Türkler yaşadıkları coğrafyayı destanlarında yansıtmışlardır. Ayrıca Dede Korkut hikâyelerinde de mekân destanlardakine benzer şekilde kullanılmıştır.

Batı’da burjuva sınıfının doğuşuyla birlikte roman türü de edebi türler arasında önem kazanmaya başlamış, bunun neticesinde özellikle roman türünde mekân tasvirleri

ve mekânsal ifadeler daha çok yer almaya başlamıştır. Burjuva sınıfı içinde bulunduğu refah sayesinde kaynaklı roman türündeki eserleri en çok okuyan kesim olmuştur. Dolayısıyla roman türü burjuvazinin taleplerine göre şekillenmiş, bu durumda romanda burjuva sınıfının hayat standartlarına uygun olarak mekân ve nesnelere saltanatı kaçınılmaz hale gelmiştir (Tekin, 2004: 132). Burjuva sınıfı içinde yaşadıkları refah ve zenginliği okudukları eserlerde görmekten zevk aldıklarından dolayı roman yazarları mekân ve eşya tasvirlerine fazlaca yer vermeye başlamışlardır.

Romanlarda okuyucu daha çok olay üzerine yoğunlaştığından dolayı olayı daha ön planda zannetse de mekân roman ve hikâye gibi anlatı türlerinde vazgeçilmez bir yere sahiptir. Şerif Aktaş, “*Hatta bazı eserelerde, şahıs kadrosunu teşkil eden fertlerden biri ile mekân arasında varlığı müşahede edilen çok yönlü alışveriş, mekânı vak’anın kahramanlarından biri haline getirir*” (2003: 131) diyerek mekânın önemini vurgulamıştır.

Roman yazıldığı dönemi okurlarına yansıtır. Örneğin 20. Yüzyılda yazılmış bir roman veya hikâyedeki mekânlar, mekânları oluşturan eşyalar ve mekâna bağlı hayat tarzları bize bu dönemle ilgili bilgiler verir. “*En geniş anlamıyla mekân uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrinidir. İnsanlığın uygarlaşma serüveninin ilk ayak izlerini mekânda gözleriz*” (Tekin, 2004: 131) cümleleri de bu bağlamda açıklanabilir.

Klasik roman anlayışında mekân ile insan ilişkisi minimum düzeyde tutulmuştur. Sadece sahne mahiyetinde kullanılan mekânın, romantiklerle beraber eserlerde kullanılış şekli büyük ölçüde değiştirilmiştir. Romantik anlayışa sahip yazarlar mekânı kullanarak duygu ve heyecanlarını daha yüksek perdeden anlatabilmişlerdir.

Günümüzdeki gibi mekâna çok katmanlı anlamların yüklenmesinin temeli 19. yy da realist yazarlar tarafından atıldığı bilinen bir gerçektir. Realistler insanı anlama ve anlatmanın en iyi yolunun içinde buldukları mekânla beraber yansıtmak olduğuna inanmışlardır. Mekân kişilik ve karakterin oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Realist, gerçekçi yazarlar, klasik romandaki bakış açısını da değiştirip kahramanların bakış açısıyla eserlerini yazmaya başlamışlardır. Bunun nedeni ise mekânı ve olayları daha iyi

yansıtılabilmektedir. Bu durum mekân anlayışında devrim sayılabilecek mahiyettedir (Tekin, 2004:134).

Realist yazarlar eser karakterlerini içinde buldukları ortamla bir bütün olarak yansıtmaya çalışmışlardır. Realistlere göre objelerin ve mekânın azlığı okuyucunun esere karşı olan ilgisini azaltır. Realistler için kişinin sahip olduğu obje zenginliği çok önemlidir (Tekin, 2004:136).

Realist ve natüralist yazarlar mekânı romanda dekor olmaktan çok gerçekleri sezdirmek ve yansıtmak amacıyla kullanmışlardır. Mekân tasvirleri olayları sezdirmenin yanı sıra kahramanların bireysel özelliklerini de okuyucuya yansıtan bir işleve sahiptir. Karakterler buldukları mekânlarla bütünleşmiş haldedirler. Bireylerin yaşamlarını idame ettirdikleri çevre adeta onların bir parçası haline gelir. Özellikle natüralist yazarlar mekân tasvirini kahramanları yok edip mekânı bağımsızlaştıracak kadar romanın esasını oluşturur hale getirmişlerdir (Bourneur, 1989:107). Önemli natüralist yazarlardan Emile Zola eserlerinde kahramanlarının nasıl bir çevrede doğup yetiştiğini, okura tam olarak yansıtabilmek için bazı eserlerinde tablo niteliği de kazanan uzun mekân betimlemelerine başvurmuştur. “Zaten Zola eserlerinde ressam kahramanlar sahneye getirir. I’Oeure adlı eserde Claude Lentier bir ressamdır”(Bourneur, 1989:109).

Geleneksel romanda mekân daha çok anlatıcı kahramanın bakış açısıyla yansıtılırken, modern romanlarda yazarlar bu anlatım tarzıyla yetinmeyerek mekânı daha iyi yansıtmak amacıyla değişik kahramanların bakış açılarını kullanmaya başlamışlardır. Bu şekilde mekân modern yazarların elinde kendine hayat bulurken yazarlar da eserlerinde daha samimi ve içten bir atmosfer yaratmayı başarmışlardır.

Edebiyatımızda batı etkisinin hissedilmeye başladığı 19. yüzyılda roman ve hikâye türleriyle beraber mekân anlayışımızda değişmeye ve gelişmeye başlamıştır. İlk edebi eserleri incelediğimizde mekân tasvirlerinin çok cılız ve yetersiz olduğunu mekânın sadece dekor mahiyetinde kullanıldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Şemsettin Sami’nin *Taaşuk’u Talat ve Fitnat* isimli eserini mekânsal açıdan irdelediğimizde bu söylemimizin doğruluğunu çok rahat bir şekilde görebiliriz. Bu romanda sadece Ali Bey’in konağının sosyal statü açısından daha üst bir konuma ait olduğunu göstermesi



dışında mekân-kahraman ilişkisi açısından sosyolojik ve psikolojik bir değerinin bulunmadığı açıktır. Aynı şekilde diğer bir önemli romanımız olan *İntibah* da benzer şekilde mekânın işlevselliği ve kullanımı açısından *Taaşşuk'u Talat ve Fitnat*'tan pek farklı değildir. Romanda sadece Mahpeyker'in köşkü diğer mekânlara göre daha detaylı ve gerçekçi anlatılmış, köşkün dış görünüşü de güzel bir kadın gibi tasvir edilmiştir. Bunun dışında barınma ihtiyacı gideren mekân dışına çıkamamışlardır. Ancak aynı zaman diliminde olmasına rağmen mekânı dönemine göre daha etkili kullanmayı başarmış yazarlar da vardır. Sami Paşazâde bu yazarlardan biridir. Üst düzey mekân tasvirleri yapan yazar özellikle *Sergüzeşt* isimli eserinde mekân tasvirlerini bir ressam hassasiyetinde okura sunmuştur (Sezai, 2005). Romantik bakış açısıyla yazılan bu eserde doğa tasvirleri ve boğaz gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır. Asaf Paşa'nın köşkü sosyal statüyü yansıtan bir mekân tasviriyken, Dilber ve Celal'in birbirinden ayrılmak zorunda kaldıklarında anda anlatılan mekân kahramanların karanlık ruh hallerini yansıtan bir hale bürünmüştür.

Mekânı sadece dekor olarak kullanan yazarlardan biri de Ahmet Mithat Efendi'dir. Yazarın, zaman-mekân ve karakter-mekân ilişkisinde başarılı olduğu söylenemez. Özellikle Felâton Bey ve Râkım Efendi romanında kahramanların evlerini ve buldukları çevreyi etkili bir şekilde kullanmaya çalışmış ancak bu çabasında yeterli sonuca ulaşamamıştır. Ahmet Mithat'ın eserlerinde daha çok olay ön plana çıkmıştır.

Realist ve canlı tasvirlerle *Araba Sevdası* isimli romanında Recaizade Mahmut Ekrem döneminde realist mekân tasvirleriyle önemli bir yere sahiptir (Ekrem, 1995). Özellikle Çamlıca tasvirleriyle bu mekânı okuyucunun zihninde canlandırmayı amaçlayan yazar oldukça başarılı betimlemeler yapmıştır.

Servet-i Fünûn döneminde ise mekân tasvirleri Tanzimat dönemine göre daha ileri bir düzeydedir. Servet-i Fünûn yazarları eserlerinde iç betimlemelere daha çok yer vermiş ve mekânı daha etkili bir şekilde kullanmışlardır. Özellikle İstanbul'un zengin semtleri, yalılar, köşkler ve konakların üst düzey yaşam tarzları eserlerin konusu haline gelmiştir.

Servet-i Fünûn döneminin önemli yazarlarından Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* isimli romanını ele alacak olursak mekânsal olarak oldukça zengin betimlemelerin olduğu görülür (Uşaklıgil, 1974: 189). Ahmet Cemil'in Süleymaniye semtinde oturduğu eski ev, Hüseyin Nazmi'nin köşkü oldukça iyi tasvir edilmiş mekânlardır.

Mehmet Rauf da mekân-insan ilişkisini oldukça iyi yansıtan diğer önemli bir Servet-i Fünûn yazarıdır. Yazar eserlerinde Boğaziçi yaşantısına oldukça geniş yer vermiştir. Özellikle *Eylül* isimli romanında çeşitli duygusal hassasiyetleri mekânla ilişkilendirerek oldukça derin bir şekilde yansıtmayı başarmıştır. Boğazda bir yalı tutup yaz dönemini bu yalıda geçiren Suat ve Süreyya'nın içinde buldukları mekânla hissettikleri duygusal yakınlık iç içe geçmiştir (Rauf, 1983:269). Ayrıca karakter, zaman ve mekân arasındaki etkileşime örnek gösterilebilecek diğer bir durum da eylül ayının Suat'ın psikolojisinde meydana getirdiği olumsuz etkilerdir.

Konak ve yalılar, II. Meşrutiyet dönemiyle birlikte yerini yeni mekânlara apartmanlara bırakmaya başlamıştır. Bu dönemin ana çatışması konak-apartman tercihindən kaynaklanan sorunlardır. *Kiralık Konak* isimli eserinde Yakup Kadri bu çatışmayı çok iyi düzeyde yansıtmayı başarmıştır. Bu romanda konaktan ayrılmak istemeyen Naim Efendi'nin direnişi yansıtılmıştır. Bu konak sadece Naim Efendi'nin yaşadığı bir mekân değil, aynı zamanda yok olmak üzere olan bir kültürün simgesi halindedir. Naim Efendi'nin kızı ve damadı ise Şişli'de bir apartman dairesinde yaşamakta, değişen kültürün ve hayat tarzının temsilcisi konumundadırlar.

Ahmet Hamdi Tanpınarı'nın *Huzur* romanında ise İstanbul adeta bir roman kahramanı gibidir. Romandaki olaylar İstanbul'dan bağımsız değildir. Böylece Ahmet Hamdi, mekân mefhumunu daha ileri boyutlara taşımayı başarmış önemli bir yazarımızdır.

Tezimizin konusu olan Memduh Şevket Esendal'a gelecek olursak ortalama kırk yıl süren yazın hayatında üç yüz civarında hikâye ve üç roman yazmış olan yazarımız Türk toplumunda özellikle Batı etkisinin yoğun bir şekilde hissedildiği 19. yüzyılın sonlarından ve 20. yüzyılın ortalarına tekabül eden süreçte bu eserleri meydana getirmiştir. Bu dönemi yeni yönetim ve yazın anlayışına bir geçiş aşaması olarak

değerlendirirsek, Esendalın bu dönüşümün Türk toplumu üzerindeki sosyal ve kültürel yansımaları en güzel şekilde yansıtmaya çalışan yazarlardan biri olduğunu gözlemleriz.

Memduh Şevket Esendal, özellikle ikinci dönem hikâyelerinde (1920-1950) Çehov tarzı olarak da bilinen durum hikâyeciliğinin etkileri görülmektedir. Bu hikâyeye tarzının etkisiyle sıradan insanların sıradan hayatlarından kesitler sunmaya çalışmıştır. Bu tarz bir yazın anlayışından mülhem belirgin tasvirlerin ve mekân kullanımının hikâyeye kurgusu üzerindeki etkisinin azaldığı görülmektedir.

Sait Faik ile Memduh Şevket edebiyatımızın iki önemli hikâyeci olarak tanınır. Yenilik Dergisi'nin "İki Büyük Hikâyeciyi Anış" adlı yazısında her iki hikâyeciyi şu şekilde karşılaştırmıştır:

*Avare yaşayan Sait Faik ile Memduh Şevket Esendal'ın hikâyeleri arasındaki ortak unsurlar ise küçük insanların gündelik yaşamlarından anlık kesitleri dile getirmeleri olmuştur. Memduh Şevket Esendal'ın hikâyeleri ne derece hesaplı, ölçülü ve derli toplu ise Sait Faik'in hikâyeleri o derece hesaba kitaba gelmez, ölçü tanımaz, dağınıktır. Ama her ikisinde ortak bir taraf vardır: O da soylu sanatçılar elinden çıktıklarını daha ilk satırlarında açığa vurmalarıdır. Her iki hikâyecinin eserinde de insan vardır. Bu, kolay edebiyatın yapmacık, kukla insanı değildir. Bu ancak büyük sanatçıların, yaratma gücüne sahip sanatçıların nesilden nesile yaşaması devam edecek ölümsüz insanıdır. (memduhsevketesendal.net/hakkinda/yenilik.html )*

Memduh Şevket Esendal, eserlerinde Mustafa Yalınkat, M. Oğulcuk, İstemenoğlu gibi takma isimler kullanmıştır. Yazarın sanat hayatı boyunca kullandığı imzalar hakkında farklı sayılar verilir. Salim Şengil'e göre 16 ( 1952: 8), Tahir Alangu' ya göre ise 12 ayrı imza kullanmıştır ( 1968: 126). Memduh Şevket Esendal'ın bu kadar çok mahlası olmasının sebebi Orhan Veli'nin "Sanatı küçümsüyor, bu yüzden gerçek adını kullanmak istemiyor" sözlerine verdiği yanıtta gizlidir. Esendal, "Aslında ben, politikada eskittiğim adımları çok sevdiğim sanatta kullanmak istemiyorum" demiştir (Çetişli,1999: 33).

Memduh Şevket Esendal ilk hikâyelerinin konusunu günlük yaşamın sıradan olaylarından almıştır. Çok iyi bir gözlemci olan Esendal, ilk dönem hikâyelerinde olayları gerçekçi bir yaklaşımla yansıtmaya özen göstermiştir. Memduh Şevket Esendal

hikâye yazmaya bir süre ara verdikten sonra 1934'te *Ayaşlı ve Kiracıları* adlı romanını yayımlamıştır. Bu roman Çehov tarzı durum hikâyelerinin etkisinde yazılmış bir romandır. Hikâye ve romanlarında çok değişik karakterler ve konular ele alınmıştır. Günlük yaşam alanları, ev içi, mahalle ortamı ve köy gibi mekânlar sıklıkla kullanılmıştır.

Memduh Şevket Esendal, hikâye ve romanlarında hayattan aldığı konuları, temiz bir dil, sadelik ve içtenlikle yansıtmaya çalışmıştır. Ömer Seyfettin tarzı eserler üreten Memduh Şevket Esendal, hem Ömer Seyfettin'den, hem de kendi çağdaşlarından daha sade bir dille yazmıştır. Üslubunda Çehov'un etkileri çok açık bir şekilde görülür. Bazı hikâyelerinde, Çehov'dan yapılmış uyarlamalar gibi gözükmektedir. Memduh Şevket Esendal eserlerinde çok farklı konuları sade bir dille ele almasından dolayı yeni Türk hikâyeciliğinin en önemli ve verimli isimlerinden biri olmayı başarmıştır.

Memduh Şevket Esendal, hikâye ve romanlarının temelini oluşturan olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân gibi unsurları gerçekçi bir anlayışla kurgulamıştır. Bizim bu çalışmamızda üzerinde duracağımız temel unsur mekândır. Esendal'ın hikâye ve romanlarındaki mekân çeşitleri, hangi mekânların ne şekilde kurgulandığı üzerinde durulacaktır.

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. Mekân ağırlıklı eserler Akdeniz'in ifadesine göre: “Maceraya (hareket) yer vermeyen, bir durgunluk ve sükûnet içeren romanlardır. Durgunluk ve sükûnet de belli bir mekânı gerektirmektedir” (2012:7).

Romanda ve hikâyede mekân türlerini ifade eden çeşitli adlandırmalar söz konusudur ancak bu çalışmada genel olarak mekân türlerini dört çatı altında topladık: Açık Mekânlar, Kapalı Mekânlar, Gerçekliği Olmayan Mekânlar ve Görece Mekânlar / Genişleyen ve Darlaşan Mekânlar.

## I. BÖLÜM

### MEMDUH ŞEVKET ESENDALIN HAYATI, SİYASİ VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

#### 1.1. Hayatı ve Siyasi Kişiliği

Memduh Şevket Esendal, 1884 yılında Tekirdağ'ın Çorlu ilçesinde doğmuştur. Türk Edebiyatında Çehov tarzı hikâyeleriyle tanınmış çok önemli bir yazarımızdır. Babasının vefatından sonra ailesinin bütün sorumluluğu onun omuzlarına kalır, köyde çiftlik işleriyle ilgilenir. Bu sebepten dolayı düzenli bir okul eğitiminden mahrum kalır. Hiçbir okuldan diploma alamamış olması onu dahaca kamçulamış kendi kendini yetiştirmesine engel olmamıştır. Kendi deyimiyle, o bir alaylıdır. “*Ben ilk mektep de dahil olmak üzere hiçbir mektepten mezun değilim. Alaylıyım*” demiştir ( Çetişli, 1999: 5).

Memduh Şevket, aynı zamanda siyasetle yakından ilgilenmiş bir yazardır. İttihat ve Terakki Cemiyetine üye olup, çeşitli yurt dışı görevlerinde bulunmuştur. 1920'li yıllarda başladığı dışişleri görevini 1941 yılına kadar sürdürmüştür. Dışişleri görevlerinden ilki Bakü Mümessilliğidir (Çetişli, 1999: 13). Bu şehirde dört yıl görev yapmıştır. Burada görev yapmasının kişisel gelişimine en önemli katkısı Rusça öğrenmiş olmasıdır. Bu sayede Rus Edebiyatını yakından ve kaynağından tanıma imkânı bulur. Hikâyelerinde büyük oranda etkilendiği Anton Çehov'un eserlerini okuma fırsatı bulur.

Bakü'den yurda döndükten sonra bir süre boşa kalır. Ekonomik açıdan zor günler geçirir. Tahran Büyükelçiliği'nde yeni görevine başlayana kadar, öğretmenlik yaparak ailesinin geçimini sağlar. 1925-1930 yılları arasında Tahran Büyükelçiliği görevini yerine getirir. İç politikada önemli değişimlerin yaşandığı bir dönemde yurda dönen Esendal, kısa sürede Ankara kulislerinde adından söz ettirmeyi başarır. Fakat kısa bir süre sonra tekrar yurt dışına gönderilir. Bu defa görev yeri Kâbil Büyükelçiliğidir (Çetişli, 1999: 15). 1933'te başladığı bu görevini 1941'e kadar yapar. Esendal'ın yurda dönme nedeni, ülkesine ve milletine olan sevgisidir. İsmet İnönü'ye yorulduğunu,

bundan böyle kendi çocuklarıyla ilgilenmek istediğini belirterek Türkiye'ye dönmek istediğini belirtir.

Yurt dışı görevleri Memduh Şevket Esendal'ın hayatının on yedi yıllık bir dönemini kapsar. Bu sayede Rusça ve Farsçayı, bu dillerin edebiyat ve kültürlerini iyi bir şekilde öğrenmiştir. Özellikle Anton Çehov'u tanımış olması, sanatı için bir dönüm noktası olmuştur (Çetişli, 1999: 17). Bu sayede Maupassant tarzı hikâyelerden Çehov tarzı hikâyelere yönelmiştir.

Esendal, Tahran büyükelçiliği görevinden Ankara'ya döndüğünde son derece hareketli bir siyasî ortamla karşılaşır (Çetişli, 1999: 15). İlk olarak 1931'de Elazığ milletvekili olarak TBMM'ye giren Esendal, 1933'te Kâbil Büyükelçiliğine görevlendirilinceye kadar CHP'deki aktif görevini sürdürmüştür. Esendal'ın ikinci kez meclise girişi, Kâbil Büyükelçiliği'nden ayrılıp yurda dönmesiyle gerçekleşir. Bu kez Bilecik milletvekili olmuştur. 1941'de başlayan ikinci meclis dönemi, 1950'deki seçimlere kadar devam etmiştir.

Esendal, İsmet İnönü ile ticaret bakanlığına atanacak kişi konusunda bir anlaşmazlık yaşar ve bu olaydan sonra Memduh Şevket 1945'te istifa eder. Genel sekreterlikten sonra 1950 seçimlerine kadar, aktif politika hayatından uzaklaşıp meydana gelen olayları meclisin arka sıralarından takip eder. 1908 öncesi başlayıp 1950'ye kadar sürdürdüğü siyasi hayatı, Esendal'ı çok yormuş ve yıpratmıştır (Çetişli, 1999: 18).

Esendal, 1950'deki seçimlerle birlikte milletvekilliği dönemini tamamlamış, geri kalan iki yıllık ömrünü ailesi, dostları, misafirleri ve eserleriyle geçirmenin mutluluğunu yaşamıştır. Babacan ve samimi tavırlarıyla çok geniş bir dost çevresi olan Esendal arkadaşlarıyla sohbet etmekten büyük keyif alır. İşlerinden fırsat buldukça eserleriyle ve çok sevdiği torunlarıyla ilgilenirdi.

Memduh Şevket Esendal, yetmiş yıla yaklaşan hayatı 17 Mayıs 1952'de, sabaha karşı Ankara'da son bulur. Vefatından üç gün önce yüksek tansiyon nedeniyle beyin kanaması geçirmiş, yazar yatağa düşmüş ve hayata gözlerini kapamıştır (Çetişli, 1999: 21).

## 1.2. Edebi Kişiliği

Memduh Şevket Esendal özel, siyasi ve memurluk hayatında olduğu gibi sanat hayatının da birçok noktası tam olarak açıklığa kavuşmamış bir yazardır. Günümüze kadar yapılan çalışmalarda eserleri ve meydana getirdiği ürünler hakkında pek çok eksik bilgi bulunmaktadır. İsmail Çetişli bu durumu şöyle ifade etmektedir:

*Hayatta iken eserlerinin çok az bir bölümünün yayımlanabilmesi, bu eserlerin çoğunun da dergi ve gazete sayfalarında kalması, eserlerinde zaman zaman imza kullanmaması, birden çok imza kullanması, edebi faaliyetleri hakkında son derece ketum olması, hakkında yeterli ve ciddi araştırma yapılmamış olması. Bu etkenler, yazarın edebi hayatını en ince detayları ile birlikte ortaya koyma gayretlerini büyük ölçüde zorlaştırmaktadır. ( 1999, 22-23)*

Memduh Şevket Esendal'ın edebiyata ve hikâyeciliğe olan ilgisinin ne zaman ve hangi şartlar altında başladığı sorulduğunda şöyle bir cevap verir: “*Vallahi beyefendi, (...) edebiyata karşı bende hiç alaka uyanmadı. Edebiyatı, sanatı bilmem. Alakam yok bunlarla...*” (Çetişli, 1999: 23). Onun bu cümlelerinden yola çıkarak çok mütevazı ve ağırbaşlı bir insan olduğunu anlıyoruz. Çünkü bir başka mülakatta da daha on dört yaşında iken babasının kendisine yönelttiği, “*Sen ne olacaksın?*” sorusuna, “*Ahmet Mithat gibi bir yazarı*” şeklinde cevaplandığını belirtir.

*Ben Çorlu Rüştüye Mektebini bitirdiğim yıllarda, demek on dört yaşında iken, bir gün babam, bana sordu: ‘Sen ne olacaksın?’ dedi. Ben anlaşılan önceden bu işi kendi kendime düşünmüş ve kestirmiş olacağım ki, hiç durmadan ‘Ben yazarı olacağım’ dedim, arkasından da ‘Mithat Efendi gibi!’ diye ekledim. Tutacağım meslek üstüne benim babamla konuşmam işte bunu geçmez. Babam, benim bu isteğimi pek tabii bulmuş gibi, ‘Pekâla, öyle ise Mülkiye Mektebine gidersin’ dedi ve beni o mektebe yolladı. ( Uyguner, 1991, 24)*

Yazarın yetiştiği ortam edebi zevkinin gelişimine çok da elverişli değildir. Çünkü ailede sadece baba Mehmet Şevket Bey, biraz şiirle uğraşmıştır. Bunun Memduh

Şevket'in üzerinde ne gibi bir etki bıraktığını tam olarak bilemiyoruz. İstanbul'a gelinceye kadar ki öğrenim hayatı, öğretmen ve arkadaş çevresi için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. Ancak yazarın çocukluk dönemlerinde Çorlu'nun, kahvehane ve sohbet meclisleriyle, küçük bir kasabaya oranla oldukça zengin bir kültürel atmosferi barındırdığı bilinmektedir.

Yazarın edebi yönünün yanı sıra ressamlığı da dikkat çeken önemli bir husustur. Çetişli bu durumdan eserinde şöyle bahsetmiştir:

*O, bütün kültüründe, yazarlığında ve hatırı sayılır seviyedeki ressamlığında, çok büyük oranda otodidakt bir şahsiyettir. Diğer konularda olduğu gibi, edebiyata yönelişi, bu alandaki yeteneğinin gelişip ilerlemesi, kendi kendine verilen bir çabanın neticesidir. Ruhundaki sanat cevherini keşfeden ve geliştiren kendisidir, şeklindeki bir yargı hatalı ve abartılı olmayacaktır. 'Bende hocalık hakkı yoktur.' derken bir gerçeği ifade eder. (Çetişli, 1999, 23)*

Esendal'ın edebiyata olan ilgisinde babasının ve okul çevresinin etkili olduğu iddia edilebilir. Fakat edebiyata olan yatkınlığı İstanbul'da ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Çetişli'ye göre:

*Memduh Şevket, daha çocuk yaşta iken Çorlu'da yazıp çizmeye başlamıştır. Vefatı üzerine Ulus gazetesinde yer alan biyografisinde ise; "17 yaşında iken Çorlu'nun yerel gazetesinde yazı yazmaya başladığı" belirtilmektedir. Kendisi ise mektubunda yirmi yaşında "okunabilecek" yazılar yazdığını söyler. Ben yirmi yaşında iken okunabilecek yazılar yazmaya başladım." Tahir Alangu da, ilk yazılarını İrtika gazetesi ve Musavver Fen ve Edeb mecmuasında yayımlamış olduğunu söyler. Ancak, bu iddialarını ispatlayıcı bir açıklamada bulunmamışlardır. Nitekim yapılan taramalarda Alangu'nun iddialarını ispatlayacak herhangi bir yazı veya hikâye görülmez. (Çetişli, 1999, 23)*

17 Aralık 1908 tarihli Tanin gazetesinde yayımlanmış *Veysel Çavuş* Esendal'ın bilinen ilk hikâyesidir. Yazar hikâyelerin ve romanlarının yanı sıra mektup yazmayı da



seven bir yazardır. Ama sonuç olarak Esendal, bütün gücünü hikâye türüne adanmış edebiyat tarihimizde çok iyi bir hikâyeci olarak anılan müstesna bir şahsiyettir.

### **1.2.1. Hikâyeleri ve Hikâyeciliği**

Memduh Şevket Esendal, ülkemizde edebi kişiliğiyle değil de siyasi yaşamıyla tanınmış, hatta edebi kimliğini uzun süre gizlemiş Türk hikâyeciliğinin en ilginç isimlerinden biridir.

Esendal, başarılı bir siyaset adamı olmanın yanı sıra, olaylara ve etrafındaki objelere tek yönlü bakmayan bir kişiliğe sahiptir. İçinde bulunduğu toplumsal değişim ve dönüşümlerde yaşanan çalkantılara tepkisiz kalamamış ve tek partinin otoritesine gerektiğinde muhalefet etmeyi başarmış bir yazardır. Mesleki temsil ve toprak reformu konusundaki görüşlerinin içinde bulunduğu projelerinin siyasi grup tarafından kabul görmemiş olması onun muhalif bir yönünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Mevcut parlamenter sistemin alternatifi olarak geliştirilen bazı yönetim sistemlerini desteklemiş, küçük girişimcilerin mecliste söz sahibi olmasını savunmuş ve bu konuda mücadele etmiştir. Esendal hikâyelerinde tek parti yönetiminin etkisi hissedilmektedir. Ancak Esendal bu etkiye en aza indirmeye gayret göstermiştir.

### **Esendal'ın Hikâyeciliğinde İki Ana Damar**

Esendal'ın hikâyeciliğindeki iki ana damar ile kastedilen Maupassant tarzı ile Çehov tarzıdır. Maupassant tarzı hikâyeciliğin en önemli temsilcisi Ömer Seyfettin'dir. Ömer Seyfettin de Memduh Şevket gibi ittihatçıdır. Bilindiği gibi olay hikâyesi olarak da bilinen Maupassant tarzı hikâyecilikte her şey bir olay etrafında gelişir, giriş gelişme ve sonuç bölümleri dâhilinde kurgulanır. Daha basit bir ifadeyle başı ile sonu belli olan klasik tarz hikâyecilik kastedilmektedir (Çetişli, 1999: 71).

Ömer Seyfettin için kullanılan dil, toplum hayatının dinamiklerini gerçekleştirmek için bir araçtır. Dil, aynı zamanda millet olmayı sağlayacak bütünleştirici bir bağdır. Ömer Seyfettin'in dili kullanarak ulaşmak istediği amaç, eserlerinde de yansıttığı sosyal ve bilimsel bir dil planlaması yapmaktır. Bu konuda amacına ulaşmış ulaşmadığı eserlerinin günümüzde hala okunup okunmamasından anlaşılabilir. Ömer Seyfettin 3

Temmuz 1914 tarihli Tanin gazetesinde “*Asıl lisan, yaşayan, yani konuşulan lisandır. Milletın manasını bilmediği, anlamadığı lisan ölüdür.*” cümleleriyle dile getirmiştir.

“*Her millet kendi lisanında yaşar. Lisan, vatan kadar mukaddestir.*” (Uyguner, 1989: 37). Ömer Seyfettin’e göre, her yazar ancak kendi anadilinde ortaya koyacağı eserler vasıtasıyla dili inşa edebilir. Çünkü sanatçı, eseri meydana getirirken dili üretir geliştirir.

Çehov tarzı hikâyede ise olaydan, konudan daha çok insan ön plândadır ve hikâye insan hayatının belirli bir anını ve bir durumunu yansıtmaya çalışır. Bu tür hikâyelerle birlikte klâsik giriş, gelişme ve sonuç anlayışı terk edilirken, hikâyeler, insan ruhuna doğru yönelir. Bu hikâye tarzında, bir olay anlatılmak yerine bir anın bir görüntünün yansıtılmaya, okuyucuya o anın hissettirilmeye çalışılması daha ön plandadır. Bu durumda hikâyenin sonuç kısmı da devre dışı kalmış oluyor (Çetişli, 1999: 75).

Esendal’ın ikinci dönem hikâyeleri Çehov tarzında yazılmıştır. Memduh Şevket Esendal Türk öykücülünde ilk defa belirli bir olay üzerine kurgulanmamış, sade bir dille, herkesin anlayabileceği bir hikâye tarzıyla okurun karşısına çıkmıştır. Onun öykülerinde olağanüstü şeyler olmaz. Tabi Esendal’ın yazdığı metinler çok boyutlu olmasa da okurda zevk uyandıran türdendir. İçten ve samimi, okur üzerinde olumlu bir intiba uyandıran cinsten metinlerdir. Esendal, Türk insanının zayıf ve güçlü yanlarını, onları yaşatan iç dinamikleri, değişim karşısındaki tavırlarını hikâyelerinde yansıtmaya çalışmıştır. Onun bütün hikâyeleri ince bir gözlem yeteneğine sahip olduğunun göstergesidir. Günlük hayatımızda, çevremizde çok sık rastlayabileceğimiz türden, sıradan olaylar, sıradan insanlar eserlerinde yansıtılmaya çalışılmıştır. Bütün bu üsluba dayalı özellikler Çehov tarzı hikâyecilik anlayışından etkilendiğini gösterir.

### **Hikâyecilik Serüveni**

Memduh Şevket Esendal, üç yüzü aşkın hikâyeyi 1900’lü yılların başından 1950’li yıllara kadar ortalama kırk yıllık bir süreye sığdırmış başarılı bir yazar ve siyaset adamdır. Esendal, kuruluş aşamasında olan ülkenin içinde bulunduğu siyasi çalkantılardan dolayı edebi yönünü bazı dönemlerde arka planda tutmuş ancak yazma

isteğinden hiçbir zaman kopmamıştır. Siyasi yaşamın verdiği sıkıntıdan, bunalımdan hikâye ve roman yazarak bir nebze olsun uzaklaşabilmiştir. Edebi yönünün tam olarak ön plana çıkması siyasi hayatını noktlamasıyla başlamıştır. Edebi yönünün okurlarca keşfedilmesi de maalesef ölümünden sonra gerçekleşebilmiştir. 13 cildi bulan hikâyeleriyle Türk Edebiyatında önemli bir yer edinmiştir. Hikâyeleri her ne kadar birbirinden farklı ve ilgisiz gibi görünse de aslında bir bütün olarak bakıldığında oturmuş bir hikâyecilik anlayışına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Yaşadığı dönemin hikâyecilik anlayışına pek uymayan tarzı ve sürekli siyasi kişiliği yüzünden geri planda bırakmak zorunda olduğu edebi kişiliği, yaşadığı dönemde ne yazık ki yeterince anlayamamıştır.

Memduh Şevket Esendal'ın hikâyecilik anlayışı toplumsaldır. Ancak güdümlü bir edebiyat anlayışına tamamen karşıdır. Edebi metin her ne türde olursa olsun herhangi bir siyasi görüşün bayraktarlığını yapmamalıdır. 1930 yıllardan itibaren "Kara hikâye" adını verdiği sosyal gerçekçilik ya da sosyalist gerçekçilik tarzı yapıtlardan ve bu edebiyat tarzından hiç hoşlanmamıştır. Özçelik bu durumu şöyle izah etmiştir:

*Hikâyecilik bakımından, (...) bizim gençlerimiz ikiye ayrılır: Birinciler kara hikâye yazıyorlar. Anasını babasını öldürüyor, açlıktan, sefaletten, hastalıktan bahsediyor, önce insanı yoğrulmuş mutfak paçavrasına çeviriyor, sonra da çalış diyor. Ben böyle hikâyeleri sevmem. Benim sevdiğim hikâyeler, ikinci tip hikâyeler, hayat veren, neşe veren, ışık veren hikâyelerdir. Böyleleri de var. ( 1951, 11)*

Esendal'ın yazdığı bazı hikâyeleri gazete ve dergi sayfalarında unutulmuştur. Yazdığı hikâyeleri kitaplaştırmaya çalışmamış, pek çok eseri kendiliğinden kitaplaşmıştır. Onun asıl amacı toplumu yönlendirme ve insani yönlerimizi ön plana çıkarmaktır. Esendal için yazdığı şeylerin türü hiç önemli değildir. Onun için önemli olan özlü ve hoş olmasıdır. Kızına yazdığı bir mektupta şöyle der: "*İşin doğrusu, yazılacak yazının ya sözlü ya da hoş olmasıdır. Adı ne olursa olsun*" ( Çetişli: 1999: 39).

## Temalar

Memduh Şevket Esendal, üç yüzü aşkın eserde söz yerindeyse işlemediği konu ve tema kalmamıştır. Aile, kadın erkek ilişkisi, yöneten yönetilen ilişkisi, küçük insan, yozlaşma, çocuk ve çocukluk, batılılaşma başlıca temalardır. Bu konu çeşitliliği içinde toplumun her kesimi yer almıştır. Bu kadar çeşitli konuyu katagorize etmek oldukça güçtür.

Esendal'a göre aile toplumun temel taşıdır. Birçok hikâyesinde aile kurumunun önemini yansıtmaya çalışmış, bozulan aile yapısını örnekleyerek bir nevi toplumu eğitmeye çalışmıştır. Evlenen çiftlerin sorumluluklarından, neler yapmaları gerektiğinden bahsederek yeni nesli bu konuda bilgilendirmeye çalışmıştır. Aile kurumunda görevlerini yerine getirmeyen bireyleri gözler önüne serer ve aile kurumun her zaman sağlam olmasını vurgular. Geleneksel diyebileceğimiz ataerkil aile yapısını savunur. Yazar *Berrin'in Evliliği* isimli hikâyesinde ideal kadın tipini yansıtmaya çalışmıştır. Kendi ayakları üzerinde durmayı başarabilen mücadeleci kadın tipinden bahseder. Yazar Berrin'in gözünden kendi düşüncelerini şöyle yansıtır:

*O, kocasına: 'Yazını bırak, benimle konuş, beni gezmeğe götür!' demeyecekti, onu sıkmayacaktı. (...) Evi herkesin evinden temiz, çocukları herkesin çocuklarından bakımlı olacaktı. El içinde Berrin'e 'Karımdır' demekten utanmayacaktı. ( 2011, 155)*

Esendal'ın hikâyelerinde hem kadınlar hem de erkekler aile kurumuna ihanet ederler. Ama hata çoğunlukla erkeklerdedir. Bazı hikâyelerinde kadınlar daha aktiftir. *Bir Kadının Mektubu*'nda, rüşvet yiyen kocasını, *İki Kadın*'da kumar oynayan kocasını terk eden kadın karakterler vasıtasıyla toplumsal tepkileri yansıtmaya çalışmıştır. *Bildim* hikâyesinde ise başka birini sevmek, başka birine ilgi göstermek boşanma nedenidir. *Bir Karı Koca*'da ise ailesini dağıtan bir kadın karakter anlatılır. Kadın ünlü biri olmak için yuvasını terk eder. Esendal hikâyelerinde ailesel yükümlülüklerini yerine getirmeyen kişileri olumsuz birer tip olarak yansıtır. Boşanmaya tamamen karşıdır. Ama bazı durumlarda da boşanmanın gerekliliğine inanır.

Esendal'ın hikâyelerinde önemli bir tema da kadınlardır. Pek çok hikâyesinde de erkeklerin dünyasında ezilen savunmasız, korumasız, ihtiyaç sahibi kadınları yansıtmaya çalışır. *Bu Sıska Karı*'da, evlilik dışı, erkeklerin yanında yaşamak zorunda kalan ve erkek dayaağı yiyen kimsesiz, dışarıda kalmış kadını, *Tutkunluk*'ta yine ezilmiş kadınları konu edinir.

Esendal pek çok hikâyesine bürokrasinin çıkmazlarını, devlet ve birey arasındaki uçurumu ve parlamentonun işlevsizliğini ortaya koyar. Bürokrasinin otoriter yapısını, bürokratların temel ilkeleri, mevzuatı, kanunları nasıl insanların aleyhine kendilerinin ise çıkarlarına kullandıklarını çarpıcı örneklerle yansıtmaya çalışır. Bürokratik kariyeri halka hizmet etmekten ziyade, kişisel çıkarların merkezi olmuş bir yapı olarak değerlendirir.

*Mülahazat Hanesi* isimli hikâyesinde başlarının belaya girmesinden korkan devlet memurlarının sorunu çözmekten ziyade bir kâğıdı kime havale edeceklerini tartışmalarını, *Mendil Altında*'da bir memurun milletvekili olma hayalini, *Müdürün Züğürdü*'nde adı rüşvetle anılan müdürün bunu çingenelerin iftirasına yormasını, *Mebus Olursa*'da mahalle kahvesinde milletvekili olurlarsa neler yapacaklarını tartışan insanları, *Aptal Sen De* isimli hikâyesinde rüşvet yiyen belediye zabıtasını, *Uğursuzluk*'ta müsteşarla küçük memur arasındaki iletişim sorunlarını, *Kurt Masalı*'nda suçsuz olmasına rağmen imzaladığı bir evraktan dolayı dört yıl hapse mahkûm edilen Memur Mustafa'nın dramını, *Nazırın Odacısı*'nda nazırın bakışından odacıların ne kadar rahat olduklarını, *Acı Geçer Sızı Kalır*'da 'üstünde' gözüken ama gerçekte kendisinde olmayan bir evrakın kayıp olmasından dolayı işinden olan bir devlet memurun durumunu, *Müfettişe Oyun*'da nedensiz görevinden olan bir müfettişin şaşkınlığını anlatır.

Memduh Şevket Esendal ittihatçı olmasından dolayı ilk dönemlerde milli ve manevi değerlerden uzaklaşmayı ağır bir biçimde eleştirmiştir. Daha sonraki dönemlerde 'yeni' olana daha yumuşak yaklaştığı ve değişim ve dönüşümden yana bir tavır aldığı görülür. Fakat Esendal aile kurumunu korumaya ve Avrupa'yı taklide direnmeye özellikle dikkat eder. *Avrupa, Tövbeler Olsun, Bir Mektup, Doktor Savdur,*

*İkisinin Arasında, Korku, İki Kadın, Şimdilik Dursun*, hikâyelerinde Avrupa'ya karşı olumsuz yaklaşımlarını ifade eder.

Esendal'ın bu hikâyelerinde önemli bir husus da Avrupa'da eğitim görmüş, ya da Avrupa'da yaşayıp yurda dönmüş aydın geçinen tiplerin genelde olumsuz bir tip olarak çizilmesidir. *İkisinin Arasında* hikâyesinde, Batı'da eğitim almış ama memleketini çok aşağıda gören, millet, din ve vatan sevgisi gibi milli duygulara uzak duran, vatan olarak dünyayı, millet olarak insanlığı gören bir karakter, olumsuz olarak yansıtılır.

Galatasaray Lisesi mezunu, kendisini tanıtmış bir milletin evladı olmaktan iftihar eden genç ise olumlu bir tip olarak yansıtılır. Batı özentili karakterler her zaman kötü yansıtılır. *İki Kadın* hikâyesinde de batılı ülkelerde okumuş Mühendis Kadri, karısını ihmal eden, kumar oynayıp rüşvet yiyen olumsuz bir tip olarak gösterilir. *Bir Mübahase* öyküsünde de batıyı iyi tanımış yerli aydınlar türbe ziyareti yapmayı sürdürürler. *Şimdilik Dursun* hikâyesinde, Avrupa'da eğitim görmüş Avni Bey'in aile kurumuna karşı çıkışı anlatılır. *Tövbeler Olsun* hikâyesinde batılılaşmayı yanlış anlayan karakterler eleştirilir.

Esendal, Doğu-Batı çatışmasını yansıttığı *Bir Mektup* hikâyesinde, Avrupa ve Avrupa hayranlığına karşı duruşunu sergilemiştir. Bu hikâyesinde Batı hayranlığını dilde, modada ve hayatın her alanında taklitçi olmakla suçlar.

Esendal, diğer bir önemli konu olarak yobazlığı ele almıştır. Özellikle *Seni Kahve Paklar* hikâyesinde çocuğuna zorla Kur'an ezberlettiren babayı eleştirir. *Postacı Halit* hikâyesinde sakal bırakmayan herkesi kâfir ilan eden Halit'in akıl hastanesine kadar giden dramını anlatır. Hafız isimli hikâyesinde sarık giymek istemeyen Hafızın, İstanbul'a gittikten sonra Avrupa hayranı bir kişiliğe bürünmesini eleştirir. *Bir Mübahase* hikâyesinde de Doğu ile Batıyı karşılaştırıp sadece çıkarları doğrultusunda batılıları gavur ilan etmelerine rağmen, onlara bir şeyler satmak için elinden geleni yapan din adamlarını eleştirir.

Bu ortak temalar yanında Esendal'ın hikâyelerindeki başlıca temaları söyle sıralayabiliriz: “Esendal, savaşta yaralanıp gözünü kaybeden Teğmen Selim'in köyünü döndüğünde başına gelenleri (*Bir Kucak Çiçek*), ünlü olmak için kocasını terk eden ama

mutlu olamayan kadının yanlışlarını (*Bir Karı Koca*), savaş ortamının bozduğu psikolojik yapı ile kaçakçılığa başlayan bazı insanları (*Arabacı Ali*), pimpirikliği ile ünlü postacı Tevfik Efendinin başına gelen her durumu kötü algılaması (*Rüya Nasıl Çıktı*), gümrük aracılardan Faik Efendinin sürekli depremle ilgili yalan haberler söylemesini (*Pazarlık*), evini satarken müşteri beğenmeyen Halil Efendiyi (*Ev Ona Yakıştı*), eşeğini kaybettikten sonra yeniden bulan Mustafa'yı (*Eşek*), içindeki aşırı yükselme hırsı içinde olan Başhekim Nizamettin Savdur'un ideallerini (*Doktor Savdur*), birbirini öpen gençleri tutuklayarak nezarete götürülen polise kızıp onları serbest bırakan komiseri (*Komiser*), daha on dördünde kabadayılığa özenen Hüseyin'i (*Sefer Kalfaların Hüseyin*), öğle yemeğine sahan külbastısı yemeği hayal eden ama bir türlü bu isteğini yerine getiremeyen memur Mustafa'yı (*Sahan Külbastısı*), bir sarhoş meclisinde sürekli konuşan insanlar arasında bunalan Avni Hurifi Efendinin başına gelenleri, (*Avni Hurifi Efendi*), bir köyde hiç beğenmediği şiirleri dinlemek zorunda kalan ve bundan sonra bir daha şiirden soğuyan şairi (*Şair Tavafi*), maliyede çalışan Tevfik Efendinin ayağını incitmesi (*Hasta*), köyde güçlünün haklı olduğu ağalık düzende insanların insafsızca öldürülüşünü (*Keleş*), Jandarma ile esnaf arasında meydana gelen ilginç ilişkileri (*Güvenli Hacı*), okulun zorba çocuğunu döven Akif'i (*Döğüş*), bir kahvede otlakçılık yapan ve her durumda sürekli yüzüzlük yaparak haklı çıkmaya çalışan Mahmut Efendiyi (*Otlakçı*), Sicil Müdürü Cavit Bey'in milletvekilliği rüyası (*Mendil Altında*), İstatistik memuru Salim Beyin çok merak ettiği feminist kelimesinin anlamını bulmaya çalışması (*Feminist*), Bulgar komitacılarının bir treni bombayla havaya uçurmasını (*Bomba*), anne ile çocuğu görünce acıyıp suç işlemekten vazgeçen şairi (*Arkadaşım*), işsizlikten korkan Bekir Efendinin zar zor geçinip işine sarılmasını (*Bekir Usta*), öldü sanılarak gömülmek istenen askerin birden yaşadığının ortaya çıkması (*Yarı Ölü*), yoksullar avukatı Rıza Uruk'un araba sevdası (*Kelepir*), Birinci Dünya Savaşında şehit olan Veysel Çavuş'un başından geçenleri (*Veysel Çavuş*), karısı bir başkasına kaçmış memurun oğluya yaşadığı zorlukları (*Yusuf Koçoğlu*) yansıtmaya çalışır." (Çetişli, 1999: 176)

Esandal'ın yaşadığı dönemde yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetinde çok önemli değişim ve dönüşümlere tanıklık etmiştir. Gerek kültürel anlamda gerekse teknolojik anlamda meydana gelen bu değişimler insanlarımız üzerinde önemli etkiler yaratmıştır.

Toplum kurumları ve yaşam tarzı tamamen değişen bir ülkede vatandaşlar kendilerini farklı yerlerde konumlandırmak zorunda kalmışlardır. Batılılaşma, çağdaşlaşma, ilerleme gibi tanımlanan bu süreçte pek çok sorun yaşanmıştır. Bu durum Esendal'ın hikâyelerinde tabii ki yerini almıştır. Teknolojik gelişmelerden tiyatro, sinema, otomobil, siyasi ve toplumsal projelerden Şapka Kanunu, Soyadı Kanunu, tekke ve zaviyelerin kapatılması, yeni yazı, halkevlerinin oluşumu gibi mevzular yazarımızın hikâyelerinde tema olarak işlenen diğer önemli başlıklardır.

### **Biçim**

Memduh Şevket Esendal, roman hikâye mektup ve anı türlerinde eserler vermiştir. Mektup ve anı türündeki eserlerinin sayısı azdır. Bu eserleri dışarıda genel olarak bütün eserlerinde kullandığı biçim hikâye ve romandır. Romanlarının sayısı da üç tanedir. Bu durum Esendal'ın aslında hikâyeci olduğunu gösterir. Anlatmaya çalıştıklarını açık ve en kısa yoldan ifade etmesinden dolayı hikâye türü olarak tam onun istediği biçimdir. Yalın sade ve gösterişten uzak bir anlatımı benimsemiş olması hikâyelerinde çok açık bir şekilde fark edilmektedir. Kurgu, tasvir, olay örgüsü gibi modern hikâyeciliğin unsurları onun hikâyeciliğinde fazlaca önem taşımamaktadır. Aslında o okurlarıyla sohbet etmek ve samimi bir ortam yaratmak istemektedir. Esendal sadece hayatı ve yaşadıklarını anlatmak ister. Hayatın belirli bir kesitini herhangi bir entrika, olağanüstülük olmadan okuyucuya aktarmaya çalışmıştır. Bu sebepten dolayı onun hikâyelerinde biçimden ziyade içerik önemlidir. Hikâye ya da roman yazmak için fazla uğraşmamıştır. Yazdıkları ya hikâye olmuştur ya da roman. Esendal'ın eserlerinde biçim yok denebilir. Hikâyelerindeki olayları hiçbir teknik işçilik yapmadan doğrudan okura ulaştırmaya çalışmıştır. Onun hikâyelerine kurgusal değildir diyebiliriz. Okuyucuya yansıtılmaya çalışan dünya tıpkı gerçekte yaşandığı gibidir. Herhangi bir şekilde sanatın diline dönüşmüş, kurgulanmış, planlanmış değildir. Genelde tarafsız olmaya çalışmış. Yaşananları olduğu gibi aktarmaya çalışmıştır. Anlatacakları üzerinde oynamaz, kesip biçmez yani müdahil değildir. Her şey olduğu gibi okurun gözü önüne serilir. Bu sebepten dolayı inandırıcılığı yüksek eserler yazmıştır. Okur her öyküde gerçek yaşamı sezer hemen kendini olayların akışı içinde bulur. Olayların olma sırası ve diyaloglar tıpkı gerçek hayatta olduğu gibidir. Zaman



dümdüz bir çizgi gibidir. Olayları kesip, kronolojik değişiklikler yapmaya çalışmamıştır. Her şeyin sıralanışı doğal seyrindedir.

### **Hikâyelerinde Son**

Memduh Şevket Esendal'ın ikinci dönem hikâyelerinde klasik anlamda giriş, gelişme ve sonuç bölümleri bulunmayan Çehov tarzı bir anlatım vardır. Durum böyle olunca tabii ki hikâyelerde belirli bir son aramak pek mümkün olmamaktadır. Bazı hikâyelerinde okuyucuya hikâyenin bittiğini söylemek zorunda kalır. "*Hikâyenin bittiğine inanmıyorsunuz biliyorum ama inanın bitti*" ya da "*Bu hikâyede burada bitti*" der. (Çetişli, 1999:.....)

Bazı hikâyelerinde sonun hiç bir önemi kalmaz. Hikâyede okuyucuyu meraklandıracak ya da heyecanlandıracak bir mevzu geçmediği için okuyucu da bir son arayışı içerisine girmez. Sıradan bir olayın anlatıldığı hikâyesini "Bu gün de başka günler gibi geçmeye başlar" diye bitirir. (Çetişli, 1999:.....)

### **Dil-Üslup**

Memduh Şevket Esendal, Türkçeyi çok önemseyen bir insandı. O yüzden sade, anlaşılabilir bir Türkçe kullanmayı tercih etmiştir. Hikâyelerinin konularını sokak yaşamından seçmesi ve diyalog ağırlıklı metinler üretmesinden dolayı arı bir Türkçe kullanmıştır. Eserlerinde anlaşılmayan, sembolik ifadeler, imgeler fazla yoktur. Karşısındaki insanla muhabbet ettiği dille eserler yazmıştır (Çetişli, 1999: 335).

Esendal'ın dil ve üslup açısından değerlendirmeyi iki aşamada yapmak gerekir. Birinci aşama kırk beş hikâye yazdığı hikâyeciliğinin birinci dönemini oluşturan 1908 ile 1920 yılları arasındadır. Bu dönemde yazdığı hikâyeleri dönemin edebi anlayışına uygun hikâyelerdir ve kendine has bir dil ve üslup değildir. Çetişli, *İnsan ve Eser* isimli kitabında bu konudan şöyle bahseder:

*Hulasa: Memduh Şevket Esendal'ın 1908-1920 dönemini kapsayan birinci dönemde kaleme aldığı 45 civarındaki hikâye ile Miras romanındaki üslubu, kendine has normlara ulaşmış, durulmuş ferdi ve orijinal bir üslup değildir. Değişik edebi mekteplerden gelen tesir veya taklit*

*unsurlarıyla kendi arayışlarının sonucu olan unsurların sentezinden vücut bulmuş tipik bir 'geçiş devri üslubu'dur. ( 1999, 339-340)*

Esendal'ın ikinci dönem eserlerindeki üslup ve kullandığı dil ise tamamen farklılık arz eder. Onun hikâyelerinde tasvir fazla yer tutmaz. Çünkü kullandığı dile daha çok radyo dilidir ve diyalog ağırlıklıdır. Kahvede, muhallebicide, tren istasyonlarında, dost meclislerinde sıradan insanların sıradan diyaloglarına yer vermiştir. Özellikle ikinci dönemde yazar kendine has bir dil ve üslup kurmayı başarmış, bunun için yoğun bir çaba göstermiştir. Sonunda çok iyi bir üslup geliştirmeyi de başarmıştır. Aynı eseri her defasında farklı bir üslup kullanarak üç dört defa yazdığı olmuştur. Bu fark ilk hikâyeleriyle son hikâyeleri arasında bariz bir şekilde hissedilmektedir. Uyguner, “Ayaşlı ve Kiracıları” üzerine bir görüşmesinde bu konudan bahsetmiştir: “*Hiç olmazsa bir kere daha yazmalı idi. İçinde birçok yerleri olsa gerekir ki bir kere daha yazılsa, biraz daha yumuşatılırdı*” ( 1989, 63-64).

### **İroni ve İyimser Bakış**

Memduh Şevket Esendal, bazı hikâyelerinde ironik bakış açısı çok açık bir şekilde hissedilir. Temelde bu bakış açısını seçmesinde olaylara iyimser yaklaşmasının da etkisi vardır. Özellikle bürokratik sorunların yansıtılmasında ironinin gücüne başvurur. Bu ironik yaklaşım birçok hikâyesinde yaygın bir şekilde bulunmakla birlikte *Şu Soyadı Konusu*, *Güllüce Bağları Yolları*, *Eyüp Sultan Yolcusu* gibi hikâyelerinde daha belirgindir. *Eyüp Sultan Yolcusu*'nda hayatında ilk defa İstanbul'a gelen saf bir Anadolu köylüsünün içine düştüğü yabancılaşmayı, ötekileştirmeyi çok güzel bir şekilde ifade eder. *Şu Soyadı Konusu* adlı hikâyesinde buna benzeyen göndermelerde bulunur.

*Güllüce Bağları Yolları* hikâyesinde ise bir köyde bülbül sesi dinlemek üzere yola çıkan iki arkadaşın macerası ironik bir dille anlatılır. Esendal, pek çok defa ‘Kara hikâyelerden’ hoşlanmadığını belirttiğinden, okura hayat veren, neşe veren, ışık veren hikâyeler yazmaya özen göstermiştir. Yazar birçok olumsuzluk yaşamış, siyasetin kirli yüzüne tanıklık etmiş olsa da sürekli olarak olaylara ve insanlara iyimser yaklaşmış, insanları yanlışlara iten nedenleri kendince tespit edip yol gösterici olmaya çalışmıştır.

Anadolu insanına sevgiyle ve içtenlikle bakan Esendal'ın eserlerini okuduktan sonra *Hayat Ne Tatlı* hikâyesinde söylediği “*insanın ömrü olmalı da yaşamalı*” sözünü hatırlarız.

### **Hikâyelerinin Kaynakları**

Memduh Şevket Esendal'ın eserlerini yazarken etkilendiği, esinlendiği pek çok yazar olmasına rağmen Esendal'ın kendine has bir tarzı vardır. Onu herhangi bir yazarlarla veya gurupla ilişkilendirmek zordur. İlk dönemlerinde Maupassant tarzı hikâyeler yazmış gibi görünse de hiçbir dönemde hiçbir yazarın taklidi konumunda düşmemiştir. Tanpınar'a göre Esendal'ın tarzı bir çeşit enstantenedir. Hikâyelerinde “*Gorki, Çehov ve Maupassant'a çok yakın*” diyerek hepsinden biraz etkilendiğini ama hepsinden de farklı olduğunu ifade etmiştir: “*hiç müteariz görünmeden her söylemek istediğini söyleyen realizm esastır.*” ( 1977, 123).

Ahmet Kabaklı ise Esendal'ı Çehov tarzı hikâyelerin öncüsü olarak görür ve edebiyatımızdaki en önemli temsilcisi olarak görür. “ *Hikâyeyi, çok kez, söyleşmeler üzerine kurmak, bir hayat parçasını herhangi bir noktadan tutarak yazmak; olayların ayrıntılarına önem vermek ve duyulmamış olağanüstü varlıkları hikâyeye katmamak*” gibi nitelikleri Esendal hikâyeciliğinin ön önemli özellikleri olarak görür (Çetişli, 1999: 70).

Memduh Şevket Esendal hangi tarzı benimserse benimsesin, hangi tarzdan etkilenmiş olursa olsun her zaman Türk insanını yansıtmaya çalışmış bu toprakların güzel insanlarını anlatmaya çalışmıştır. Onun dünya görüşü, hayata bakış açısı, insan sevgisi hikâyelerinin temel kaynağı olmuştur. Her zaman Türk hikâyeciliğinde çok özel bir yere sahip olmuştur.

### **1908-1920 Devresi**

Memduh Şevket Esendal'ın 1908 ile 1920 yılları arasını kapsayan birinci dönem hikâyelerinin kaynağı genel olarak Türk hikâyeciliğidir. Yazar kendinden önceki Türk hikâyeciliği geleneğinden büyük oranda etkilenmiş ve esinlenmiştir. Ancak bu yorumdan hareketle tamamen geleneksel Türk hikâyeciliğine bağlıdır denemez. Çünkü

birinci döneme ait bazı hikâyelerinde *El Malının Tasası*, *Gevenli Hacı* gibi bu özellik görülmez. Bu durumu bazı kaynaklar, bu tarz hikâyelerin yazar tarafından ileri tarihlerde tekrardan yazılmış olma ihtimaline bağlamıştır. Yazarın etkisinde kaldığı hikâyeciliği biraz daha açacak olursak Sevet-i Fünun hikâyeciliği ön plana çıkar. Bu konuda Çetişli şöyle demiştir:

*Özellikle Halit Ziya'nın hikâyeleri ve hikâyeciliği, yazarımızın birinci devre sanat hayatı ve eserleri için ana kaynak olmalıdır. Bu arada, 1911'lerden itibaren edebi hayatımızda hâkimiyet tesis edecek olan Milli Edebiyat cereyanının getirdiği temel arayışlardan da Memduh Şevket Esendal'ın hikâyeciliğine tesir ettiği kanaatindeyiz. Elbette ki birçok unsur, yazarın kendi ferdi yaratma becerisi, kültürü ve dünya görüşünden gelmektedir. (1999, 72)*

Bu yorumdan yola çıkarak Esendal'ın aynı zamanda Milli Edebiyat'ın etkisinde kalmış olduğunu ve kendi bireysel yeteneği vasıtasıyla içinde bulunduğu döneme nazaran nitelikli hikâyeler yazdığını söyleyebiliriz.

### **1920-1952 Devresi**

Memduh Şevket Esendal'ın 1920 ile 1952 yılları arasını kapsayan ikinci dönem eserlerinin kaynakları çok değişkendir. Öncelikle yazarımız her zamanki realist bakış açısını muhafaza etmiştir. Yani dış dünyayı elinden geldiğince doğal halinde yansıtmaya çalışmıştır. Bunu yaparken de edebiyatımızda hatırı sayılır bir noktaya ulaşmıştır. Ayrıca yazarımız kahramanların iç dünyalarını yansıtmayı, psikolojik analizler yapmayı bırakmış her şeyi doğal seyrinde yansıtmaya çalışmıştır. Yazar günlük hayattan seçtiği kesitler üzerine diyaloglar inşa etmiştir. Bir nevi yazar her şeyi okuyucuya bırakmıştır. Okur bu diyaloglardan her türlü çıkarımı yapabilir. Esendal, okuyucuya mesaj verme kaygısından da uzaklaşmıştır bu dönemde. Sıradan insanın sıradan dünyasını mekân ve çevreyle olan ilişkileri boyutunda okura sunmuştur. Sonuç olarak Esendal iyimser bir üslupla, kendi doğal akışında yaşanan hayatı, günlük sıradanlığı içinde okurun analiziyle baş başa bırakmıştır.

## Esendal ve Çehov İlişkisi

Esendal'ın Anton Çehov ile olan münasebetinin nasıl başladığı ve yazarın eserleri üzerindeki etkisinin ne şekilde olduğu dikkatle ele alınması gereken bir husustur. Memduh Şevket Esendal'ın 1920 öncesine kadar Çehov'u tanımadığı pek çok kaynakta dile getirilmektedir. Fakat Esendal'ın bu döneme kadar her ne kadar büyük farklılıklar olsa da Maupassat'tan etkilendiği bilinmektedir. Esendal'ın Bakü'ye elçilik göreviyle gitmesi onun hikâyeciliğinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Öncelikle 1924'e kadar süren bu elçilik görevinde Rusça'yı öğrenme fırsatı bulmuş akabinde de Çehov'un eserlerini yazıldığı dilde okuma zevkini yaşamıştır. Bu tanışma yazarın geri kalan 30 yıl civarındaki hikâyecilik serüveninde bir dönüm noktası teşkil etmiştir. Bu hikâyeler aynı zamanda Türk hikâyeciliği içinde de yeni bir türün ilk ürünleri olarak önem arz etmektedir. Bu durumu Çetişli şöyle ifade etmektedir:

*Çehov'un Esendal üzerindeki tesiri, genel sanat anlayışından konu ve temaya kadar uzanmaktadır. Her iki yazar dahi hikâyelerinin itibari âlemlerini kurmada ihtiyaç duydukları malzemeyi harici âlemden seçerken aynı bakış açısına sahiptirler. Mensubu buldukları milletin günlük ve tabii hayatını, bu hayatın küçük insanları, onların asıl kaynağını teşkil eder. Küçük zaman dilimi odak noktalarıdır. Bunun için vak'anın sivrilğini ve büyük çatışmalar zeminine oturmuşluğunu bir kenara iterler. İnsan ruhunu dikkatlere sunarken Poul Bourget tarzı tahlilcilik yerine, tabii sezdirmeyi ve telkini tercih ederler. ( 1999, 95)*

Hem Esendal'ın hem de Çehov'un hikâyelerinde giriş, gelişme ve sonuç benzerlikleri bulunmaktadır. Bu ortak noktaların hikâyenin bütünü içindeki görevleri de benzerlik taşımaktadır. Olay, şahıs, zaman ve mekân kullanımındaki benzerlikler her iki yazarda da çok kolay tespit edilebilir. Örnekleyecek olursak:

Anton Çehov'un Esrarlı Bir Tip ve Esendal'ın Köye Düşmüş hikâyelerinin başlangıç kısımları benzerlik taşımaktadır. Çehov, hikâyesine mekânı bildiren, kahramanların fiziki tasviri ile olay zamanındaki ruh hallerini sezdiren iki paragrafla başlar:

*Birinci mevki bir kompartıman.*

*Ağaççileği renginde kadife kaplı bir kanepenin üstünde, yarı uzanmış, güzel bir bayan oturuyor. Bayanın sinirli sinirli sığıdığı avucunda, etrafı saçaklı çok kıymetli bir yelpaze, çatırdayarak sallanıyor. (...) karşısındaki kanepeliğin üzerinde, il mektupçusu oturuyor. Bu, il gazetesinde sosyete hayatından öyküler, kendi deyişleriyle “Nuveller” yazan genç, amatör bir yazardır. (2011, 52)*

Memduh Şevket'in hikâyesinde ise, mekânı bildiren ve kahramanları fiziki tasvirleriyle dikkatlere sunan bir paragrafla başlar:

*Ankara ile Eskişehir arasında bir istasyonda tren bekleniyor. Kırklık, kırk beşlik, üstü başı dökükçe, terbiyeli bir efendi söylüyor, boz kalpaklı, orta boylu, tıknaz, sarı potinlerinin konçları diz kapaklarına kadar yükselen bir efendi - ihtimal bir mebusur- elleri arkasında, gümüş saplı kamçısı ile oynayarak dinliyor. ( 2011, 86)*

Metinlerin genel kurgusu, dış yapısı, başlangıç ve sonuç kısımları, olay, şahıs kadrosu, zaman ve mekân gibi yapı unsurları büyük ölçüde benzerlik taşımaktadır.

### **Romanlarının İçeriği**

Esendal'ın üç tane romanı vardır. Bu romanlardan ilki *Miras* isimli romandır. Meslek Gazetesinde tefrika edilmeye başlanan bu romanı ‘Mustafa Memduh’ takma adıyla yayınlamıştır. 53 yıl sonra Bilgi Yayınevi tarafından basılan bu romanın konusu Silahtar Ali Paşa ailesinin başından geçen olaylardır. (Çetişli, 1999: 230)

Esendal'ın ikinci ve en ünlü romanı *Ayaşlı ve Kiracıları* isimli eserdir. Vakit Gazetesinde yayınlanan bu romanı da ‘M.Ş’ takma adıyla yayınlamıştır. Türk toplumunda meydana gelen yozlaşma ve bozulmayı ele aldığı bu romanda 1930'lu yılların Ankara'sı anlatılmaktadır. İbrahim Efendi'nin oda oda kiraya verdiği apartman dairesinde yaşamakta olan ailelerin başlarından geçen olayları anlattığı bu roman toplam 32 bölümdür.

Yazarın üçüncü romanı ise *Vassaf Bey* isimindedir. 1983 yılında Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanmış olan bu roman *Miras* romanı gibi yarım kalmış bir eserdir. Sağlam ve sağlıklı ilişkiler üzerine bina edilmiş bir aile romanıdır. Perihan romanın

kahramanıdır ve evlenme arzusuyla bir arayış içindedir ve sonunda da istediği gibi bir yuva kurmayı başarır. Bu roman iki bölümden oluşmaktadır.

Sonuç olarak üç romanda yazar, Türk toplumun yirminci yüzyılın başlarında yaşadığı sorunları ve aile kurumunu yansıtmaya çalışmıştır. Esendal, zihniyet olarak imparatorluktan cumhuriyete geçen toplumların yaşadığı sorunların farkındadır ve romanlarında bunun üzerine yoğunlaşmıştır.

## **MEMDUH ŞEVKET ESENDALIN ESERLERİ**

Memduh Şevket, 1908 yılında başladığı yazın hayatına 1952'ye kadar, sayıları üç yüze yaklaşan hikâye, üç roman, mektup ve anılar sığdırmıştır. Bizim çalışmamızı oluşturan kısım ise hikâye ve romanlarında kullanılan mekânlar ve onların ele alınış tarzıdır.

### **Hikâyeleri**

Memduh Şevket Esendal'ın, Otlakçı, Mendil Altında, Temiz Sevgiler, Ev Ona Yakıştı, Sahan Külbastısı, Veysel Çavuş, Bir Kucak Çiçek, İhtiyar Çilingir, Hava Parası, Bizim Nesibe, Kelepir, Gödeli Mehmet, Güllüce Bağları Yolunda, Gönül Kaçanı Kovalar, Mutlu Bir Son, başlıca eserleri arasında yazabiliriz.

### **Romanları**

Memduh Şevket Esendal'ın bu dizide şimdiye dek çıkan yapıtları şunlardır; Miras, Ayaşlı ile Kiracıları, Vassaf Bey eserleridir.

### **Mektupları**

Memduh Şevket Esendal görevi gereği uzun yıllar çocuklarından ayrı yaşamak zorunda kaldı. Bu uzaklığı mümkün olduğunca hissettirmemek ve çocuklarının sağlıklı, aydın birer cumhuriyet insanı olarak yetişebilmelerini sağlamak amacıyla sayısız mektup yazdı.

*Oğullarıma Mektuplar*, gerek baba-oğul ilişkisinin dost ilişkisine dönüşme aşamasını, gerekse yazarın edebi gelişimini görme olanağı vermesi açısından edebiyatımıza kazandırılmış önemli bir eserleridir.

*Kızıma Mektuplar*; Memduh Şevket Esendal'ın, gerek büyükelçi olarak yurt dışında, gerekse Ankara'da görev yaptığı yıllarda, kızı Emine'ye yazdığı mektuplardan oluşmaktadır. Memduh Şevket Esendal, hayata ilk adımlarını atarken yanında olamadığı kızına kendi yokluğunu gönderdiği mektuplarla gidermeye çalışmış ve 1930'lu yılların Türkiye'sinde kendi ayakları üzerinde durabilen, çağdaş bir kadın yetiştirme gayreti içinde bulunmuştur. Mektuplarında baba-kız ilişkisinde yaşanan güzellik okuyucuyu sıcacık sarar. Dahası, dönemin Türkiye'sine ait bilgiler; Memduh Şevket Esendal'ın Dil Devrimi ve Yazı Devrimini hayata geçirmek için gösterdiği gayretin mektuplara yansması, mektuplarına ayrı bir önem katıyor.

### **Anı/Anlatı**

Tahran Anıları ve Düşsel Yazılar; Memduh Şevket Esendal 1925 ve 1926'da Tahran'daki elçiliği sırasında kaleme aldığı anılarının ve yine o dönem yazdığı "Düşsel Yazılar"ın derlemesidir.



## II. BÖLÜM

### MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN ESERLERİNDE MEKÂN ÇEŞİTLERİ

#### 2.1. Açık Mekânlar

Açık mekânlar kişilerin toplumla olan çatışmalarının en iyi yansıtılabildiği mekânların başında gelir. Kamusal alanlar diye de adlandırabileceğimiz açık alanlar eser karakterlerinin topluma uyum süreçlerini ya da uyumsuzluk nedenlerini açığa çıkarır. Ayrıca bireysel farklılıkların en iyi ifade edilebileceği yerler açık mekânlardır.

Ülke, kıy, deniz, dağ, şehir, park gibi geniş alanlar vasıtasıyla yazar, roman kişilerinin mekâna bağımlı kişiler olmasını engellemiş olur. Ancak bu geniş mekânlar, kendi içinde de birbirlerine göre görecelilik arz eder. Mesela, şehir ülkeye göre dar bir mekânken, kasabaya göre daha geniş bir mekândır. Açık mekânlar daha çok olay ağırlıklı eserlerde karşımıza çıkar. Olay örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer işlevi üstlenen bu tür mekânlar, coğrafi mahiyetteki bir güzergâh olmaktan öteye geçemezler (Korkmaz, 2007: 403).

Açık mekânlar, eylem ögesinin ön planda olduğu macera romanlarında ve polisiye romanlarda daha çok karşımıza çıkmaktadır. Açık mekânların geniş alanlardan oluşmuş olması aksiyon unsurunun oluşumu ve gelişimi için uygun bir uzam sağlar. Kahramanların davranışları ve olaylar arasında kurulacak bağlantılar için açık mekânlar daha uygundur. Tabi bu hareket kolaylığı eserlerde olayın çok geniş alanlara yayılmasına neden olur. Açık mekânların sık kullanıldığı türlerden biri tarihi romanlardır. Tarihi romanlar yapısı gereği çok farklı mekânlara doğru genişleme özelliğine sahiptir.

Açık mekânlar, eser kahramanlarının daha sosyal, aktif ve toplum içinde varlıklarını hissettirebilme kabiliyetlerini artırır. Buna karşılık kapalı mekânlarda kahramanların, açık mekâna nazaran daha çekingen veya korkak tavırlar takındıkları görülür. Eser karakterleri çelişkili ruh hallerine uygun mekânlar bulamazlarsa bu karakterlerin yaşadığı çelişki derinleşir. Dışa dönük karakterlerin kendilerini rahat

hissettikleri yerler açık mekânlardır. Açık mekânlar dışı dönük karakterlerin kendilerini daha iyi ifade etme imkânını sağlar. Yani mekânın eserdeki yansıması karakterlerin kişisel özelliklerine göre değişiklik arz eder. Eğer karakterler ile mekân arasında güzel bir uyum yoksa eserde oluşturulmaya çalışılan mekân algısı okurda oluşturulmak istenen etkiyi uyandıramaz.

### **2.1.1. Şehir, Kasaba, Köy**

Şehir, ortak bir anlaşmaya bağlı kalarak bir araya gelen insanlardan oluşan bir alan olarak değerlendirilebilir. Şehirleri, kentleri ve illeri diğer yerleşim birimlerinden ayıran tek özellik kalabalık nüfusları değildir. Şehirler köylere göre daha örgütlü bir sosyal hayatın yaşandığı, kamu otoritesinin daha güçlü olduğu, resmi ve gayri resmi tüm kurumların daha fazla gelişip bürokratikleştiği alanlardır. Ekonomik faaliyetler, ticaret, sanayi ve hizmet sektörleri gibi tarım dışı istihdam alanları daha yoğunlaşmıştır (Karatepe, 1996: 301).

Şehirler de evler gibi insanoğlunun hayatında önemli bir yere sahiptir. İnsanlar belirli kurallar etrafında şehir yaşamını organize edip ortak paylaşım alanları oluşturmuşlardır. İnsanlar tarafından kanunların uygulanmasını sağlamak, emniyetten faydalanmak, korunmak, müşterek bir hayat düzenini kurmak ve devam ettirmek, insanlığı yöneten fikir kaynaklarından faydalanmak gibi amaçlarla oluşturulan şehirlerin geçmişi tarihin en eski çağlarına dek uzanmaktadır (Cansever, 1994: 135). İnsanoğlu, yeryüzünde yaşamın ilk başından itibaren bir barınak oluşturma kaygısıyla ev inşa ederlerken zaman içinde “yüksek mimari değere haiz evler” üretilip bunları gelecek nesillere bırakmayı “ahlaki bir mükellefiyet”, topluma karşı bir borç olarak gördüler (Cansever, 1994: 12). İnsanlar içinde yaşadığı çağa göre barındıkları mekânı şekillendirmişlerdir. Bir yapıyı detaylı bir şekilde incelediğimizde o toplumun kültürüne dair önemli verilere ulaşabiliriz.

Bir yapı oluşturulduğu tarihi dönemi yansıtır. Adeta o zamana götürür. Bu durumu “zaman mekânda iz bırakır” şeklinde açıklanır. Zamanın toplumsal dokusu da mekânı şekillendiren etmenlerden biridir. (Elçi, 2002: 19)

İnsan için ev ve ev çevresi dar bir mekânı temsil ederken; köy, şehir ve ülke geniş mekânı temsil etmektedir. İnsanın yaşadığı fiziksel mekânla tarihsel durum yakından ilişkilidir. Belirli bir bölgede ‘sosyal birliği’ oluşturmayı başarmış toplumlar, kendi aralarında manevi bir birliktelik de meydana getirmişlerdir (Mengüşoğlu, 2000: 36). Aynı coğrafi bölgede oluşmuş toplumlar kendilerinden sonra gelen toplumları da etkilemiş ve dönüştürmüştür.

Memduh Şevket Esendal eserlerinde mekân olarak seçtiği şehirlerin başında Ankara gelir. Ankara mevcut devletin başkenti olması münasebetiyle eserlerinde fazlaca yer bulmuş bir şehrimizdir. Aktif bir siyasi yaşamı olan yazarımızın devlet erkânıyla olan hususi münasebeti ve çeşitli üst düzey devlet görevlerini ifa etmiş olması da *Ankara'nın* yazarın hem gerçek yaşamında hem de tefekkür dünyasında önemli bir yer tutmasına vesile olmuştur. Esendal *Güllüce Bağları Yolunda* isimli eserinde Ankara şu şekilde yasıtılmıştır:

*Cemile Bacı masalardan biri üstüne pembe beyaz satrançlı dokuma bir örtü örttü. Gene o renkte keten peçeteler koydu. Tahta sandalyeler üzerine de keten yüzlü minder getirdi. Ama hepsi tertemiz, hepsi insanı imrendirecek kadar bakımlı. Ben nesine isterseniz bahse girerim ki bütün Ankara'da bundan daha temiz bir yer yoktur. (Güllüce Bağları Yollarında, Kayaş'ta, 126)*

Memduh Şevket Esendal'ın, bu hikâyesi Ankara'da geçmekte ve Ankara olayın geçtiği bir dekor mahiyetindedir. Ancak olayı yansıtırken "*bundan temiz yer yok*" şeklinde bir ifade hikâyeye öznel ve duygusal bir yön katmıştır. Buradan yola çıkarak bu metin tasvirinde yazarın romantizm etkisinde kaldığı birinci dönem hikâyeciliğinin etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca ‘satranç dokuma’ ve ‘beyaz renk’ bize filozofların baş niteliklerini ve yönlerini temsil eden siyahlık, beyazlık, kırmızılık, yeşillik ve sarılık ile temsil edilen *dörde bölünme* sembolünü çağrıştırır. “Dörde bölünme, dördün sentezi, dört rengin mucizevi ortaya çıkışı, işin dört safhası: nigredo dealbatio, rubefactio ve citrinitas eski filozofların önemli niteliklerini ve yönlerini temsil etmektedir” (Jung, 2006:281).

Yazar *Behiye* isimli hikâyesinde yine Ankara'yı mekân olarak kullanmıştır. Ankara'nın semtlerine, sokaklarına yer verdiği bu metinde '*suratımı eğri büğrü gösteren bir ayna*' ve '*iyisini almaya özenmiyorum*' ibarelerinden hareketle insan psikolojisini dramatize etmeye çalıştığını görüyoruz. Ayrıca yazarın içinde bulunduğu ruh halinin de mekândan hareketle gayet nikbin ve olumlu olduğunu çıkarıyoruz:

*O sıralarda Vehbi Doğan, Akköprü'de Gevrek Sokağı'nda, şimdi oturduğu evin bitişiğinde, genişçe bahçeli bir evin alt katında oturuyordu. Ben de Doğanbey'de, Çivili Sokak'ta İhsan Bülbül'ün evinin bir odasında oturuyordum. Karanlık, yıkık dökük bir yer. Yanındaki odanın kiremitleri üzerine açılmış tek bir penceresi var. Bu pencereden bakmak isteyince, bir iskemlenin üstüne çıkmalı. Tavandan toz eleniyor, ufak ufak toprak parçaları dökülüyor. Bu odayı düzeltmek, tavanına gazete kâğıdı yapıştırmak istedim, tutmadı. Yatağım, birkaç iskemlem, biri ufak iki masam, eski bir sandığım, birkaç kap kacağım, suratımı eğri büğrü gösteren bir ufak aynam var. İyisini de almaya özenmiyorum! Oda, isteğimi kesiyor. İşten dönüşte istasyona çıkınca herkesten geriye kalıyorum. Biraz daha geç kalmak için çarşı Pazar dolaşıyorum. Yahut, Hergele Meydanı köşesinde Belediye'nin kahvesine uğruyorum. Sonra Aşçı Fevzi Usta'nın dükkânına uğrayıp karnımı doyuruyorum. Ankara'da bundan ucuz yer yoktur. Sonra eve gidiyorum. Odadan girer girmez de soyunup yatağa uzanıyorum. Gün bitti. (Behiye, 14-15)*

Esendal'ın bu alıntısında evin tek bir penceresi olduğundan bahsedilmiştir. Pencere imgesi pek çok eserde göz olarak tasvir edilmiştir. Jung bu durumdan *İnsan ve Semboller* isimli eserinde şöyle bahsetmiştir: "İnsan vücudu sıklıkla ev olarak gösterilir. 18. yüzyıldan bir İbrani ansiklopedisinde bir ev ve bir vücut yan yana karşılaştırılıyor: Kuleler kulakları, pencereler gözleri, bir fırın mideyi gösteriyor" (2009: 78).

İstanbul da Esendal'ın en sık kullandığı mekânlar arasındadır. Ankara siyasi yaşamında önemli bir yer teşkil ederken daha öncesinde İstanbul'da yaşamış olmanın verdiği birikimle eserlerinde İstanbul ve İstanbul'un çeşitli semtleri, meydanları, sokakları yer almaktadır.

*Genç bir öğretmeni, bir kitap işi için, Malatya'dan mı Diyarbakır'dan mı, her neredense İstanbul'a yollamışlar. O da gitmiş, işini bitirmiş dönüyor. Haydarpaşa'ya erkence indi. Tren hazırlanmış, boş duruyor. Vagonun birine binip bölmelerinden birine yerleşti.(B. K. Ç., Yol Arkadaşları, 43)*

Bu alıntıda İstanbul, Malatya ve Diyarbakır gibi şehirler hep beraber kullanılmıştır. Bu mekânlar sadece olayın geçtiği alanı yansıtmış, tasvir, tahlil ve karakter psikolojisinin izlerini taşımamaktadır. Yani burada mekân ve insan ilişkisi gayet zayıftır. Bu durum Esendal'ın bu hikâyeyi durum tarzı hikâye olarak yazmaya çalışmasından kaynaklanmaktadır. Bu hikâye tarzı yazarın 1920 den sonra hemen hemen bütün eserlerinde karşımıza çıkan bir durumdur.

Kullanılan mekânların dekor mahiyetinde olmasına rağmen İstanbul özelinde Haydarpaşa Garı'ndan bahsedilmesi önemli bir husustur. Haydarpaşa Garı'ı Türk tarihi açısından önemli bir mekândır. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde birliğini yeni kurmuş Almanya ile ilişkilerimiz yansıtan önemli bir eserdir. Bu yapı ile birliğini yeni kurmuş Almanya, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu zor durumdan faydalanarak Arabistan ve Hindistan'a ulaşma emelleri gütmüştür. Murat Belge, *İstanbul Gezi Rehberi* isimli eserde Haydarpaşa Garı'ndan şu şekilde bahsetmiştir:

*Bina, mimari tarihinden çok emperyalizm tarihi açısından ilginçtir. Ulusal birliğini geç kuran Almanya, Avrupa'nın güçlü devletlerinin dünyayı paylaşma yarışına da geç girmişti. Almanya Osmanlı devletine İstanbul'dan başlayan Bağdat demiryolunu önerdi ve uzun görüşmelerden sonra (görüşmelerin uzaması, Batı karşısında fazla bağımsız davranamayan Osmanlıların uygun konjunktür kollamasına da bağlıydı.) kabul ettirdi. Haydarpaşa Garı işte Almanya'ya da Ortadoğu ve hatta Hindistan yolunu açması beklenen bu demiryolu hattının başlangıç noktası olarak inşa edildi (1908). Bu iyi ilişkiler, Almanya'nın Hindistan'a ulaşmasından çok, bir süre sonra, Birinci Dünya Savaşı'na Osmanlı İmparatorluğu'nun Almanya'nın yanında girmesinin "demir" yolunu hazırlardı. (2016, 310)*

İstanbul ve Ankara'nın yanı sıra pek çok sıradan Anadolu şehri ve kasabası Esendal'ın eserlerinde mekân olarak yer almıştır. Bu şehirlerden biri de Erzurum'dur.

*Katranlı yol Toprakkale çarşılarına varmadan önce iki sıralı bahçeler, evler arasından geçti. Çoğu bir katlı olan bu evler, buralarda kar çokça yağdığından olmalıdır ki dikçe çatılı, çok bakımlı olmasa her yaşayan şey, her işleyen makine gibi biraz dumanlı, yağlı bir durumda idi. Bu evlerde kurutulan zahire, kapısı önünde duran iki buzağı, bahçede çamaşırlarını asan bir kadın ile her şey canlı görünüyordu. Evler tarlaların, bahçelerin ortalarına yapılmış. Gümrük yeri olan evler, bunlardan daha bakımlı idi. Yalnız bunlardaki canlılık onlarda yoktu.*

*Bu evler Erzurum'a kadar böyle yolun iki yanına sıralanmış, süriüp gidiyor desem, yanlış olmaz. Ara sıra seyrekleşiyor. Ormanlar yolun iki yanını alıyor. Tahir dediği üstünde yeni yetişen meşe ormanları, çam ormanları arasında büyük mandıralar, kış eğlenceleri konağı, büyük sığır sayaları görülüyor. Sonra bir kısık yerde birer küme evlere rast geliyordu. (G.M., Yurda Dönüş, 177-178)*

Bu alıntıda görüldüğü gibi evler ve bahçeleri tasvir edilirken yazarın kişisel görüşlerini de fark etmekteyiz. “*Hazır işleyen bir makine gibi, her şey canlı görünüyordu*” gibi ifadelerden hareketle yazar hem gelecek olayı okuyucuya sezdirmeye çalışmış hem de insan ve çevre ilişkisi bu hikâyede daha ön plana çıkmıştır. Ancak bu olumlu atmosfer aslında çok da beklenen bir durum değildir. Çünkü I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı gibi büyük badireler atlatmış bir şehir olan Erzurum'da hayat yeni yeni canlanmaya başlamış. Savaşların neden olduğu yıkım şehrin her yerinde hissedilmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar Beş Şehir isimli eserinde bu durumdan şöyle bahsetmiştir:

*Hülâsa fırtınanın dağıttığı kartal yuvası yeniden kuruluyor, hayatta kalanlar güneşin adına neşide söylüyorlardı. Her yerde marazî denebilecek bir bahar şenliği vardı. Kıvamını henüz bulmamış olan bu canlılık insanı on yıl önce görmüş olduğum muhteşem yazdan daha başka türlü sarıyordu. Bu, her şeye rağmen hüküm süren hayatın zaferi idi. O, geniş akışında kendisiyle birlikte gelemeyenlerin etrafını zalim bir yalnızlıkla çevirerek yolunda yürüyordu. (1969, 27)*

Samsun yine Esendal'ın eserlerinde yer alan şehirlerden biridir. Sadece hikâyede olaya giriş ya da olayın geçeceği yer olarak kullanılmış herhangi bir tasvir ve tahlil unsuru kullanılmayan bu mekân sahne olma özelliğinden ileri gidemez.

*Bekir Usta, oğlunu okutmak için çalıştı. İlkokulu bitirince, Halit'i ortaokul için Samsun'a yolladılar. Gelişine bakılırsa, çocuk bu okulu da bitirecek gibiydi, ancak son sınıflarda ateşli, uzunca süren bir hastalığa tutuldu, babasının yanına geldi, bir daha da oradan ayrılmadı. Onu nüfus dairesine yamak yazdırdılar. Biraz okuduğu için babası gibi olamazdı. (İ.Ç.,Postacı Halit, 120)*

Kasaba ve köyler Esendal'ın pek çok hikâyesinde yer almaktadır. Anadolu insanıyla çok yakın ilişkiler kurabilmesinden dolayı köyde ve kasabada yaşayan insanlar yazarımızın eserlerinde ayrı bir yere sahiptir. Köy hayatının yansıtılması ve öykünün okuyucu üzerindeki etkisinin artırılması açısından çevresel mekânlar önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca eserlerindeki mekânlar karakterlerin özellikleriyle paralel yansıtıldığından bu mekânlara psikolojik ve sosyolojik anlamlar da yüklenebilir.

*Tanımadığımız ham bir köy yoluna vurup ilk gecemizi yeni yetişen bir çamlığın hemen kıyısında ufak bir köyde geçirdik. Ertesi gece kesme bir kayanın dibine sığışmış bir köyün tarlaları arasında kaldık. Dört gün üç gece dilediğimiz gibi geçti. Beşinci günü gecesi konakladığımız "bedipazarı" denilen bir köyde, bizleri görmeye gelen pek yaşlı bir kadınla oğlundan buraları sorup konuşurken, bu köyün, "Kızmemesi" denilen bir cins narla anıldığını öğrendik. Köylüler arasında "Güllüce'nin bülbül sesi, Bedipazarı'nın kızmemesi" diye de bir söz varmış. Lakırdımız buradan Güllüce'ye geçti. Güllüce: bir dere içinde sıra ile dizilmiş biri ötekenden biraz yüksek beş köymüş. En üst köyde "Balım Bülbül Sultan" diye bir yatac varmış. Bu dereye bülbülleri de o getirmiş. Sağlığında olduğu gibi bugün de köyün tepesindeki kızılkaya üstünde gün doğana dek ötermiş. (G.B.Y., 55-56)*

Esendal bu hikâyesinde mekânın yerini, şeklini en belirgin özellikleriyle okura sunmaktadır. Özellikle kullandığı niteleme sıfatları ve bildirme zarfları yazarın mekânla insan ilişkisinin son derece kuvvetli bir şekilde kurguladığını göstermektedir.

Mekân olarak kasabanın kullanıldığı *Mihrişah* isimli hikâyeye de Esendal'ın 1920 öncesi yazdığı duygusal bir anlayışa sahip olan Servet-i Fünun hikâyeciliğinin etkisinde oluşmuş bir eserdir. “*Bir acı duyarsınız ve bu büyük deve hanlarına bakarsan, burası eskiden büyük yollardan birinin üstünde imiş*” ifadeleri mekânla anlatıcı arasında bir bağ olduğunu gösteriyor. Ayrıca anlatıcı burada bir tahminde bulunup bu mekân büyük ticari yolların üstünde kurulmuş olmalı, diyerek bir çıkarıma varması da mekânla yazarın iç içeliğinin bir göstergesidir.

*Yüksek sıra dağların eteğinde, bir sırt üstüne uzanmış bir kasabacığımız vardır. Uzaktan görenler burayı bir ağaçlık sanırlar, eğer Selçuklular gününden kalma kalınca bir minaresi ağaçlar arasından, ta uzaklardan görünmese!...*

*Yanına gidince camisinin çoktan yıkıldığını, bu minarenin de yakında yıkılacağını görür, bir acı duyarsınız. Ancak ne yapacaksınız!... El ermez güç yetmez*

*Etrafi gezerseniz, yedi-sekiz yüzyıllık hanlar, hamamlar da bulunduğunu görürsünüz. Bunların da hepsi yıkılmışlardı. Ne yapacaksın! Bir zamanlar bunları yapıp çatmış iken sonraları saklayamamış, yıkılıp gitmelerine göz yumacak günlere düşmüşüz. Bu büyük deve hanları yıkıntularına bakarsan burası, eskiden büyük yollardan birinin üstünde imiş. (H.P., Mihrişah, 127)*

Yazar, bu alıntıda ‘*El ermez güç yetmez*’ ifadesiyle içinde bulunulan çaresizlikten bahseder. Bu durumun bir çözümünün de olmadığını kabullenmiş durumdadır. Çevresel koşullardan kaynaklı sorunlar ve bu duruma ayak uyduramayan bireylerin içinde buldukları nevrotik durumlar birey psikolojisinde olumsuz izler bırakmaktadır. Birey içinde bulunduğu duruma uygun rolleri sergileyemediği zaman ruhsal bunalım ve psikolojik sorunlar baş gösterir. Jung, bireyin içinde bulunduğu bu durumları aşabilmesi için uygun bir persona (maske) geliştirmesi gerektiğinden bahseder. Analitik Psikoloji isimli eserinde:



*Çevre koşullarının gereksinimlerini başarıyla gerçekleştirebilmek için, durumlara kendini uyduran ve iyi işleyen bir persona, ruhsal sağlık için şarttır; kaçınılmaz bir şeydir. İnsanın, personası ile uzun süre özdeşleşmesi (özellikle de gerçek BEN'imize uymayan bir davranış) orta yaşlarda mutlaka bozukluklara yol açar, ciddi ruhsal bunalımlar doğurur” der. (2006, 42).*

Bu alıntıda bahsedilen çevresel olumsuzlukların, harab olmuş mekânların, nedeninin yine insanoğlunun kendisi olduğunu “*yıkılıp gitmelerine göz yummuşuz*” ifadesinde buluyoruz. Yazar yeryüzündeki pek yok yıkıntının, olumsuz durumun nedeninin insan kaynaklı olduğunu dile getirmiştir. Peki nasıl özünde zararsız ve sağduyulu olduğunu farz ettiğimiz insan, bu yıkıntı ve çöküntülerin müsebbibi olabiliyor? Bu durumu Jung *Dört Arketip* isimli eserinde şu şekilde ifade ediyor:

*Ve bütün bunlara neden olan kim? Güya zararsız, yetenekli, buluşçu ve sağduyulu olan ama maalesef demonizminin bilincinde olmayan insan ruhu. Evet, bu ruh, kendiyile yüz yüze gelmemek için her şeyi yapıyor ve herkes canla başla ona yardım ediyor. Aman, psikoloji olmasın da ne olursa olsun, çünkü bu sapma insanın kendisi hakkında bilgi sahibi olmasına yol açabilir. (2005, 119)*

### **2.1.2. Semt, Mahalle, Cadde, Sokak**

Cadde ve sokak genel manada insanların yaşam alanlarına ulaşmak için kullandıkları kanallardır. Bu yönüyle bireysel alanlardan çok sosyal kullanıma açık yerlerdir. Ancak toplumda kabul görmemiş dışlanmış insanlar için süreklilik arz eden mekân alanı olarak da kullanılabilir. Sokağa yüklenecek anlam onu kullananların bakış açılarına göre değişiklik gösterebilir. Esendal, hikâyelerinde sokak, semt, mahalle gibi mekânları çok sık kullanmıştır.

Sokak, temel yaşam alanımız olan ev dışındaki dünyanın bir parçasıdır. Sokakta homojen bir oluşumdan bahsedilemez. Evde kendi çevremizle oluşturduğumuz sakin

ortamın aksine sokak, sınırsız ve çalkantılı bir yaşam olgusunu barındırır. Sokak, tehlikenin kol gezdiği bir mekândır. Bu tehlikeli ortama karşı ev bir sığınak işlevi görür. Bachelard'ın dediği gibi “*Ev olmasaydı insan dağılan bir varlık olurdu*” (2008: 41). Ancak bazen bu duruma karşıt olaylar da meydana gelebilir. Evde baskıcı, otoriter davranışlara maruz kalan birey için ev bir sığınak olmaktan çıkar onun yerini sokak alır. Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk* isimli eserinde: “*Sokakta geçirilen kırk sekiz saat, tıpkı alkalik çözeltide olduğu gibi, mutluluğun kristalini yaratır*” (2008: 53) diyerek bu durumu anlatmıştır.

Ramazan Korkmaz'a göre açık mekânlar yani sokaklar bireyi toplumla daha uyumlu hale getiren sosyalleştiren alanlardır. “*Açık ve geniş mekânlar, içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik, mekânı dıştan içe doğru çeviren ve açan bir niteliktir. Bu mekânlarda karakter kendisiyle, etrafı ve bütün evrenle uyum içindedir.*” (2007, 411)

Esental, *Çamlıcadaki Konak* isimli hikâyesinde Gazhane'nin, Maltepe, Kayışdağı gibi semtlerin panoramasını yansıtmaya çalışmıştır. Bu mekân tasviri yansıtılmaya çalışılan olaya giriş mahiyetinde olup resmetmeye dönük bir tasviri barındırır.

*Kış, etrafındaki harap bağ yerlerini karla örtüyor, uzaklar, Gazhane'nin üstünden görünen Maltepe'ye, Kayışdağı'na kadar bütün manzara zaman zaman dumanlanıyor; yazın, bütün uzaktan kırmızı kiremitleri görünen evlerin damlarından dalgalanan sıcak havanın olduğu belli oluyordu. (G.M., Çamlıca'daki konak, 26)*

Kayışdağı sadece olayın geçtiği mekân olarak kullanılmıştır. Kayışdağı ile ilgili kısa bir bilgi verecek olursak, İstanbul ilinin Ataşehir ilçesine bağlı olan bir mahalledir. Maltepe de benzer şekilde İstanbul'un önemli semtlerinden biridir. Maltepe yeni bir yerleşim alanıdır ve son yılların yoğun apartmanlaşmasından nasibini almıştır. Bostancı sonrasında artık sanayi bölgeleri de başlamaktadır ve bu nüfus ve dolayısıyla konutlaşma üstünde fazladan bir baskı yaratmaktadır (Belge, 2016: 642).

Kadıköy, Erenköy, Haydarpaşa, Karacaahmet de Esental'in eserlerinde geçen önemli mekânlardandır. Murat Belge Karacaahmet'ten bahsederken Türklerin

İstanbul'daki en eski mezarlığı olan Karacaahmet (adını, yarı mitolojik bir Bektaşî babasından alır), son dönemde dünya ölüm teknolojisinin burada da yerleşmesiyle birlikte karakterini bir hayli değiştirdiği halde, Türk Müslüman ölüm kültürünün birçok somut ve otantik görünümünün görülebildiği bir mekândır. Ayrıca, geniş servilikleriyle, şehrin soluk alıp verdiği çevrelerden biridir. Karaca Ahmet'in türbe ve tekkesi, Tunusbağı ve Nuhkuyusu caddelerinin birleştiği alandadır. Nuhkuyusu üstünde, ayrıca, bu kitapta daha önce adı geçen Cevri Kalfa'nın yaptırdığı zannedilen geçen yüzyılın eklektik üslûbunda, Cevri Usta Camii vardır (2016: 308).

Yazarın aşağıdaki metinde bulunan mekân tasviri her ne kadar olaya giriş mahiyeti taşısa da yazarın duygusal ruh halini de yansıtmıştır. Esenal bu bölümde de Erenköy ve Karacaahmet'ten bahsetmiştir.

*Etrafta bir ilkbahar havası kokuyordu, ağaçlar çiçeklenmişlerdi. Erenköy tarafları sisli, Haydarpaşa'ya doğru evler ve büyük Karacaahmet makberesinde serviler taze ve parlak renklerle görünüyordu. Haydarpaşa'ya iniyorlardı, ara sıra tren düdüklere duyuluyordu. (G.M., Çamlıca'daki Konak, 46)*

*İsmet Hanım* isimli hikâyesinde yine mekân olarak Erenköy kullanılmış ancak burada yazar mekânı dekor olarak kullanmış olup herhangi bir tasvir ve tahlile yer vermemiştir. Erenköy ismi, Murat Belge'ye göre Orhan Gazi zamanında Konuralp'le birlikte buraya gelen savaşçı dervişler, "erenler", bunların arasında bir "Eren baba", isminden gelmiş olabilir. Onların tekkelerini kurdukları alan şimdi *İçerenköy* olmuştur. Eren Baba'nın bu yakınlar kadar Erenköy istasyonu çevresinde olan türbesi de ortadan kayboldu, ama yeri hâlâ biliniyor (Belge, 2016: 326). Erenköy, olayın geçtiği yer olması dışında metinde başka bir görevi yoktur.

*Derslere birlikte çalışmak için bize geliyor, gece de kaldığı oluyordu. Ders çalışmak için bizim evimizden elverişli yer olmaz. Erenköy'de oturuyoruz. Evimiz geniş bir bahçenin ortasında. Bir çiftlik kadar geniş olan yerimizin dört yanı da yoldur, ama bu yollardan geçen olmaz. Yolların*

*öte yanı gene bağlar, bahçeler. Evimizde babamla bende ve bize bakan birkaç kadından başka kimse yoktur. ( G.K.K., İsmet Hanım, 91)*

*Mevla Kavuştursun* isimli hikâyesinde ise yazarın romantik, duygusal mekân tasvirlerini görmekteyiz. Mekân olarak Tophane kullanılmıştır. Tophane, eski Topçu kışlalarının bulunduğu yerdir. Kışlalardan artık eser kalmamış, ama padişahın Topçuları teftiş etmesi için Balyan'ların yaptığı köşk, şimdi Eski Muharipler Derneği olarak, kendini muhafaza etmektedir (Belge, 2016: 588). Yazar, bu mekân üzerinden olayı sezdirmeye çalışmış ve karamsar bir ruh halinden mutlu bir ruh haline geçişi yansıtmaktadır. Mekânla karakterler arasında sıkı bir bağ göze çarpmaktadır.

*Bu yol, bir mezarın yanında birdenbire biterek onları geniş bir caddeye çıkardı. Tophane! Bu çıkış, soğuyan kalplere inşirah vermişti. Parmaklığın öte tarafında, bacalarının kenarından incecik beyaz duman çıkan büyük gemilerle, mavi, oynak sularıyla sevimli bir deniz, daha uzakta Üsküdar'ın, Kadıköy'ün birbirine karışan evleri. Hepsi parmaklılara tutunarak bir dakika etrafı seyrettikten sonra tekrar yürüdüler. Yolun bundan sonrası artık, Fındıklı'ya yaklaşmak sevinçleriyle geçti. (Mevla Kavuştursun, 129-230)*

Sokak açık bir mekândır ve insanların yaşam alanı olan evin dışında bir dünyayı temsil eder. Sokak evden çok farklı olarak hem özgür insanların hem de ötelenmiş insanların mekânı sayılır. Ev insana sınırlı bir yaşam alanı sunarken sokağın sunduğu yaşam alanı eve oranla sınırsızdır. Sokak aynı zamanda kaotik bir mekândır. Tehlikelerle dolu olduğu için insan kendini evdeki kadar güvende hissetmez. Ayrıca evin diğer bir özelliği de insanın özel yaşam alanı olması ve kendini oraya ait hissetmesidir. Esendal'ın eserlerinde sokağa değişik anlamlar yüklemenin yanı sıra, sokak anlatının geçtiği yer ya da yerlerden biridir. *Evde Sabah* isimli hikâyesinde sabahın ilk saatlerini anlatıldığı bir sokak tasviri kullanılmıştır.

*Sokaklar boş. Bahçe içinde birer katlı yahut yer katarlı biraz yüksekçe olduğu için birer buçuk katlı ufak evler. İlk, ortalık karanlıklar, gölgeler içindeyken yavaş yavaş ışımaya başladı. Boş sokaklar, iki tarafında salkım ağaçları, komşuların alçak duvarları üstündeki demir parmaklıkları, yeni yapılmakta olan bahçe duvarı yanına yığılmış taşlar, kireçler, tuğlalar, iki tepe dere kumu, birinin üstünde bir kum eleği belli olmaya başladı. Bu bahçe, Halil Doğangündüz'ün bahçesidir. Birkaç yıl önce bu evi yaptırmıştı. Her yıl da tamirler, eklemeler, düzeltmeler yapar. Bu bahçede duran kumlar, taşlar o tamirdendir. (Mutlu Bir Son, Evde Sabah, 106)*

Esendal, bu alıntıda sokağı tasvir ederken *boş sokaklar* ifadesini kullanmıştır. Sokakların boş olmasına rağmen sokağın her iki tarafında çeşitli nesnelere varlığından bahsedilmiştir. Burada *boşluk* imgesi engin çağrışımlara sahiptir. Sokak ne kadar boş ise etrafı o oranda doludur. Bu ifadeden tabiatın bir düzen üzerine kurulduğunu doğanın bir şekilde boşlukları doldurma gayretinde olduğunu görürüz. İnsan ruhu da doğa gibi boşluk kabul etmez. Bir yerde ne kadar boşluk varsa öteki uç onu o ölçüde doldurma gayretindedir. Bu durumu Jung şu şekilde ifade etmiştir: Fiziksel evrenin değişmez bir kuramıdır denge. Aynı şey ruh dünyası için de söz konusudur. «Doğa boşluktan nefret eder,» der bir Latin atasözü. Gerçekten, uçlardan biri başını alıp bir yana gittiğinde, öteki uç, aynı güç ve dirençle, denge sağlamak için, karşıt yöne yönelir. Gel....git, gel....git, evren solumakta sanki ( 2006: 9).

Boşluk aynı zamanda bağımsız topluluklar arasındaki ahlâki mesafenin de karşılığıdır. Uygarlık geliştikçe, giderek daha geniş insan topluluklarını aynı ahlâk düzeninin kurallarına boyun eğdirmeyi başarmış bulunuyoruz; ancak sosyal sınırlar ötesinde, yani birbirinden bağımsız insan toplulukları arasındaki boşlukta, bu ahlâk düzenini gerçekleştiremedik. Söz konusu boşlukta, eskiden de olduğu gibi, kanunsuzluk ve başboşluk hâkim olmaktadır. Fakat bunu, açıktan açığa söylemeye ancak bir düşman cüret eder (Jung, 2006: 110).

Mahalle, ev ve sokak gibi mekânların bir arada kullanıldığı *Mevla Kavuştursun* hikâyesi de tasvirlerin yoğun olarak kullanıldığı bir metindir.

*Nihayet, oraya geldikleri vakit sapılacak sokağı ufak bir tereddütle tayin ettikten sonra yürümeye, bozuk kaldırımlı bir yokuşu tırmanarak kendi mahallelerine benzeyen eğri evleriyle ufak bir mahallenin, küçük bir evinin önünde durdular. Hesna'nın kızı, altında bunaldığı peçeyi kaldırarak kapının halkasına koştu, bir hamlede dört şiddetli savletle bütün evi sarstı. (S.K., Mevla Kavuştursun, 129-230)*

Esendal'ın bu hikâyesindeki *kapı halkası* önemli bir imgedir. Kapı tokmağı, kapı halkası gibi imgeler bulunulan mekânın açılmasını sağlayan nesnelere. Mekânın içinde bulunan gize ulaşmanın bir vasıtasıdır. Gaston Bachelard bu imgeyi şu şekilde ifade etmiştir: *Değerler âleminde anahtar, açmaktan çok kapar. Kapı tokmağı ise kapamaktan çok açar ve kapama hareketi, açma hareketinden her zaman daha net, daha güçlü, daha süresizdir (2006: 95).*

*Kelepir* hikâyesinde yazar Ankara'nın önemli semtlerini mekân olarak kullanmıştır. Burda bahsedilen bu mekânlar sadece yaşam alanıdır ve kahramanlar üzerinde herhangi bir sembolik anlam taşımamaktadır.

*Dur bakayım ne gün idi... Salı olacak. Evet Salı günü, bir şişe benzin aldım, yalnız iki kere Keçiören'e gittim! Üst yanını sen hesapla! Şöyle bir avuç benzin koy, seni Sivas'a götürsün. Bizim işimiz bu: Sivas'a bir iş çıktı, olur ya! Demiryollarının keyfini mi bekleyeceksin? Canın isteyince binersin ver elini Sivas!....*

*Dediği doğrudur. Kadınlar Keçiören'e, Dikmen'e, Ormançiftliği'ne, Kayaş'a gitmekten usanmışlar, gene Rıza gelecek, bizi bir yere götürecektir diye yürekleri oynuyordu. Binmesen olmaz hatırı kalıyor. ( Kelepir, 42)*

Caddenin mekân olarak kullanıldığı hikâye ise *Şefika'nın Hanımları*'dır.

*Bizim evden çıkınca, bir tarlanın içinden kestirme geçip yola çıkılır. Sonra sağa sapıp sütçü ahırlarının duvarı boyunca yürünür. Bamya tarlası önünden, Tevfik Bey'in evi yanından asıl*

*caddeye çıkılır. Şosesi bozulmuş yol üstüne yapılmış selamlıkları önünden yürünür. Bu evlerde de hiç ışık görülmez.*

*Bu cadde üzerine epeyce ilerledikten sonra, kapısı açık duran bir bahçeye girdik. Yükselmiş çam ağaçları, gecenin karanlığını koyulaştırıyor. Hiçbir penceresinden aydınlık görülmeyen köşke yaklaştık. (S.K., Şefika'nın Hanımları, 158)*

Komiser hikâyesi de İstanbul'un çeşitli semtlerinin, mahallelerinin ve sokaklarının sadece isim olarak kullanıldığı bir hikâyedir. Mekân insan ilişkisi gayet zayıftır.

*Bu bana öyle söyledi, ben de bugün izin aldım, öğle paydosunda eve geldim. Bu hazırды. Ben de giyindim, çıktık. Çapa'ya yürüdüük, oradan tramvaya bindik, Çarşıkapı'da indik. Çocuğa hediye aldık. Oradan Süleymaniye'ye yürüdüük. Dönüşte, Beyazıt'ta tramvaya binecektik, binemedik. Gelen araba dolu geldi. Bu dedi ki: "Ben kalabalıkta sıkılıyorum, yaya gidelim." Yorulacak amma eh istiyor. 'Yürüyelim' dedim. Aksaray'a indik, oradan Yusufpaşa'dan vurduk geliyoruz. Ben eniştemin taklidini yapıyorum bu da gülüyor. Haseki'yi geçtik, bu bana, 'Hasan, biliyor musun canım ne istedi?' (Komiser, 93)*

### **2.1.3. Orman, Ova, Bahçe**

Orman; ağaçlarla beraber diğer bitkiler, hayvanlar gibi canlı varlıklarla çevresel etkenlerin birlikte oluşturdukları ve karşılıklı ilişkilerin bir arada olduğu ekosistem olarak tanımlanabilir. Orman, Türk kültüründe çok önemli bir yere sahiptir. Ağaç ve orman kültürü, ilkel toplum hayatının ve avcılık yaşam tarzının bir devamı olmakla birlikte Ötüken ormanı, Gök Türkler ve Uygurlar devrinde bütün Türklerce kutsal kabul edilmiştir. Orman da diğer yer altı suları gibi ruhlara ait mekân olarak hayal edilmekte olup orman iyelerine saygı gösterilip çeşitli kurbanlar sunulmaktadır (İnan 2000: 62).

Ormanlar ayrıca gizemli yaratıkların da mekânıdır. Cin, peri ve devler ve orman yer altı dünyasının girişini temsil etmektedir. Anadolu'dan derlenen masallarda destanlarda orman, ya cinlerin ve devlerin mekânıdır ya da yakacak odun toplamaya gidilen sıradan bir mekândır (Ergun 2010: 115).

Esendal eserlerinde ormanı yaşayan bir varlık olarak değerlendirmiş ve o şekilde tasvir etmiştir. Bomba isimli hikâyesinde ormandaki varlıkların çıkardığı sesleri birbirleriyle olan diyaloglarına benzetmesi de yazarın orman hakkındaki düşüncelerinden ipuçları sunmaktadır.

*Onun için birbirine bir şey söylemeye lüzum görmüyorlar, konuşmuyorlardı. Ortalık yavaş yavaş kararıyor, sesler daha ziyade azalıyor, bir dakika evvel yaprakların arasında ötüşen kuşlar susuyor, gece oluyordu. Yalnız taa uzakta, birbirine cevap veriyor gibi bağırarak kurbağaların, böceklerin sesleri, uyuyan bütün bu ormanın büyük, derin solukları gibi inip çıkarak durgun havaya yayılıyordu. (İ.Ç., Bomba, 26)*

Orman, sembolik anlatımda sonsuzluğu temsil eder. Bu sonsuzluk ve belirsizlik içinde ne ile karşılaşacağını bilemeyen birey bir huzursuzluk yaşayabilir. Bu huzursuzluk ve ürküntü insanın iç âleminde oluşan bir durumdur. Gaston Bachelard'e göre orman sonsuz büyüklüktür. Gerçekte, coğrafyacının bize verdiği bilgilerle ilgisi bulunmayan bir izlenimler bütününden oluşur. Bir ormanın içinde, sonsuz bir dünyaya daldığımız izlenimine, insana biraz ürküntü veren bu izlenime kapılma için uzun uzadıya ormanda dolaşmamız gerekmez (1996: 200).

İlkel insan ve orman kabilelerine göre ise orman tanrıların ya da insanüstü varlıkların yaşadığı mekânlardı. Analitik Psikoloji isimli eserinde Jung bu durumu şöyle ifade etmiştir: Tanrılar ilkin insanüstü kuvvette ve güzellikte, karlı dağların tepelerinde veya mağara, orman ve denizlerin karanlığında yaşarlardı (2006:299).

Orman tanrıların yaşadığı mekânın yanı sıra Analitik Psikoloji'de “anne arketipi”nin de sembollerinden biridir. Jung, “Dört Arketip” isimli kitabında anne arketipini açıklarken şu ifadeleri kullanır: Her arketip gibi anne arketipinin de sayısız tezahürü vardır. Ben burada daha belirgin bazı biçimleri anmakla yetineceğim:



*Kişisel anne ve büyükanne; üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin sütanne ya da dadi, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı'nın anası, Bakire Meryem (gençleşmiş anne olarak örneğin Demeter ve Kore), Sophia (anne-sevgili olarak, ayrıca Kybele-Attis tiplemesi, ya da kız-gençleşmiş anne-sevgili); kurtuluş arzusunun hedefi (cennet, Tanrı krallığı, göksel Kudüs); geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde, yeraltı dünyası ve ay, dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek (gül ve lotus); büyümlü daire olarak (Padma olarak Mandala) ya da Cornucopiatypus (Bereket Boynuzu); daha dar anlamda rahim, her tür oyuk biçim (örneğin vida yuvası); Yoni; fırın, tencere; inek, tavşan, her tür yararlı hayvan vb...(2005, 22).*

Orman simgesinin bilinçdışıyla olan bağlantısı da psikolojik açıdan önemli bir noktadır. Orman içinde barındırdığı sular ile bilinçdışıyla bir bağı vardır. Bu durumu Jung bazı masal kitaplarını inceleyerek ifade etmeye çalışmıştır. Bir masal yorumunda şöyle bir ifadesi vardır: Orman Kralı bu masalda, ormanlara hâkim olan bitki ve ağaç tanrısıdır, bir yandan da su perileri aracılığıyla sular âlemiyle de bağlantısı vardır, bu da onun bilinçdışıyla olan ilişkisini açıkça gösterir, zira bilinçdışı sık sık orman ya da suyla ifade edilir. (2005: 91-92)

Esendal'ın Bomba hikâyesindeki mekân olarak kullanılan ormanın bir benzeri de *Veysel Çavuş* hikâyesinde kendini gösterir. *Veysel Çavuş*, yazarın ilk hikâyesi olma özelliğiyle beraber bir olay hikâyesidir. Olay hikâyelerinin genel özelliklerini taşır ve mekân tasvirleri de yazarın ilk dönemlerde sahip olduğu tasvirici, tahlilci anlatım özelliklerini içinde barındırır.

*Bir gece, yerde biraz kar vardı. Rüzgâr hafif fakat soğuk esiyordu. Ben pusuda idim. Veysel Çavuş da on kişi ile devriyeye çıkmış idi. Zaman zaman mehtap karların üstünde parlıyor, ormanda titrek gölgeler peyda ediyordu. Bir aralık sol tarafımızdan, fakat uzaktan, dere içinden devamlı silah sesleri gelmeye başladı. ( V.Ç, 17)*

Esendal'ın bu alıntısında orman imgesi ile gölge imgesi beraber kullanılmıştır. Orman imgesinin sonsuzluğu ve bilinç dışını ifade ettiğini belirtmiştik. Gölge imgesi ise Jung'a göre kişiliğin düşük düzeydeki bilinçdışına bastırılmış parçasını temsil eder. *Titrek gölgelerin barındığı orman* ifadesiyle bilinçdışında bastırılmış vaziyette bulunan düşük düzeydeki kişilik ifade edilmiştir. Bu gölgelerin zaman zaman bilinçdışından insan psikolojisini etkileyecek biçimde kişilik üzerinde etkileri olur. Jung gölge arketipini şu şekilde tanımlamıştır:

*Kişiliğin daha düşük düzeydeki parçasıdır. Seçilmiş bilinçlilikle başa edemedikleri için yaşam sürecinde kendilerini ifade etmelerine izin verilmeyen ve bu nedenle, bilinçdışında karşıtlık yaratmaya çalışan ve oldukça bağımsız bir 'hizip' oluşturan tüm bireysel ve ortak ruhsal ögeler. Düşlerde, gölge figürü her zaman düşü görenle aynı cinsiyetten olur. (Jung, 2001, 19)*

Gölge, düşük düzeydeki kişilik parçası olduğundan dolayı “gölgesi” tarafından kontrol edilen bireyler çevresi üzerinde olumsuz bir intiba uyandırır. Çevresiyle sorunlar yaşar ve kendinden kaynaklanan nedenlerden dolayı etrafındaki insanlar tarafından dışlanır. Bu durumun kendinden kaynaklandığının farkında bile değillerdir. Çünkü kendi düzeyinin altında yaşayan insanlardır. Bu durumu Jung şu şekilde ifade etmiştir:

*Gölgesi tarafından ele geçirilen birey daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer. Eline geçen her fırsatta diğer insanlar üzerinde olumsuz bir izlenim bırakmayı tercih eder. Çoğunlukla şanssız kişi konumundadır, çünkü kendi düzeyinin altında yaşar, olsa olsa kendine iyi gelmeyen şeyleri elde edebilir. Tökezleyeceği bir eşik yoksa da yaratır, üstelik de faydalı bir şey yaptığını zanneder. (2005, 56)*

Esendal'ın mekân tasvirlerine devam ettiği *Sevdiğim* isimli hikâyesinde mekân olarak ovayı görmekteyiz. Burada mekân tasvirinden yola çıkarak yazarın ruh halinin ne kadar olumlu olduğunu çıkarsayabiliriz. “*Sevdiğim, akşam ne kadar güzel, dere ne*

*kadar parlak ve durgun. Uzaktan köpek sesleri ne kadar canlı, yağmurdan sonra ovanın bu sükûnu ne kadar tatlı idi.”(Gödeli Mehmet, Sevdiğim, 114)*

Esendal’ın bu alıntısında mekân olarak kullanılan *ova* huzur ve sükûnu içinde barındıran bir alandır. Bu durum Gaston Bachelard’ın *içtenlikli sonsuz büyüklük* ifadesini aklımıza getiriyor. Ova mekân olarak çok geniş bir alanı kapsamakta ve bu durum insan ruhuna bir huzur ve rahatlama hissi vermektedir. Bu geniş alan insan ruhunda rahatlatıcı bir sonsuzluk hissi yaşatmaktadır. Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası* isimli eserde Rilke’nin anlamı çok büyük bir cümle içinde kısaca söylediği ova imgesinden bahseder: “*Ova, bize büyüklük kazandıran bir duygudur.*” (1996, 217)

Ova imgesinin içinde barındırdığı uçsuz bucaksız genişlik ve sonsuzluk Henri Bosco’nun da iç dünyasında önemli çağrışımlar yapmıştır. Yazar ova imgesi karşısında kendini başka bir dünyada hissetmiş ve içinde barındırdığı düşsel tutarsızlıklardan daha kolay sıyrılabildiğini şu ifadeyle anlatmaya çalışmıştır:

*Ovada, her zaman bir öte yerdeyim, yüzen, akışkan bir öte yerde. Uzun süre kendi varlığımın yokluğunda, ama başka bir yerde de olmaksızın, düşlerimin, bu düşlerin tutarsızlığını kolaylaştıran sonsuz mekânlar karşısındaki tutarsızlığını büyük bir kolaylıkla uyumlu kılıyorum. ( Bachelard, 1996, 217)*

Esendal’ın bu hikâyesinde üzerinde durulması gereken bir başka imge de *köpek* imgesidir. Köpek, masal ve mitolojik eserlerde sıkça karşımıza çıkan bir imgedir. Köpek birçok mitolojik eserde insanları ölümler diyarına götüren kılavuz olarak tasvir edilmiştir. Jung *İnsan ve Semboller* isimli eserde bu durumu şöyle ifade etmiştir: Ölüm ve yeniden doğuş simgeleri, hayatın sonunda, ölümün gölgesi düştüğünde görülen rüyalarda da ortaya çıkar. Goya'nın son tablolarından biri: Karanlıktan çıkan garip figür, belki bir köpek, ressamın ölüm sezgisi olarak algılanabilir. Birçok mitolojide, köpek, ölümler diyarına götüren kılavuz olarak ortaya çıkar (2009: 74).

Köpek imgesi, şehvetin simgesi olarak da kullanılmıştır. Bu durumu Jung *İnsan ve Semboller* isimli eserinde şöyle ifade etmiştir: Köpek aslında sadakat simgesiye de

aynı zamanda dişil şehvetliliğin de simgesidir. Çünkü eş arayışında seçim yapmaz. Buna karşılık kanguru anaçlık ve şefkatli bakışın simgesidir (2009:282).

Esendal'ın eserlerinde kullandığı mekânlardan bir diğeri de bahçedir. Bahçe, kavram olarak sokaktan daha dar ama evden daha geniş ve özgür bir mekândır. Yani bir nevi özgürlükle otoritenin arasında bir geçiş aşamasıdır. Evde yaşayanlarla sokakta yaşayanlar arasında bir geçit bir eşik alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Bahçe gibi bir yerde toplanıyoruz. Bir fenerin içinde bir petrol lambası yanıyor. Önümüzde masa, altımızda tahta bir sandalye yahut bir sandık. Yüzler çok gölgeli, yahut büsbütün karanlık, suratlar asık. İçtikçe daha da çok asılıyor. Sözler az, kesik. Gece ilerleyince, feneri saran küçük sineklerden, pervanelerden biri içeri girmiş bulunuyor. Işık işlemiyor, yahut sönüyor. Birini çağırıyoruz, feneri götürüyorlar, yeniden yakıp getiriyorlar. Salatanın sirketi içinde küçük kelebekler yüyüyor. Bu derin gölgeli aydınlıktan ise karanlık daha iyi idi. (Gurbet Ellerde, 58)*

Esendal, Pazarlık isimli hikâyesinde tasvir ettiği bahçe, kurgusal anlamda sadece olaya mekânsal bir giriş yapmak ve olayın vuku bulacağı yeri betimlemekten ibarettir.

*Sıcak yaz gecesi. Mahalle kahvesinin önündeki setin üstü sanki ufak bir bahçecikti. Ortada küçük bir havuz, içinde gazoz şişeleri, etrafında biraz çimen, kına çiçekleri. Kahve pencerelerine sicimler gerilmiş, gece Safaları telgraf çiçekleri, kireçle sıvanmış yarım tenekeler içinde sardunyalı sıralanmış. ( O., Pazarlık, 121)*

Haydar Beyin Sakalı isimli hikâyesinde ise "bahçe" kahramanın ve karakterlerin iç dünyasını yansıtmaya çalıştığı bir yerdir. "Bahçenin güzelliğine" ifadesi bu durumu en açık şekilde yansıtmaktadır.

*Kumandanın evinde ziyafet vardı. Yemekten sonra vilayetin valisi, kumandanın kızı ile bahçeye çıktı. Ağaçları renkli fenerlerle donatmışlar. Yolları, çimenleri sulamışlar. Yapma kayalardan sular damlıyor. Havuzun yüzünde renkli ışıklar buruşup siliniyor.*

*Bahçenin güzelliğine, gecenin serinliğine, karnının tokluğuna, yanındaki kızın tazeliğine, hoşluğuna bakmayarak vali bey, üzüntülü. Kumandanın kızı ile havuzun kıyısına gelip durdular. ( Otlakçı, Haydar Beyin Sakalı, 135)*

Çocukluk hikâyesinde de benzer bir durumlar karşılaşıyoruz. Yazar, mekân olarak kullandığı bahçe ile insan arasında bir bağ kurmuş ve bu durumu mekân üzerine bir olay inşa ederek okura sunmuştur.

*Bu köşkün bahçe kapısının önünde, alt dalları parmaklığa kadar uzanan büyük çam ağacının altında, nereden kalmış ise, yassıca, uzunca bir mermer taş var. Çamın toprak üstünde belli olan iri bir kökünün üstüne konulmuş. Sıcak bir yaz günü, öğleden sonra, kendime bir eğlence ararken bulmuşum ki bu taşın yukarı kalkık duran ucana basar da biraz hoplarsam öteki ucu kalkıyor, sonra yere düşerken beni de yukarıya kaldırıyor. Benim için çok eğlenceli bir oyun değil ama başka oyun da yok. Taşın üstüne çıkıyor, elimle de çamın alt dalını tutup zıplıyorum. (Kelepir, Çocukluk, 211)*

#### **2.1.4. Boğaz, Deniz, Irmak, Dere**

Marmara ile Karadenizi birbirine bağlayan İstanbul Boğazı, Bizans devrinde “Stenon” olarak anılmıştır. Osmanlı kaynaklarına göre ise “Halic-i Bahr-i Rum”, “Halic-i Bahr-i Siyah”, “Halic-i Konstantiniyye”, “ İstanbul Boğazı” ve “ Boğaz” isimleriyle anılmıştır ( Çubuk, 1994).

Esendal mekân olarak Boğaz’ı bazı hikâyelerinde okura yansıtmıştır. Yazarın boğaz tasvirlerindeki üslubu hikâyeden hikâyeye değiştiği gibi aynı hikâye içinde de farklılıklar sezilmektedir. *Çamlıcadaki Konak* hikâyesinde hem romantizm hem de realizm etkisini aynı anda hissedebiliriz. *Çamlıca'daki Konak* hikâyesinde yer yer realizmin etkisiyle yazılmış mekân tasvirleri de karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki

alıntıda yazar hiçbir kişisel görüşünü yansıtmadan mekân olarak kullandığı Boğaz'ı okuyucuların dikkatine sunmuştur.

*Sarayburnu'nu tutabilmek için Kızkulesi'ne doğru çıkarken karşıdan gelen bir-iki yelkenli kayık, bir de vapur, sularla akıyor ve yan yana Marmara'ya doğru gidiyordu. Harem'in, Salacak'ın önünde büyük yük vapurları yatıyordu ve yanlarından geçerken denizin ortasında bir ada gibi duruyorlardı. Kızkulesi'nden salıverince Sarayburnu'nu güçlü tutabildiler ve İdareyi Mahsusa ile Rus gemileri arasından geçip iskeleye doğru gittiler. (Gödeli Mehmet, Çamlıca'daki Konak, 51)*

Edebi eserlerde özgün bir imge olarak kullanılan deniz coğrafi bir kavram olarak büyük su birikintileri olarak tarif edilebilir. Açık bir mekân olan “deniz” Tanzimat dönemi eserlerinde de sıklıkla kullanılmış bir mekândır. Esandal da bu dönemden etkilendiğinden dolayı eserlerinde deniz tasvirlerine sıkça yer vermiştir. Ancak Esandal'ın hikâyelerinde kayık sefaları ve mehtap gezmeleri pek göze çarpmaz. Kayık sefaları ve mehtap gezmeleri roman kahramanlarının yeni ve değişik insanlarla tanışma fırsatı buldukları yerlerdir. Bu tasvirlerde deniz eğlence mekânı olarak kullanılmıştır. Tanzimat döneminde Nâbizâde Nâzım'ın *Zehra* isimli romanında bu kayık sefalarının güzel tasvirlerini görebiliriz. Roman kahramanlarından Suphi ve Ürani'nin cumartesi geceleri kayıkla denize açılarak çeşitli fasıllarda çalınan müzik ve havai fişek gösterileri eşliğinde eğlenceli vakit geçirdikleri görülür.

Memduh Şevket Esandal eserlerinde mekân olarak deniz, göl, ırmak gibi mekânları yoğun bir şekilde kullanmıştır. Esandal'ın eserlerindeki deniz imgesi sonsuzluk, ruhsal derinlik, coşkunluk gibi duyguları içinde barındırır. Yazar bu mekân tasvirleri vasıtasıyla sonsuzluk ve özgürlük gibi imgeleri okuyucunun bilinçaltına işlemiştir. *Güzel bir ölüm*, hikâyesinde bu imgeyi çok açık bir şekilde görmekteyiz.

*Deniz tarafındaki çayırdan bir sürü koyun geçiyor. İki ufak çocuk konuşarak Fener'e doğru gidiyor, halleri o kadar sade, o kadar sevimli ki, imrenmemek mümkün değil. Deniz! Adalara*

*doğru serilmiş uyumuş, ta uzaklarda hareketlendiği, akıntılarla ufak ufak çirpindiği yerlerde yüksek dalgacıklar güneşle yıldızlanıyor, gümüş gibi parlıyor, kıpırdıyordu. (Bir kucak Çiçek, Güzel Bir Ölüm, 14)*

*Güzel Bir Ölüm* isimli hikâyede Esendal'ın pozitif ruh halini mekân üzerine yansıtmış, tasvir ve tahlillerin yoğunluğu kendini hissettirmiştir. Deniz imgesi, Jung'a göre anne arketipini temsil eden bir semboldür. Aynı zamanda derinliği ve enginliğiyle bilinçdışını temsil etmektedir. Esendal'ın bu hikâyesinde deniz daha çok mekânın engin genişliğini yansıtmış, içtenlikli sonsuz büyüklüğü temsil emiştir. Jung, bazı rüya yorumlarında denize dönen balık imgesiyle gün yüzüne çıkmış bazı duyguların yeniden bilinçdışının içeriği olması olarak değerlendirmiştir.

Ancak *Güllüce Bağları* hikâyesinde deniz imgesiyle karşımıza çıkan olumlu ruh hali dere imgesiyle yerini bir korkuya bırakmakta ve yazarın hikâyelerinde hâkim olan olumlu havanın dağıldığı görülmektedir. Bu hikâyede üslup olarak yine duygusal ve karamsar bir ruh halinin yansıtıldığı olay merkezli hikâyeciliğin izleri görülmektedir.

*Bu korku çok sürmedi. Yolumuzun üstünde bir ufacak kuru dere varmış; şoseyi geçirmek için kim bilir kaç yıllar önce buraya bir tahta köprü yapmışlar. Seller köprünün öte başını almış. Orada ufak bir hendek açılmış. Beri başından bakınca bu yarık görülmüyor. Şoförler kendilerine köprünün sağ yanından yol açmışlar, oradan derenin içine inip karşıya çıkıyorlarmış.(G.B.Y., 58)*

Jung'un *Analitik Psikoloji* isimli eserine göre dere, akarsu ve ırmak gibi imgeler insanın bilinçdışıyla olan iletişimini temsil eder. Çünkü bilinçdışı sık sık orman ya da suyla ifade edilir. (2005: 91-92)

Esendal'ın olumsuz ruh hali ve üslubu *Yol ve Işık Birliği* hikâyesinde devam etmektedir. Yazarın genel karakterine ters olan bu bedbin ruh hali bu hikâyede de kendini hissettirmektedir.

*Kendisi de bir başka taşa oturup, beklemeye başladı. Yol boş. Uzakta bir deniz feneri parlıyor. Denizden bir çırpıntı sesi işitiliyor. Yıldız ışığı da yok, zifiri karanlık bir gece. Delikanlı, kızın yalnız karaltısını görünüyordu. ( G.B.Y., Yol Ve Işık Birliği, 150)*

Esendal'ın bu hikâyesinde deniz imgesi zifiri bir karanlık içinde betimlenmiştir. Zifiri karanlık bir deniz, nevrozu temsil etmektedir. *Nevroz*, toplumsal tavır ve davranışları tutuklayan ve kişide ruhen hasta olduğu bilinciyle birlikte bulunan ruhsal bir hastalıktır. Deniz imgesiyle yazar kahramanın ruhsal açıdan büyük sorunlar yaşadığını yansıtmıştır. Jung, *Analitik Psikoloji* isimli eserinde bu durumu şöyle ifade etmiştir: Yaşamak istiyorlarsa yaşantılarını ciddiye alması gereken birçok kişi biliyorum. Bunlar ya şeytani, ya da derin denizi tercih etmek zorunda. Şeytan mandala veya ona eşit bir şey, derin deniz ise nevroz. Şeytan hiç olmazsa oldukça kahramansı, ama deniz ruhsal ölümdür. İyi niyetli akılcı, şeytanı iblis ile kovduğum ve yerine dinsel inanç hilesiyle namuslu bir nevrozu koyduğumu söyleyecektir (2006: 306).

Esendal'ın olay merkezli hikâyeciliğinin en bariz şekilde hissedildiği hikâyelerinden biri de *Altınbalıkları*'dır. Bu hikâyede Maupassat tazı olarak da bilinen olay hikâyeciliği tasvirlerde ve tahlillerde kendini göstermektedir. Bu durumu yalnızca Maupassant tarzına bağlamak yeterli değildir. Yazarın yetiştiği kültürün ve Osmanlı hikâyeciliğinin de etkileri sezilmektedir.

*Derenin geniş bir yerindeydik. Yere yaydığım paltonun üstüne oturduk. Gözlerin taa uzaklara, erguvan dağlara çevrilmiş; ellerinle yanındaki otları okşuyordun.*

*Orada, derenin durgun, parlak yüzüne uzun sazlar başlarına indirmişlerdi. Bu sık sazlığın gölgesinden kurtulan yerlerde, derenin sakin suları, buğulanmış bir gümüş rengi ile görünüyordu.*

*Arkamızda güneş yavaş yavaş soluyor, gittikçe bütün ova daha kızıl bir renkle parlıyor; uzakta bir sürü inek, köyüne yavaş yavaş dönüyor, ot orağından dönen birkaç köylü, omuzlarında uzun tırpanları ile geçiyorlardı. (İ.Ç., Altınbalıkları, 48)*



Esendal bu hikâyesinde dere imgesinin kullanmıştır. Dere imgesi beraberinde *başlarını eğmiş sazlar* ve *güneşin yavaş yavaş solması* ifadeleriyle bir yok oluşu, ölümü çağrıştırmıştır. Su imgesi bu alıntıda olduğu gibi ölüm gibi kötü bir çağrışım yapmıştır. Aynı imge bir metinde olumlu bir çağrışım yaparken başka bir yazınsal metinde olumsuz çağrışım yapabilir. Bütün bu imgeler olumlu, iyi bir anlam ya da olumsuz, kötü bir anlam taşıyabilirler. Benzer özellikler kader tanrıçalarında (Moira'lar, Graia'lar, Norna'lar) da görülür; uğursuz simgeler cadı, ejderha (balık ve yılan gibi yutan ve boğan her hayvan), mezar, tabut, derin su, ölüm, kâbus ve umacıdır (Empusa, Lilith vb.). (Jung, 2005: 22)

Esendal'ın *Çamlıca'daki Konak* hikâyesindeki deniz tasviri mekânla insan ilişkisini gayet iyi yansıtmaktadır. Besime'nin denizi seyretmesi ve deniz tabaklarına bakıp onları yavrularına benzetmesi ve denizin uzayıp gitmesiyle yazar hem romantizmin etkisini hissettirmiş hem de deniz imgesiyle okuyucuya sonsuzluk imgesi sunmuştur.

*Kadınlar tarafını yelken bezinden bir perde ile ayırmışlardı, vapurun arka tarafında büyük bir dümen dolabı duruyordu. Talat'la ikisi perdeden içeri girdikleri vakit kadınlar oturmuşlardı, taa nihayetle birkaç kişilik bir yer buldular. Deniz sakin, hergün uzaktan gördüğü gibi hareketsiz ve berraktı, uzaklara kadar uzanıyordu. Besime, suların üstünde açılıp kapanarak yüzen deniz tabaklarına bakıyordu; bunların kenarlarında gayet hafif bir püskülleri vardı, suyun içinde aheste aheste gidip geliyorlardı, ortalarında dört müdevver daire görünüyor ve onlar da sanki yavrularına benziyordu ve muttasıl denize dökülen bir su sesi duyuluyordu. (Gödeli Mehmet, Çamlıca'daki Konak, 50)*

Esendal'ın bu hikâyesinde denizi tasvir ederken denizde tabak şeklindeki canlılardan bahsetmiştir. Muhtemelen denizanası olan bu canlıların yuvarlak oluşları belirgin özellikleridir. Yuvarlak, imge olarak psikolojik tahlillerde çok önemli bir yere sahiptir. Yuvarlak balık, yumurta veya herhangi bir yuvarlak nesne tanrı imgesi olarak değerlendirilmiştir. Jung bu durumu Analitik Psikoloji eserinde şöyle ifade eder: Maddede uyur bir durumda ve gizli bulunan bu Tanrı imgesi simyacıların dediği gibi ilk

kaostur veya cennet toprağıdır veya denizdeki yuvarlak balıktır, ya da sadece yuvarlak bir yapı veya yumurtadır. Bu yuvarlak obje, maddenin kapılarını açan anahtarı elinde bulunduruyordu. Timaeus'da dediğı gibi, ancak, dünyayı yaratan etken, mükemmel varlık, dört unsurun bir arada olması; tekraktisi eritebilirdi aynı yuvarlak dünyanın dört bileşenini (2006: 278).

### **2.1.5. Toprak**

Toprak, insanoğlunun varoluşundan bu yana pek çok toplum ve millet açısından saygı gösterilen ve değer verilen bir unsur olmuştur. Mitolojik sistemlerin birçoğunda bütün canlı varlıkların anası olarak bilinen ve üretici güce sahip Kutsal Dişi, Mitolojik Ana modeli zamanla ihtiyar ancak güçlü Yer Ana şeklinde folklorik düşünceye malzeme olur. (Bayat, 2007: 12)

Eliade'a göre yer, ilkel toplulukların inanışında, doğrudan bir değere sahiptir; enginliği, sağlamlığı, bitki örtüsünün ve canlılarının çeşitliliğiyle, canlı, etkin ve kozmik bir bütün meydana getirir. (2003: 246)

Orta Asya Türklerinde toprak, dünyanın yaratılışındaki ana madde olarak tasvir edilir. Toprağın hem insanın hem de dünyanın yaratılışında kullanıldığını farz etmişlerdir. Altay mitlerinde Tanrı'nın buyruğıyla denizin derinliklerinden çıkarılan toprak, suyun yüzeyine serpilerek dünya meydana getirilir. Altay ve Sibirya Türklerinin insanın yaratılışı ile ilgili destanlarında toprak ilk ve ana motiftir. Orta Asya ve Sibirya'da da ilk insanın başlangıçta topraktan yaratıldığı idda edilir. (Ögel, 2003: 486)

Türk kültüründe toprağın kullanım alanı çok çeşitlidir. Toprağı ekip biçerek elde ettiğimiz yiyeceklerimiz dışında, toprak yüz yıllardır yoğun bir emek sonucu ortaya çıkarılan ürünlerin korunmasında, çanak çömlek gibi mutfakta kullanılan eşyaların yapımında, barınma ihtiyacımızın karşılanmasında, evlerimizin yapımı ve onarımında, sağlık ve temizlik hususunda, ilaç yapımında ve hastaların tedavisinde çok sık kullanılmıştır. Günümüzde hala halkımız toprakla iç içe bir yaşam tarzı sürdürmektedir.

Toprakla bu kadar sıkı bir ilişki içinde bulunan insanımızın dini inanç ve ayinlerine toprak doğal olarak yansımıştır. "Toprak", birçok dini öğretinin anlatılarında

da temel öge olarak yer almıştır. Türkler hem müslümanlıktan önce hem de müslüman olduktan sonra sosyal hayatlarında toprağa çok büyük önem atfetmişlerdir. İslam dinine göre Hz. Âdem toprakraktan yaratılmıştır. Kutsal kitabımız Kur'an-ı Kerimde toprak yaratılışın ana maddesi olarak tanımlanmıştır. “*O sizi (önce) topraktan, sonra az bir sudan(meniden), sonra “alak”dan yaratan, sonrada sizi (ana rahminden) çocuk olarak çıkaran, sonra olgunluk çağına ulaşmanız, sonra da ihtiyarlamanız için sizi yaşatandır*” (40/67) âyetinde olduğu gibi.

Büyük dinî geleneklere sahip milletler toprağa tarih boyunca büyük bir kutsiyet yüklemişler ve döngüsel bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır. Bu döngünün ilk maddesi de yine topraktır. Toprağın taşıdığı sembolik ve imgesel anlamlar çok yoğundur.

Esendal'ın eserlerinde bu döngüsel yaklaşımın izleri sezilmektedir. Yazarımız toprağı mekânsal kurgunun bir dayanağı olarak ele almanın yanı sıra "*Haberim yok ölüm de gelmiş*" ifadesiyle bu döngüsel metaforu çağrıştırmıştır. Fakat genel olarak yazarın birçok hikâyesindeki gibi mekân kullanımı, vakanın geçtiği alan olma özelliği taşımaktadır.

*Yerde bir örümcek yürüyor. Bir müddet ona dalarım. Güneşe gelen filizler, taze yapraklar parlak yeşil dururlar. Her kütüğün altında ufak, gölgeli, serin bir dehlizcik bulunur. Toprakların yüzü esmer, kuru ve sıcaktır. Bu kuru kısım ancak bir santim kalınlığında, gevrek bir kabuk vücuda getirir. Onun altında daha esmer, daha rutubetli ve yumuşak toprak insanın parmakları arasında kumlanıp ufalanır. O dakika, böyle toprakları okşamakla hoşlanıp sevinirim. Çok zaman var ki, bu kadar memnun olduğum yoktu. Haberim yok, ölüm de gelmiş imiş! (S.K., Büyükbaba, 147)*

Esendal'ın bu hikâyesindeki toprak tasviri bize toprak ana arketipini çağrıştırmıştır. Toprağı okşayıp sevmesi bir ana gibi şevkat göstermesi doğanın bilinçdışı gerçeğini temsil eden toprak ana imgesiyle tasvir edilir. Jung Analitik Psikoloji isimli eserinde *Yaşlı Bilge* arketipindeki ruh imgesiyle karşılaştıktan sonra kişinin manevilik ilkesinin canlandırılması raslantı işi olamaz. Bunun kadındaki

bölünmezlik sürecindeki karşıtı *Büyük Ana*'dır; doğanın soğuk, kişisiz gerçeğini simgeleyen büyük Toprak Ana'dır" der (2006: 74).

Jung Analitik Psikoloji isimli eserinde toprağı dördüncü bileşen olarak ele almış böylece fiziksel teslis inancına dördüncü unsurun eklendiğini ifade etmiştir. "Öte yandan dördüncü bileşense to somaton idi, toprak ya da beden. Bedeni, Meryem ile temsil ediyorlardı. Böylece fiziksel Teslisine kadınsı unsur eklemişler, sembol hünsa rebis, fillus sapientiae olan dörtlüyü ya da circulus quadratus'u yaratmışlardı." (2006:284).

Orta Çağ tabiat filozofları dördüncü unsurdan şüphesiz ki toprak ve kadını anlıyorlardı. Kötülük ilkesi açık olarak belirtilmemişse de, prima materia'nın zehirli niteliğinde ve daha başka imalarla belirtilmektedir"(Jung, 2006:284).

Esendal'ın bu hikâyesindeki toprak imgesinden çıkarabileceğimiz diğer bir sonuç da bu imgenin ölümü çağrıştırmasıdır. Özellikle "*hiç haberim yok ölüm de gelmiş*" ifadesi bu söylemimizi destekler mahiyettedir. Kahramanın toprağı dokunup toprağı okşaması ve bu işlemi yaparken ölümü hatırlaması, bu hatırlama sırasındaki iç huzur ve sükûnet, ölüme hazırlanış ve ölümü bekleyiş olarak algılanabilir. Kişi yaşamı boyunca kişiliğindeki bütün eksiklikleri tamamlayıp ölüme hazır hale gelmelidir. Ölüm toprak ve ruhun birleşmesi iki karşıtlığın bir araya gelmesidir. Bütünlenmiş, dönüştürülmüş ruh artık ölüme hazırdır. Nitekim Jung bu durumu şöyle izah etmiştir:

*Onca, simyanın sırrı, deneyüstü işlevdedir; soylunun soysuz öğelerle; ayrışan işlevlerin alt işlevlerle; bilincin bilinçdışıyla karıştırılıp kaynaştırılarak kişiliğin dönüştürülmesidir. Kişiliğin bütünlüğünü, tamlığını, bölünmezliğini kurmak bütün bir ömrün görevidir. Bu, kişinin kendini, en derin anlamda, ölüme hazırlaması demektir. (2006, 78)*

Yazar *Büyükbaba* hikâyesinde mekân olarak topraktan bahsederken kullandığı sıfatlar ve pozitif yaklaşımla hem anlatılacak konuya giriş için uygun bir atmosfer yaratmış hem de hikâyede romantik ve öznel bir üslupla mekânı tasvir etmiştir.

Esendal, *Mevla Kavuşursun* isimli hikâyesinde yıkık bir kale duvarı, toprak ve topraklı sokaklar gibi pek çok mekânı birlikte kullanmıştır. Kale savunma ve güvenlik amacıyla inşa edilmiş bir yapıdır ancak yazarın bu hikâyesinde bu alanlar diğer hikâyelerinde pek görmediğimiz olumsuz havayı yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Esendal genel manada hayata olumlu yaklaşan bir yazardır. Yazarın bu kurgusu, bu hikâyenin ilk dönem hikâyecilik anlayışıyla yazılan metinlerden biri olduğunu gösteriyor.

*Yaz günleri, bazı akşamüstlerinde, yıkık kale duvarının üstünde oturmak, Arabistan fıstığı yemek zevki, arzusuyla deniz kenarına kadar çıktıkları istisna edilirse, hemen bütün günleri, bütün seneleri mahallelerinin dar havsalsında geçirdi.*

*Yıkık, ufak ufak, siyah tahtalı, eğrilmiş, çarpılmış evleri, yosunlu, her vakit yaş topraklı sokaklarıyla ilk nazarda sakin, hüznengiz bir manzara arz eden bu halleden bir gün çıkmak, havayı, güneşi görmek; senelerle zihinlerde büyüyen, daha ziyade ehemmiyet peyda eden sokakları, çarşıları ile Beyazıt'ı, Şehzade'yi gezmek, onların senede ancak üç defa yapabildikleri bir şey, bir nimettir. (Sahan Külbastı, Mevla Kavuşursun, 118)*

Yazarın *Tirazizade Sadullah Efendi Konağı* adlı hikâyesi ile *Mevla Kavuşursun* adlı hikâyesi üslup ve kurgu olarak benzerlik taşımaktadır. Kullanılan mekânsal tasvirlerden karamsar bir atmosferin devam ettiği çok rahat sezilmektedir.

*Bak, bu civardaki viraneler, bu büyük arsalar, bugün ancak yer altında mahzenleri, taş odaları ve toprakları ballıbaba otlarıyla örtülmüş olan yerler, vaktiyle hep birer büyük konak idiler. Bu çam tahtalardan yapılmış ve yangı duvarları ile birbirine bitişmiş, iki katlı, üç katlı evleriyle fakir, fakat şimdikilerden temiz mahallelerin ekserisinin yerinde onları bu hale sokan haşır ü neşir, şimdi Molla'nın konağının üstünde tütüyordu. (G.K.K., Tirazizade Sadullah Efendi Konağı, 214)*

Bu alıntıda mekân tasvirlerinde yazarın birinci dönem hikâyeciliğinden izler taşımaktadır. Karamsar bir ruh hali mekân üzerinde hissedilmektedir.

### 2.1.6. Ada, Kıyı, İskele, Liman

Ada, çevresi bütünüyle sularla çevrili kara parçasına verilen addır. Pek çok roman ve hikâyede mekân olarak kullanılan adalar yeryüzünde yaklaşık on milyon kilometrekarelik bir alanı kaplar.

*Ada* imgesi edebiyatımızda pek çok yazar tarafından kullanılmış bir mekândır. Akşit Göktürk'e göre her birey içinde bir ada özlemi taşımaktadır. Göktürk bu durumu "*İnsanoğlu yüzyıllardan beri, mutluluk, dirlik düzenlik, ölümsüzlük yönündeki özlemlerini genellikle uzak bir ada görüntüsüyle birleştirerek dile getirmeyi seçmiş, günlük yaşamının katı gerçekliğinden bunaldıkça, gönlündeki adanın mutlu yalnızlığına sığınmış*" diyerek ifade etmiştir. (Göktürk, 2004: 9-10) "*İnsanın gönlünde yatan bu eğilim, edebiyatın en zengin kaynaklarından biri olmuştur.*" (Göktürk, 2004: 9-10)

*Ada* bireyin sığındığı bir liman olmasının yanı sıra adaların bilinmeyen esrarengiz bir yönünün olduğu da vakadır. Bu durumların bazıları olumlu iken bazıları da olumsuz nitelik taşımaktadır. Bununla birlikte, insanın adalara korkulu bir gözle baktığı, onlara birtakım gizemli anlamlar yüklediği de bir gerçektir. (Göktürk, 2004: 10)

*Ada*, yaratıcı düşünmeyi zenginleştiren bir mekândır. Bu yönüyle edebi eserlerde kendine çok rahat yer bulabilmiştir. Göktürk, yazında yaratıcı bir kafa ne zaman ada konusuna yönelse, ada kavramı düşgücünün buluşları ya da bilincin çağrışımları ile yoğun anlamlar kazanarak zenginleşir, boş bir gerçekliği aşan bambaşka bir düzeye yükselir demiştir. (Göktürk, 2004: 11)

Adalar, tek tek olabileceği gibi, gruplar halinde bulunabilir. Bu şekilde oluşmuş adalara *takımada* adı verilir. Yarım ada ise suyla çevrili, ancak bir tarafından ana kara ile bağı bulunan coğrafi şekildir. Esendal'ın kullandığı mekânlar arasında *ada* da *kıyı* gibi fazla yer almamıştır.

Kaptan Boyrat hikâyesinde "ada" realist bir tasvirle yer almış ve yazarın hikâyecilik anlayışının Çehov'un etkisiyle farklılaştığı dönemde yazılmış bir eserdir. Sadece olayın geçtiği yer, dekor mahiyetinde kullanılmıştır:

*Girit açıklarında bir batı fırtınası yedik. Elli saate yakın dövündük. Süvari, Peksimet Adalarında bir kovuk bulup sokulmasaydı, daha da çalkanacaktık. (Bizim Nesibe, Kaptan Boryat, 195)*

Esendal'ın Kaptan Boyrat hikâyesinden alıntıladığımız bölümde dikkatimizi çeken imge *kovuk* imgesidir. Analitik psikoloji açısından değerlendirdiğimizde “kovuk” çok derin anlamlar içeren bir imgedir. Kovuk imgesinin ilk çağrıştırdığı sembol *yuva*'dır. Dünya insanoğlunun yuvası olarak tanımlanmıştır. Bu metinde ise adalarda bulunan bir *kovuk* işlenmiştir. Gaston Bachelard *kovuk* mefhumunu *yuva* olarak değerlendirmiştir. Dünya bir yuvadır; sonsuz bir güç, dünyadaki varlıkları bu yuvanın içinde barındırır. Herder L'histoire de la poésie des Hébreux başlıklı kitabında, sonsuz büyüklükteki yeryüzünü örten sonsuz büyüklükteki gökyüzü imgesini kullanır: “Hava, der, yuvasının üstüne konmuş, yavrularını ısıtan bir güvercindir” (1996: 124).

İnsanoğlu varoluşunun bir gereği olarak sığınacak bir kovuk aramıştır. Kendini güvende hissetmek için saklanabileceği korunaklı mekânlar meydana getirmiştir. Birey kendini güvende ve rahat hissettiği yerlerde temel barınma huzuruna erer. Bachelard bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Gönenç, böylelikle bizi barınağın ilkselliğine götürür. Barındığı duygusunu algılayan varlık, fiziksel olarak kendi üstüne kapanır, çekilir, büzülür, saklanır, gizlenir.” (1996, 112)

Deniz veya göl gibi büyük su kütlelerinin kara ile birleştiği noktalarda sahil ve kıyılar oluşur. Bazı etkenlerden dolayı (gelgit gibi) sahil hattının net olarak belirlenmesi mümkün değildir. Esendal'ın hikâyelerinde kıyı ya da sahil pek az kullanılmıştır. Bunun sebebi de genelde Ankara ve İstanbul gibi büyük şehirlerde yaşamış olmasıdır. "Gurbetten Gelirken" isimli hikâyesinde mekân olarak "kıyı" kullanılmıştır. Bu mekân yazarın kurgusunda en yalın haliyle yer almıştır. Kahramanı sılasına götürecek, özgürlüğüne kavuşturacak, rahata ve huzura eriştirecek bir eşik olarak yansıtılmıştır.

*Nihayet uzun deniz yolculuğu için vapura binilecek liman şehrine varılıyor. Bilinmeyen sokaklardan geçiliyor, vapurların bulunduğu deniz kıyısına geliniyor. Bir kenarda, binilecek,*

*onları silya götürecektir vapur bekliyor. Deniz açık mavi mi, koyu mavi mi? Göz alabildiğince uzanıyor. (B.N., Gurbetten Gelirken, 52)*

Esendal'ın bu hikâyesinde dekor olarak kullanılan kıyının yanısıra mekân olarak karşımıza bir liman çıkmaktadır. Limanda kahramanı silya götürecektir bir vapur beklemektedir. Liman bu noktada *eve dönüş*'ü temsil eden bir sembol haline gelmiştir. Eve dönüş imgesinin nedeni üzerinde durursak Jung'un *Dört Arketip* isimli eserine göre eve dönüşün ve değişimin gizemli kaynağını anne sevgisi olarak belirtir. Bu durumu eserinde şöyle ifade etmiştir:

*Yetişkinlerin en dokunaklı, en unutulmaz anılarından biri, her tür oluşum ve değişimin gizemli kaynağı, eve dönüşün, her tür başlangıç ve bitişin sessiz temeli olan anne sevgisidir. Doğa kadar tanıdık ve yabancı, sevgi ve şefkat dolu, kader kadar acımasızdır, şevkle, bıkmadan usanmadan yaşam verir, acıların anasıdır, ölünün ardından kapanan karanlık, yanıtız kapıdır. (2005, 30-31)*

Esendal'ın eserlerinde kullandığı mekânlardan biri de limandır. Limanlar ticari özelliğe sahip alanlardır. Deniz araçlarının park ettiği, ticari deniz araçlarının yük indirip bindirdiği yerlerdir. Yazarın *Santa Castello* hikâyesinde yer alan liman, mekânla insan arasındaki ilişkiyi son derece zayıf yansıtmıştır. Mekân tasviri realist ve objektif olarak yansıtılmış olmasının yanı sıra; liman, bu hikâyede güvenli olma özelliğiyle ön plana çıkmıştır.

*Santa Castello limanı darca, uzunca bir koy, bitiminde her yanı dağlarla çevrilmiş, havası biraz ağırca bir yer ise de, her rüzgâra karşı kapalı olması, düşmana karşı da korunması kolay sayılması dolayısıyla, Don Pedro gününden beri burası devletin büyük donanmasının bağlama yeri, deniz tezgâhlarının kurulduğu yerdir. (Bir Kucak Çiçek, Santa Castello, 156)*



Esendal, düşmana karşı güvenli bir liman imgesiyle en ilkel hislerden biri olan güvenlik kaygısını yansıtmıştır. İlk insandan günümüze kadar düşman büyük bir tehlike olarak insan bilincinde yer etmiştir. İnsanoğlu tehlikenin nerden geleceğini tespit edemediğinden mümkün olan bütün olasılıkları hesaplamaya çalışmıştır. Jung bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

*Unutmamak demek, bilincinde olmak demektir. Eğer düşman görüş alanımın içinde değilse, belki de arkamdadır ki bu daha da tehlikelidir (Jung, 2005: 133). Radin de bu zorluğu görmüştür ki şöyle yazar: "Psikolojik açıdan bakıldığında, insan kültürünün tarihi, büyük oranda, insanın hayvandan insana dönüştüğünü unutma çabasından ibarettir. (Jung, 2005, 133)*

Esendal'ın eserlerinde yer alan mekânlardan biri de iskeledir. İskele daha çok yolcu taşıma amaçlı deniz taşıtlarının durduğu, insanların işe giderken ya da eve dönerken yoğun olarak kullandığı mekânlardır. Yazarın *Miras* romanında mekân olarak kullanılan iskele, sahne olmaktan ileriye gidememiş, kahramanın ulaşım amaçlı kullandığı mekânlardan biridir.

*Nasıl ki öyle oldu. Vapur iskelesine çıktı, kimseye bir şey sormayarak yürüdü. Evvela bir-iki kapı önünde tereddüt etti. Sonra asıl yalının kapısını görünce tanıdı. Burası idi. Fakat metruk bir kapıya benziyordu. Çoktan beri açılmadığı belli idi. Üzerinde çan, çingirak, yahutip, mandal gibi bir şey yoktu. Bakındı, yan tarafta tek kanatlı bir ufak kapı daha görünüyordu, o tarafa gitti. Bu kapı arkasına kadar açıktı. İçerde beş-on ayak merdivenle inilir geniş bir bahçe görünüyordu, büyük çam ağaçları, beyaz boyaları dökülmüş, haraplaşmış yalıtı gözden saklıyordu. Bahçe boştu, çamlar altında metruk bir sepet sandalye duruyordu. Hiç kimse hiçbir ses yoktu. Sol tarafta, sokak duvarının dibinde mutfak ve ahır dairelerine benzer yerler görünüyordu. Ancak o tarafta ne bir kimse görünüyor, ne de bir ses duyuluyordu. Bu sessizlik ve boşluk insanın cesaretini kırıyordu. Yavaş yavaş, adeta korkar gibi mutfığa doğru yürüdü. Açık bir kapının önünde aşçıdan ziyade bahçivana benzer bir adam, soğan ayıklıyordu. Bu adam sanki Asım'ı görmemiş gibi dalgın ve kendi işiyle meşguldü. (Esendal, Miras, 40)*

Esendal bu alıntıda dışarıdan bir mekâna girişi tasvir etmiştir. Simgesel olarak *dışarı* ve *içeri* mefhumlarını değerlendirecek olursak, bize varlık ve varlık olmayı çağırır. Açık bir kapıdan içeri giren kahramanın gözünde açıklık ve kapalılık metafizik birer düşüncedir. Birey için gerçek mekân nedir? Dışarının güvensizliği mi? İçerinin belirsizliği mi? İşte gerçek mekânın belirsizliğinden kaynaklı korku budur. Bu durumu Gaston Bachelard şöyle ifade etmiştir: Henri Michaux'nun, *L'espace aux ombres* başlıklı şiirinde şunları okuruz: "*Mekân, dışarıdaki içerdilik olan o korkunç şey, gerçek mekân işte budur ve siz onu kavrayamazsınız.*" (1996, 230)

Esendal'ın bu alıntıda kullandığı diğer imge ise kapıdır. Simgesel olarak kapalı bir kapı ile açık bir kapı arasında farklar vardır. Kapalı bir kapıyı açma isteği birey için temel bir dürtüdür. Kapalı bir mekân yasak meyve gibidir. Bilinç bağımsızlığını kazandıkça kapalı ve yasak olanlara karşı daha büyük bir ilgi duymaktadır. Bu durum hayvandan insana dönüş ya da cennetten kovulma imgeleriyle ifade edilebilir. Çünkü yasakları çiğnedikçe düzene karşı gelen bilinç alçaldıkça alçalır. Tekrar onu eski düzeyine getirmek için bilincin bilinç dışıyla tekrar bütünlüğünü kurup bilinci tekrar kontrol altına almak gerekir. Gaston Bachelard *kapı* imgesini şu şekilde tarif etmiştir:

*Kapı* adı altında analiz etmemiz gereken ne çok düş var! Kapı, koskoca bir *yarı açık* kozmostur. En azından temel bir imgedir, istekleri, iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma dürtüsünü, içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini bir araya toplayan bir düşün kökenidir. Kapı, güçlü iki olasılığı şemalaştırır ve bu iki olasılık, iki ayrı düş kurma türünü netlikle sınıflandırır. Kimi zaman düş, sıkı sıkı kapalı, kilitlenmiş, üstüne asma kilit takılmış özelliktedir. Kimi zaman da açıktır yani ardına kadar açıktır. (1996: 235-236)

Bireyin açmak istediği her kapı ya ulaşmak istediği bir hedef ya da bir günah eğilimi olarak karşımıza çıkabilir. Kişinin ruh âleminde bulunan açılmamış her kapı değişik bir olguyu temsil edebilir. İnsan yaşamı aslında açtığı ve açmak istediği kapılardan müteşekkildir. Bu durumu Bachelard şöyle ifade etmiştir:

Bir ruh âlemindeki basit bir nesne, bir kapı, duraksama, günah eğilimi, istek, güvenlik, özgürce kabulleniş, saygı imgeleri uyandırdığında, her şey ne kadar

somutlaşıyor! İnsan, kapadığı ve açtığı tüm kapıların, aralamak istediği tüm kapıların hikâyesini anlatacak olsa, yaşamını tümüyle anlatmış olacak (1996: 237).

Tekrar Esendalın hikâyelerine dönecek olsak *El Malının Tasası* adlı hikâyesinde belli belirsiz bir iskeleden bahsedilmekte ve yazarın ruh halini ve mekâna bakış açısını daha iyi sezdirmektedir. *Miras* romanındaki gibi peyzaj olmanın bir basamak ötesine geçmiş, mekân ve insan ilişkisi daha kuvvetli yansıtılmıştır.

*Yazın tatlı ılık günlerinden bir Cuma günü sabahı, İstanbul'da Boğaziçi iskelesinden birinde, Hürşit Efendi'nin kahvesi önündeki set üstünde, yıllanmış iki çınarın altında oturulur, kahve içilir, konuşulur; sabah postalarından çıkanlar, İstanbul'a inenler gözden geçirilir; kimlere misafir geldiği bilinir, tanınmadık biri gelse soruşturulur. (Mendilaltında, El Malının Tasası, 29)*

### **2.1.7. Yol, Köprü**

Yol, insanların bir yerden başka bir yere gitmek için ya da ticari ve turistik faaliyetleri için çok sık faydalandıkları ulaşım şerididir. Yol, bir bölgenin aynı zamanda gelişmişliğinin göstergesidir. Bireylerin duygu ve düşüncelerinin oluşumunda coğrafi şekiller önemli rol oynar. Çölde yaşayan bir insanla deniz kenarında yaşayan bir insanın ruhsal yapıları birbirinden farklı olaması çok doğaldır. Coğrafi farklılıkları birbirine bağlayan düzenekse yoldur. “*Yol, edebiyatta toplumu ve tabiatı daha iyi tanıtmaya vasıtasıdır.*”( Uğurcan, 2007, 23)

Yol aynı zamanda edebiyatımızda gurbet ve ayrılığın sembolü olmuştur. Edebiyatımızda Faruk Nafiz, Orhan Veli ve Yahya Kemal gibi pek çok şair ve yazarın bu temada yazılmış eserleri vardır.

Yol kavramının simgesel olarak taşıdığı diğer bir anlam boyutu da ölüm ve ölümlle ilgili unsurlardır. İslam dinine göre dünya yolcuların gelip geçtiği bir uğrak yeridir. Kutsal kitabımız Kur'an-ı Kerim'de Kehf Sûresi'nde “*bütün nimetleriyle geçici olan dünya hayatının ebedî âhiret hayatını kazanmanın bir vasıtası olarak değerlendirilmesi gerektiği*” belirtilmiştir. (Üzüm, 2002, C. 25, 188)

Esandal *yol* olgusunu hikâyelerinde çok sık kullanmıştır. *Suçlu* hikâyesinde mekân olarak kullandığı *yol* tabii bir anlatımla insan psikolojisini dramatize etme, kahramanın iç dünyasını sezdirerek duygusal, romantik yönünü ön plana çıkarmaktadır. Hikâyede yer alan tasvir ve tahlillerin fazlalığından ve yazarın üslubundan hareketle ilk dönem hikâyelerinden biri olduğu hissedilmektedir.

*Bütün gün geldiğimiz yol, bodur meşelikler içinden geçiyor. Köylü arabalarının geçtiği ham bir yol. Ne yana baksan, dağların sırtları, derelerin içleri hep bodur meşeler. Gün batıyor, köye, kente benzer bir yer göremiyorum. Yolumuzu mu azdırdık? Gençliğimde bir gecemi böyle bir meşe ormanında, bir kömürcü kulübesinde geçirdiğimi hatırlıyorum. Korkulu bir geceydi. Eskiden beni korkutan şeyler şimdi aldırımıyorum. Korkulu şeylere bakarken içim titremiyor. (Mutlu Bir Son, Suçlu, 188)*

*Yol*, önemli bir imgedir. *Yol* imgesi hayatı ve hayatın akışını temsil eder. Hayat uzun bir ve zor bir *yol* olarak tanımlanmıştır. Bachelard'a göre insan, objelere, bu objelerin esinlendiği hareketlerin tümünü yükeleyebilseydi, gerçeklikle simgeleri birbirine bağlayan binlerce aracı bulabilirdi. George Sand, yüzeyi sarı kumla kaplı bir keçi yolunun kenarında, yaşamın akıp gittiğini görür. Şunları yazar: “*Bir yoldan daha güzel ne var? Yol, etkin ve çeşitliliklerle dolu bir yaşamın simgesi ve imgesidir.*” (1996, 39)

Esandal'ın bu hikâyesinde geçen önemli bir imge de kulübe imgesidir. Kulübe ilksel barınma mekânlarının başında gelir. Bireyin ortak bilinç dışında barındırdığı bu imge sayesinde insan ruhunda bir huzur ve rahatlık hissi meydana gelir. Kulübe imgesini kullanan Henri Bachelin kulübeyi çocukluğunu geçirdiği ev olarak dile getirmiştir. Henri Bachelin'in kaleme aldığı bölüm, oturma işlevinin köklerini araştıran bir fenomenolog için çok sade bir belge niteliğindedir.

O saatler, yemin ederim ki, tüm aileyi o küçük kentten, Fransa'dan ve dünyadan güçlü bir biçimde kopmuş olarak hissettiğim saatlerdi. Hepimizi ormanların ortasında, iyi ısıtılmış bir kömürcü kulübesinde hayal etmekten zevk alıyordum. Kurtların gelip kapımızın sağlam granitten eşliğinde tırnaklarını bilemediğini duymak isterdim. Evimizi bir kulübe olarak

düşünüyordum. Orada açlıktan soğuktan uzakta, barınmıyordum. Titriyorsam, bu, keyfimin yerinde olduğundandı. (Bachelard,1996, 58)

Hanri Bachelin kulübe imgesiyle çocukluğunun o huzurlu anlarına dönüş yaparken aynı zamanda bilinçaltının derinliklerinde bulunan ilksel korunma içgüdüsünün verdiği hazzı bir arada yaşıyor. Henri Bachelin, uzaklara kaçışları hayal edenlerden daha mutlu, çünkü kulübe düşünün köklerini kendi evinde buluyor. Yapacağı iş, aile odasının görünüşünü kafasında biraz daha değiştirmek, akşamın sessizliği içinde gürüldeyen sobayı dinlemek, dışarıda rüzgâr evi kuşatırken, evin ortasında, lambanın aydınlattığı dairenin içinde yuvarlak bir yapının içinde, ilkel bir kulübede olduğunu hayal etmek. (Bachelard, 1996: 58)

Vassaf Bey romanında ise yazar mekân olarak kullandığı “yol”, sadece olayı yansıtıldığı bir dekor mahiyetindedir. Kullanılan diyaloglar ise yazarın romana objektiflik ve doğallık katmaya çalışmasının bir sonucudur.

- *Dün, dedi, biz Vassaf Bey’le bir gezinti yaptık.*  
*Behice;*
- *Ne gezintisi? Diye sordu.*
- *Hiç... Bayağı gezinti. Güzide Halama gidiyordum, yolda rasgeldim.*
- *Hımm.*
- *Birlikte yürüdük*
- *Nerele gittiniz?*
- *Cebeci’ye doğru. Sonra Konservatuvar’dan döndük, Sağlık Bakanlığı’ndan buraya geldik.(*  
*Vassaf Bey 1999, 23-23)*

Mekân olarak kullanılan yerlerden biri de demiryoludur. Her ne kadar farklı bir yapıya sahip olsa da *yol* ile aynı işleve sahiptir. Esendal'ın, *Eşek* isimli hikâyesinde geçen *demiryolu* yazarın ikinci dönemi olarak varsayabildiğimiz Çehov tarzı hikâyeciliğin etkisiyle dekor olarak kullanılmış, objektif bir mekân tasviri ile oyuncuya sunulmuştur.

*Bu demiryolu, bu yana gidersen derenin boyunu alır, iner Kara Hasan yoluna. Oradan Eğrikaya'dan Keçiyurdu önünden, dereyi aykırılar, Söğütüşağı yayla evlerinin böğründen yazı boyuna alır, varır o yanki istasyona. Oradan da çıkarsan Beğyeri'nden gider Ortahisar'a! Bunun bir ucunu çekmişler Ankara'ya, öbür ucu kim bilir, nereye gider! Belki nereye gittiğini kimse bilmez. Kime sorsan doğru karşılık alamazsın. Biri der o yana, biri der bu yana, kulak asma! Bunun doğrusunu yapan da bilmemiş... (Otlakçı, Eşek, 184)*

Köprü, kullanılış amacı gereği her zaman yol ile ilintili bir yapıdır. Köprünün mutlaka sağlam bir mühendislik ürünü olması gerekir. Ulaşımın önemli bir parçası olmakla beraber estetik bir yapı olma özelliğine sahiptir. Esendal'ın, *Miras* romanında kullandığı mekânlardan biridir köprü. Karamsar ve duygusal bir üslupla sunulan bu mekân, tasvir ve tahlillerin yoğunluğuyla dikkati çekmektedir.

*Köprü üstüne gelmişti. Eski köprü karanlık, tahtaları çarpılmış, çivileri çıkmış uzanıyordu; gelip geçenlerin adedi azalmıştı. Denizin suları erimiş zift gibi simsiyahtı. 'Ne kadar muzdaribim!' diye düşündü. (Miras, 219)*

Aynı duygusallık ve öznellik *Gödeli Mehmet* hikâyesinde de görülmektedir. Yazar, mekânla insan ilişkisini ve kahramanın karakterini daha iyi yansıtmaya adına bu üslubu kullanmıştır.

*Serin bir sonbaharı akşamı idi. Yüksek, sert bir gündeğusu yeli limanın sularını karıştırıyordu. Eski köprüden yavaş yavaş geçerken, parmaklığın kenarına yığılmış bir kalabalık gördüm. Köprünün gözünde tıklmış, birbirine yaslanmış kurtulamayan mavnaları seyrediyorlardı. (Gödeli Mehmet, 11)*

### 2.1.8. Mezarlık

Eski Türklerden başlayarak içinde bulunduğumuz döneme kadar Türk toplumları için mezarlar ve mezarlıklar kutsal yerler kabul edilmiştir. Bu yerler ziyaret edildiğinde ölülerin mutlu olacağına dair bir inanış vardır. *Atalar kültü* denen bu inanış eskiden olduğu gibi günümüzde de işlevini sürdürmektedir.

Türk boyları arasında en eski ve köklü inançlardan biri ‘atalar kültü’dür. Eski Türklerde, atanın öldükten sonra ruhunun birtakım doğüstü güçlerle donanacağı ve bu sayede ailesine yardım edebileceği inancı vardır. Korku ve saygı karışık bir duyguyla ataların ruhlarına kurbanlar verilir, mezarları kutsal kabul edilirdi. (Ocak, 1992: 10-14)

Mezarlık, Esendal'ın hikâyelerinde karşımıza çıkan önemli bir mekândır. Mezarlar, genel olarak yalnızlığın, soyutlanmanın, bitişin, yok oluşun gerçekleştiği yerlerdir. Bu yönden bakıldığında bu mekânların dar ve kapalı olarak algılanması gerekir. Mehmet Narlı Mezarlıkları şöyle tanımlar:

Mezarlık ölülerin mekânıdır. Bu açıdan bakıldığında diğer mekânlardan farklılık arz eder. Bu mekânlar, şehrin evlerine, sokaklarına, caddelerine, mahallelerine göre “öteki mekânlar”dır. Foucault bu tarz mekânları “heterotopya” olarak isimlendirmiştir. Foucault’un “heterotopya” dediği mekânlar da, aslında bir anlamda “ötekiliği” içerdikleri için “öteki mekânlar” diye tarif edilebilir. Onun heterotopik dediği mekânları mezarlıklar, hapishaneler, yaşlı evleri, psikiyatri klinikleri, tiyatrolar ve aynalar oluşturur (Foucault 2005: 299) . Bu mekânlar, gerçek ve ortak anlamı olan bütün mekânlar gibi bir anlama ve fonksiyona sahiptirler. Fakat bu mekânlar, bütünüyle dışlanmış ya da ütopyik olarak düşünülmeseler de bazı nedenlerden dolayı yadsınan “ötelenen” mekânlardır. (2005, 257)

Bu mekânların belirli bir yerde toplanması, şu veya bu oranda dışlama, yadsıma, tecrit eme düşüncesinin bir yansımasıdır. Mezarlık, eninde sonunda herkesin mekânı olarak algılansa bile, şehrin dışına doğru ötelenmiş bir mekândır. Bu tür mekânlarda ya zorla kalınır ya da bu mekânların kurallarına ve kaidelerine boyun eğmek gerekir (Foucault, 2005: 295-299).

Esendal'ın bazı eserlerinde mezarlık dar kapalı bir mekân olmak yerine açık ve geniş bir mekân olarak yansıtılmıştır. Esendal, *Kaşıkaraoğlu* hikâyesinde farklı bir yaklaşımla mezarlığı yeniden dirilme imgesiyle beraber kullanmıştır:

*Bu arada mezar taşlarının, sanki yerlerinden çıkıyormuş gibi takardadıkları duyuluyordu. Kaşıkaraoğlu, ağaçların gölgeleri altında kalmış mezarlara bakınca, ölülerin taşlar altından çıkıp, gök kavşağında ışıklı görünen bir yere doğru koşuştuklarını gördü ve bunu görünce bu kadın çılgınlığına benzeyen korkunç sesin İsrail'in suru olduğunu, kendisinin de bir ahret yolunda olduğunu anlayıp sevinesi geldi.*

*Kaşıkaraoğlu için korkunç olan, ölmek değil yok olmaktır.*

*Ay ışığı olan bulutlu bir gece imiş de yalnız gök kavşağında, gün batarken bulutlu günlerde olduğu gibi, aydın bir gök parçası görünüyor ve kat kat yer altından kalkan ölüler, oraya doğru koşuyorlardı. Deniz üstünde meltemlerin ürpertisi nasıl koşuşur ise, gecenin karanlığında yarı görünen kadın, erkek, çocuk, bu insanlar da beşer onar oradan buradan çıkıp konuşuyor, gözden kayboluyorlardı.*

*İsrail suru'nun çılgınlıklarını duydukça, yalnız mezarlıklardan değil, evlerin duvarları altından, denizlerin içinden, yüzyıllarca gömülü kalmış ölülerde canlanıyor, silkinip çıkıyor, arkalarında da taşların takırtıları işitiliyordu. (Kaşıkaraoğlu, 141)*

Esendal'ın bu hikâyesinde açıkça görüldüğü üzere *yeniden doğuş* imgesi kullanılmıştır. Yeniden doğuş imgesi çok kapsamlı bir imge olup her zaman aynı anlamda kullanılmaz. Bu imgenin çok değişik anlam boyutları vardır. Jung *Dört Arketip* isimli eserinde yeniden doğuş kavramını altı alt başlık halinde ele almıştır. Ruh göçü, reenkarnasyon, diriliş, yeniden doğuş, dönüşüm sürecine katılım ve doğrudan deneyim gibi alt başlıklardan oluşan bu *yeniden doğuş* imgesini kısaca ele alacak olursak:

Ruh göçü: Bu öğretiyeye göre, hayat çeşitli bedenler içinde devam eder ya da yaşam süreci çeşitli reenkarnasyonlarla kesintiye uğrar. Bu görüşün büyük önem taşıdığı Budizmde bile, Buddha çok sayıda yeniden doğuş süreci yaşamıştır, kişiliğin



sürekliliğinin sağlanıp sağlanmadığı bilinmemektedir, diğer bir ifadeyle, yalnızca karma sürekliliğini koruyor olabilir.(2005: 47)

Reenkarnasyon: Reenkarnasyonda insanın kişiliği ve anıları kaybolmaz, bu nedenle, insan vücut bulduğunda ya da doğduğunda, daha önceki yaşamlarını, bunların kendi yaşamları olduğunu, yani eski yaşamlardaki “ben bilincinin” mevcut yaşamındakiyle aynı olduğunu hatırlama potansiyeline sahiptir. (2005: 47)

Diriliş: Bunun öğretinin anlamı, insan varoluşunun ölümden sonra yeniden ortaya çıkmasıdır. Buna bir öge daha eklenir: dönüşüm, transmutasyon ya da varlık değişimi. Dönüşüm köklü olabilir, yani dirilen varlık aynı varlık değildir; ya da dönüşüm köklü değildir ve yalnızca genel varoluş koşulları öncekinden farklıdır: insan başka bir mekânda ya da farklı yapıdaki bir başka bedendedir. (2005: 47)

Esensial’ın bu hikâyesinde geçen yeniden doğuş imgesi İslami bir öğreti taşıdığı için “Diriliş” boyutunda ele alınmıştır. Dini argumanların dışında yeniden doğuş hakkında ıspatlanabilir bir veri olmadığı gibi bilinçle takip edilebilecek bir durum da değildir. Yeniden doğuş sürecini herhangi bir biçimde gözlemleyemeyiz. Onu ne ölçebiliriz, ne tartabiliriz, ne de kaydedebiliriz. O algılarımızın tamamen dışındadır. Burada, bize yalnızca dolaylı olarak aktarılan psişik bir gerçeklik söz konusudur. (Jung, 2005: 49)

Yeniden doğuş (renovatio): Yenilenen kişiliğin özü değişmemiş, yalnızca işlevleri, bazı kısımları iyileşmiş, güçlenmiş ve düzelmişse, yeniden doğuş, varlığın değişmediği bir yenilenme de olabilir. Nitekim, bedensel marazlar yeniden doğuş ritüelleriyle iyileştirilir. (2005: 48)

Dönüşüm sürecine katılım: Yeniden doğuşun beşinci biçimi de dolaylı yeniden doğuştur. Burada dönüşüm insanın bizzat ölümden ya da yeniden doğuştan geçmesiyle değil, onun dışında gerçekleşen bir dönüşüm sürecine dolaylı katılımıyla ya da şahit olmasıyla gerçekleşir. Başka deyişle, kişi bir dönüşüm ayinine katılır ya da tanık olur. (2005: 48)

Jung bu tür yeniden dirilişe bir örnek olarak Aşai Rabbani'yi gösterir. Ona göre hayatın sürekliliğini ve dönüşümünü tasvir eden mevcut gizemlerden biri de Aşai Rabbani'dir. Jung bu ayini şöyle tasvir etmiştir:

Ayine katılanları gözlemlediğimizde, kayıtsızlıktan derin bir etkilenmeye kadar uzanan ruh hallerine şahit oluruz. Ayin esnasında çıkış kapısına yakın olan erkek grubu, her tür dünyevi konuda sohbet eder, mekanik bir biçimde haç çıkarır ve diz kırar ama tüm kayıtsızlığına rağmen, kutsal ayinde payları vardır, zira Tanrı'nın inayetiyle dolu mekânda bulunmaktadır. Ayinde dünya ve zamandıışı bir eylem olarak İsa kurban edilir, sonra İsa dönüşen varlığıyla birlikte yeniden doğar. Onun kurban edilmesi ayini tarihi olayın tekrarı değil, olayın ilk, eşsiz ve ebedi halidir. Bu nedenle, Aşai Rabbani deneyimi, hayatın, zaman ve mekânın tüm engellerini ortadan kaldıran aşkınlığına katılmaktır. Zamanda bir sonsuzluk anıdır. (2005, 50)

Doğrudan deneyimler: Gizlemlerde tasvir edilen şeyler ve bunların izleyici üzerindeki etkisi, herhangi bir ayin olmaksızın kendiliğinden, vecd ya da vizyon şeklinde gerçekleşebilir. Bunun klasik örneği Nietzsche'nin "Öğle Vakti Vizyonu"dur. Bilindiği gibi, bu vizyonda Hıristiyan gizleminin yerini, parçalandıktan sonra dirilen Dionysos- Zagreus alır. (2005: 51)

İslam dininde yeniden doğuşu ifade etmek için *Hızır Kısası*'nı analitik psikoloji açısından inceleyen Jung, yeniden doğuş mekânı olarak mağara imgesinin kullanıldığını görmüştür. Bu analizden şu şekilde bahseder:

*Hızır*, Kur'ân'ın, yeniden doğuş gizemini anlatan, *Mağara* adındaki 18. Sûre'sinde karşımıza çıkar. Mağara yeniden doğuşun gerçekleştiği yer, insanın kuluçkaya yatıp yenilenmek üzere kapatıldığı esrarengiz bir oyuktur. (2005: 66)

Bu kıssada anlatılmak istenen her kim dönüşümün yaşandığı mekân olan mağaraya, yani bilinç dışındaki karanlık bölgeye girerse, kendini yeniden doğuş süreci içinde bulur. Bilinç dışıyla sağlanan temas sonrası bilinç ile bilinç dışı arasında bir bağ oluşur. Bu etkileşim sonucunda olumlu ya da olumsuz bir değişim görülebilir. Jung'a

göre dönüşüm genellikle, ömrün uzaması ya da ölümsüzlüğe adaylık olarak yorumlanır. (2005: 67)

Esendal'ın Kaşıkaraoğlu hikâyesinde geçen *deniz* imgesinin de ayrıca üzerinde düşünülmesi gerekmektedir. *Yeniden doğuş* ve *Hızır* imgeleriyle birlikte *deniz* imgesini de beraber yorumlayan Jung bu konuyu şöyle açıklamaya çalışmıştır:

Denizdeki ilginç bir balıktan, kılçıksız ve derisiz bir balıktan simyacılar da söz ederler, bu balık, "*canlı taş*"ın, filius philosophorum'un özünü temsil eden "*yuvarlak unsur*"dur. Ab-ı hayatın simyadaki karşılığı aqua permanent'tir. "*Can veren*" diye övülen bu sıvının bir özelliği de, katı olan her şeyi eritmesi, sıvı olan her şeyi de pıhtılaştırmasıdır. Kuran yorumlarında, balığın kaybolduğu yerdeki denizin sert toprağa dönüştüğü ve toprakta balığın izlerinin hâlâ görülebildiğinden bahsedilir. Orada oluşan adada, orta yer Hızır'ın mekânıdır. Mistik bir analize göre, Hızır "*aşağı ve yukarı denizin ortasında, nurdan bir tahtta*", yani yine orta yerde oturur. Hızır'ın görünmesi ile balığın kaybolması arasında esere rengiz bir bağ vardır, sanki balık Hızır'ın ta kendisidir. Yorumlarda, hayat kaynağının karanlıklarda olduğundan söz edilmesi, bu tahmini doğrular niteliktedir. Çünkü denizin derinlikleri karanlıktır. (Jung, 2005, 70)

Jung, *Analitik Psikoloji* isimli eserinde insan yeniden doğmakta, yeni bir hayata gözlerini açmaktadır. Tefsirlerin yorumuna göre, bu, ab-ı hayat ile temasa geçerek gerçekleşmiştir; balık tekrar denize dönerek, yeniden bilinçdışının içeriği olmakta; ondan doğacaklar tek gözlü, yarım başlı ortaya çıkmaktadır" (2006: 353).

Sonuç olarak *Kaşıkaraoğlu* hikâyesinde bulunan yeniden doğuş imgesi çok dikkat çekicidir. Üslup olarak ise yazar duygusallığını gizlemeye çalışsa da kullanılan sıfat ve zarf sayısı, tasvir ağırlıklı anlatım bu hikâyenin ilk dönem hikâyeciliğinden izler taşıdığına işaret eder. Maupassant ile Servet-i Fünun hikâyeciliğinin etkisinin hissedildiği anlatım tarzıyla yansıtılmaya çalışılan mezar imgesi bu hikâyede mekân olarak kullanılmıştır.

*Gecenin birinde, ay ışığı olan bir güz gecesinde, kız kardeşinin bahçeleri ile değirmeni arasında, iki yanında uzun kavaklar yükselmiş bir yolda, başında kara bir kasket, sırtında kız kardeşinin yün örme kırmızı hırkası, bacağına kara bir pantolon, ayaklarında eniştesinin lastik eski kaboşları, toprağı tozuta tozuta değirmene doğru inip giderken, birdenbire değışti. Kendini, hesapsızca uzun selviler arasında, hesapsızca geniş, aralarında otlar bitmiş, düztaş döşeli geniş bir mezarlı yolunda buluverdi (Kaşıkaraoğlu: 140).*

### **2.1.9. Pazar Yeri**

Geçmişten günümüze insanların ticari faaliyetlerine yön veren en önemli mekânların başında pazarlar ve pazar yerleri gelmektedir. Genel itibariyle Pazar açık havada yer alan haftalık alışverişin yapıldığı yerler olarak tanımlanmaktadır. Özellikle doğu kültüründe pazar ile çarşı aynı anlamda kullanılmaktadır. Bununla beraber “Bazar” kelimesi, hafta pazarı olarak; Yunanca’da ise aziz anlamına gelen “Pan Aghios” sözcükleri de pazar anlamında kullanılmaktadır. Geleneksel anlamda ve yasal çerçevede pazar ve panayırlar birbirine benzemektedirler (Mortan-Küçükerman, 2010: 138)

Pazarların ortaya çıkışları çok eski tarihlere kadar gitmektedir. Pazarların, kültürlerarası ticaretin avcı gruplarının şans eseri karşılaşmaları esnasında veya savaş dönemlerinde ortaya çıktığı tahmin edilmektedir. Çünkü dilbilimine yönelik çalışmalar, antik Yunan’da durumun böyle olduğuna işaret etmektedir. (Brown, 1969: 38-46; Agnew, 1979: 99-118).

Türk-İslâm dünyasında uluslararası ticaret yolları güzergâhında ya da orduların konakladığı yerlerde veya sınır boylarında, kentsel yerleşimlerden uzak noktalarda kurulan mevsimlik ya da yıllık geçici nitelikli pazar ya da panayırlar kurulduğu bilinmektedir. Bu pazar ya da panayırların zaman içinde devlet eliyle kurulan anıtsal ve kamusal ekonomik hizmet yapıları ile kentsel yerleşmelere dönüştüğü, Ordu Pazarı, Cuma Pazarı, Salı Pazarı, At Pazarı şehri veya Leker-i Bâzâr ya da Pârsî Bâzâr gibi yer isimlerinin varlığından da anlaşılmaktadır (Özcan, 2006: 207).

Esendal'ın mekân olarak çok nadir kullandığı yerlerden biri de pazar yeridir. Pazar yeri tabiatı gereği çok kalabalık, cıvıl cıvıl bir alandır. İnsanlarla bu mekân arasında sıkı bir ilişki vardır. Aynı zamanda ticari özelliğe de sahiptir. Mal alınıp mal satılır. Bazı insanlar geçimlerini buradan sağlar.

*Toz duman içinde insanlar gezinir, kağnılar gıcırda, hayvanlar bağırır... Geniş bir kırın ortasında Pazar kurulmuş! Bir yanda istasyon; makineler haykırır, vagonları bir yoldan ötekine götürür, getirir. Ekin ambarlarının kapılarından, ölçülen ekinin tozları taşar, her tarafta kilecilerin sesleri duyulur: “ Beş, altı... Yaz! Bir dalya daha... Yüzden bir eksik! Bodos'a parasını ver!” (V.Ç.- Pazarcılık: 35)*

## **2.2. Kapalı Mekânlar**

Kapalı mekânlar, ev, oda, mutfak gibi kişiye özel veya ailenin kullandığı mekânlardır. Kapalı mekânlarla bu mekânları kullanan kişiler, kahramanlar veya karakterler arasında sıkı bir bağ ve bütünleşmeden söz edilebilir. Kapalı mekânların kullanılış tarzı ve biçimi bu mekânları kullanan karakterlerden izler taşır ve anlatıcının insan ve mekân ilişkisini en iyi yansıtabildiği alanlar bu kapalı mekânlardır.

Ev, saray, yalı, konak, köşk, apartman, okul, dükkân gibi yerleri kapalı mekân olarak adlandırıyoruz. Açık mekânların sadece üzerinden geçilen veya durulan ama kişilik üzerinde çok belirleyici olmayan özelliği, kapalı mekânlarda dönüşerek kurgunun işleyişindeki temel unsurlardan olur. Kapalı mekândaki her parça ve köşe, mekânın işleniş şekli, olay ve kişiler üzerinde etkiye sahip bir pozisyon alır. "Türk romanında özellikle yalı, köşk, konak, apartman, yazlık gibi kapalı mekânlar, genellikle sosyal dönüşümlerin, kültür farklılıklarının, ekonomik durumların simgesi olarak kullanılmış ve işlevsel unsurlar olarak işlenmiştir" (Çetin, 2006: 137).

Psikolojik yönü ağır basan romanlarda mekânlar kapalıdır. Bu da romana derinlik katar (Şengül 2010: 532). Bazı bireylerin kişisel özelliklerinden kaynaklı içe dönük bir hayatı sevenler, insanlardan uzak bir hayatı tercih edenler olabilir. Pasif bir yapıya sahip olan bu kişiler, kendilerini kapalı mekânlarda gerçekleştireceklerini düşünürler (Çetin

2004, 137). Bazen de kapalı veya açık olarak görülen mekânların aslında kapalı ya da açık olmadığı anlaşılır. Çünkü roman kişinin o anki ruhsal yapısının, ilgili mekânın kapalı ya da açık oluşunda belirleyici olduğu görülür. Bu tip mekânlar karakter sentezleyici roman yapısı içinde olgusal mekân adını taşır (Korkmaz 2007, 403).

### 2.2.1. Ev

Evler, insanların en özel yaşam alanlarıdır. Ev, fiziksel yapısı ve barındırdığı aile fertleriyle bireyin hafızasında kalıcı izler bırakan ve insanın kişiliğini oluşturan başlıca mekânlardandır. Ev sadece mimari bir yapı değil aynı zamanda sosyo-kültürel özelliğe sahip bir yaşam alanıdır. Şehnaz Şişmanoğlu bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Algılanan, sezilen, tasavvur edilen, hatta imgeler ve semboller üzerinden alımlanan bir özelliği imlemektedir.” (Şişmanoğlu, 2003: 57)

Evin, edebi metinlerde her türlü imgeye açık olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü yaşantımızın büyük bir kısmını evde geçiririz. Yaşadığımız evle kendi aramızda birçok sosyal ve psikolojik bağ vardır. Bu bağların bazısının farkında bile değildir aslında. Gaston Bachelard “Mekânın Poetikası”nda ev hakkında şu cümlelere yer verir:

*Ev insan yaşamında, kazanılmış objelerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, hayatında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir. (1996: 34-35)*

Ayrıca Bachelard, *Mekânın Poetikası* isimli yapıtında ev, yuva gibi temel kavramlarla mekân kavramını daha anlaşılır hale getirmeye çalışmıştır. Bütün varlıklar başlarını sokacak, kendilerini rahatça koruyabilecekleri mekânlara ihtiyaç duymuştur. Özellikle insan için ev özel bir yere sahiptir. Evler, her ne kadar kişinin barınması için tasarlanmış olsa da insanı fiziksel ve ruhsal olarak rahatlatan, güvende hissettiren alanlardır. Böylelikle insanlar kendilerine has, dokunulmaz, mahrem alanlar oluşturmuşlardır. Evlerin içinde daha küçük alanların, odaların oluşması da bu duyguyla ilgilidir. İnsanoğlu ‘*büzüşüp kalmayı istedikleri küçük bölümler, köşeler*’ inşa eder. (1996: 29)

Barındığımız evler “yaşam öykümüzü çağrıştıran katı ve değişmez belgelerdir” (1996: 74) sözüyle de Bachelard bir mekânın ev olabilmesi için içinde insanların yaşıyor olması gerektiğini ifade etmiştir. Evler içinde tahmin edemeyeceğimiz kadar hayat saklar. Aynı zamanda bu mekânlarda hayatlarla ilgili sayısız iz, işaret ve semboller gizlidir. “Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir” diyen Walter Benjamin’den yola çıkarak birey yaşadığı mekândan etkilendiği kadar da o mekânda izler bırakmaktadır, diyebiliriz (2002: 98).

Evlerin boyutu da bireylerin psikolojisi üzerinde etkiye sahiptir. Küçük evler, büyük evlere nazaran insan ilişkilerinin daha sıcak olduğu mekânlardır. Bu durumu Ayşe Demir “Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı” adlı çalışmasında şöyle ifade etmiştir:

Büyük mekânların, evlerin birden çok odak noktası vardır. İçinde yaşama ve oturma işlevi birden fazla mekân parçasına dağıldığı için insanla mekân arasındaki oran dengesizleşmiştir. Oysa insan dış dünyada bir dengeye sahip olduğunda kendini huzurlu ve güvende hissetmektedir. Bunun yanında büyük mekânlarda insanla mekân arasındaki boş alan, olması gerekenden fazladır. Böyle yapılarda insan mekânı dolduramaz. Bir anlamda mekân insanı ezmeye ve onu yok etmeye başlar. (Demir, 2011: 24)

Evlerimiz sadece iyi hatıraları barındıran mekânlar değildir. İnsan evinde iyi ve mutlu anlar yaşadığı kadar kötü ve sıkıntılı dönemler de geçirmiştir. Bu durum bireyin karakterinde olumsuz bir etki oluşturmuş olabilir. Bu durumu Ramazan Korkmaz “Sabahattin Ali İnsan ve Eser” isimli yapıtında şöyle ifade etmiştir: “Mekân, onun karşısında yaşamın olumsuz yönlerini temsil eder. Adeta, kahramanı tahakkümüne almış durumdadır, onu ezmektedir. Zaten kendi ben’iyle de uzlaşmaz bir çatışma yaşayan kahraman, kapalı-dar mekânlarda oldukça sıkılır. Lodovic Janver, bu tür mekânlar için “insanı ezen mekân tarzı” der ve bu metinleri “Labirent temalı hikâyeler”

olarak nitelendirir. Labirent, dünyanın yok ettiği ve doğru yoldan ayırdığı bir ferdin içine düştüğü traji-komik durumu ifade eder.” (Korkmaz, 1997: 170)

Memduh Şevket Esendal, pek çok hikâyesinde kapalı mekân olarak "ev"i kullanmıştır. Murat Ali hikâyesini ele aldığımızda kapalı mekân olarak karşımıza çıkan ev okuyucunun dikkatini bir noktaya çekme ve vakaya hazırlama amacıyla kullanılmıştır. Yazarın üslubundaki tasvirler ve duygusallık hikâyelerindeki kurgusal anlayışı yansıtmaktadır.

*Bir kapıdan girdiler, kaldırım döşeli bir avludan geçtiler, üç-beş ayak bir merdiven çıktılar, orada birkaç oda, aralıklar vardı. Hiç kimse çalışıp resmin yapmadıkça, planını bir kağıta çıkarmadıkça, bu evi başkasına anlatamaz.*

*Sofa gibi bir yerde, üstü muşamba örtülü, yuvarlak bir masanın başında genç, güzel, uzun boylu bir adam, sırtında bir atlet gömleği, ayağında bir pantolon, karşısına bir ayna koymuş, tıraş oluyordu. (H.P-Murat Ali: 55)*

Esendal’ın bu hikâyesinde tıraş olan bir adam imgesi bize günlük olarak yapılan sıradan işleri hatırlatmaktadır. Birey farkında olmadan bu sıradanlıklarla geçmiş ve gelecek arasında bir bağ kurmaktadır. Bulunulan mekân ile bu günlük işler bir bütün oluşturmaktadır. Evi ev olarak etkinlikle muhafaza eden, evin içinde en yakın geçmişi en yakın geleceğe bağlayan, onu var olmanın güvenliği içinde tutan, evde yapılan günlük işlerdir (Bachelard, 1996: 89). Bachelard’a göre mobilyaların ve diğer objelerin ruhları vardır. Evini temizleyen bir kadın mobilyalara her dokunuşunda onlara hayat verir. Evin içinde yapılan günlük işler, bir eşyadan ötekine, çok eski bir geçmişi yeni güne bağlayan bağları inşa eder. Evin işini gören kadın, uykuya dalmış mobilyaları uykusundan uyandırır. (Bachelard, 1996: 90)

Henri Bosco’nun, koca yürekli bir hizmetçi kadını, Sidonie’yi anlatırken yaptığı gibi: Bir çarşaf ya da bir örtü yıkarken, ekmek dolabının dibini temizlerken, bakır bir şamdanlığı parlatırken uğraşısına canlılık katan, onu sevinçle davranmaya iten o küçük



hareketler ruhundan yükseliyordu. Hayal kurduğunu hiç sezdirmeden, meleklerin eşliğinde yıkıyor, toz alıyor, süpürüyordu.” (Bachelard, 1996: 91)

Gaston Bachelard evin geometrik bir dengeye sahip olduğundan bahsetmiştir. Ev düz çizgilerin kesiştiği köşelerden oluşmuş bir mekândır. Bachelard’a göre ev ilk ağızda, çok güçlü geometriye sahip bir nesnedir. Biz onu akılcı ölçütlerle incelemeye çalıştık. Evin ilk gerçeği, görülür ve elle tutulabilir bir gerçektir. İyi yontulmuş taşlardan, birbirne iyi uyumuş çatkılardan meydana gelmiştir. Eve egemen olan düz çizgidir. Şakul, evde kendi bilgeliğinin, kendi dengesini izini bırakmıştır. (1996: 73)

Sadece insanların barındığı mekânlar ev imgesi içine girmez. Doğada en küçük canlının bile barındığı bir evi vardır. Bu evler doğanın canlılara sunduğu mucizelerdir. Bir yaprak bir böceğin evi olabilir. Bir ağaç kovuğu başka bir canlının yuvasıdır. Bu durumu Bachelard, Jean Laroche’un ifadeleriyle şöyle dile getirmiştir:

“ Şu şakayık belirsiz bir evdir.

İçinde her birimiz geceyi buluruz.

Şakayık, kırmızı gecesinin içinde uyuyan bir böceği barındırmaz mı?

Her çenek bir barınaktır.”

Bir başka şair, bu barınağı sonsuz oturulacak bir yere dönüştürür:

Şakayıklar ve haşhaş çiçekleri, suskun cennetler! “ diye yazıyor Jean Bourdeillette, sonsuzluğu anlatan dizesinde” (1996: 79).

*Nebiye'nin Kasabasında Hayat* adlı hikâyesinde Esendal mekân olarak ‘ev’i kullanmış, birinci dönem hikâyecilik anlayışının izlerini taşıyan bir üslupla okuyucuya sunmuştur. Bu hikâyede kullanılan tasvirlerden yola çıkarak insanın, çevrenin ayrılmaz bir parçası olduğu sonucuna ulaşılabilir. Güneşin parlaması, rüzgârın esmesi, ağaçlar, asmalar, yolda gezen tavuklar ve hindiler hepsi bir akışın bir sürecin varlığını göstermekte ve hayatın bir akış içinde olduğunu okuyucuya hissettirmektedir.

*Öğleden sonra güneş, göçmen evlerinin ak badanalı duvarlarını, gözleri rahatsız edecek kadar parlatıyor; yaz günleri öğleden sonra çıkıp ona kadar esen meltem rüzgârları, elli yıl önce kurulmuş göçmen mahallesini ikiye ayıran geniş yolun bütün tozunu, kumunu denize doğru sürüp temizliyor, bahçelerdeki ağaçları, çardak üstüne alınmış asmaları hırpalıyor; yolda gezen tavukların, hindilerin kanatlarını tersine getiriyordu. Mahallenin çocukları bile, oynamak için yan sokaklara kaçıyorlar.(B.N.-Nebiye'nin Kasabasında Hayat: 69)*

### **2.2.2. Oda**

Odalar, evin farklı amaçlarla kullanılan küçük yaşam alanlardır. Odalar genellikle insanların kişiliklerini yansıtan mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Odanın en önemli özelliklerinden biri de kişinin mahremiyetini saklayan mekânlar olmasıdır. Ancak Esendal'ın eserlerinde diğer mekânlar gibi daha çok kurgu dâhilinde, olayın gerçekleştiği alan olarak kullanılmıştır. Naum Şalem hikâyesi mekânla ilgili detayların fazlalığı ve tasvirin yoğunluğu açısından değerlendirildiğinde ilk dönem hikâyecilik anlayışından izler taşıdığı görülmektedir.

*Tahtadan alçak bir karyola, karşısında genişçe eski bir kanepeler var. Yere de toprak rengini almış bir halı parçası serilmiş! Kapının sol yanındaki köşede, yüz yıkamak için ufacık bir masa konulmuş. Belli ki odaları boş kiralayan Freda, döşeli bir oda tutmak isteyen yeni müşterisi için, bütün bunları bir eskici mağazasından getirmiş yahut kiralamış! Duvarlar, kirli mavi rengi badana edilmiş. Karyolanın ayakucunda yuvarlak, paslı bir soba duruyor. Murat Ali, yahut onun gibi başka birisi, Freda olmasa bu odayı tutamazdı. Burası soğuk, ıslak yer altı odası, eski bir su sarnıcı gibi bir oda. Böyle olmakla beraber Murat Ali ucuz, elverişli buldu. (H.P.-Murat Ali, Naum Şalem: 26)*

Esendal'ın bu hikâyesinde geçen mekân bir yer altı odasıdır. Yer altı odası diğer bir tabirle *mahzen* imgesiyle örtüşür. Bu mekânın özelliği soğuk ve ıslak olmasıdır ve

ayrıca metinde bir su sarnıcına benzetilmiştir. Mahzen sembolik olarak bilinç dışını temsil eder ve evin en karanlık bölgesidir. Bachelard bu durumu şöyle ifade etmiştir:

Mahzen, evin bu bölümünün şüphesiz yararlı yanları vardır. Bu mekânı, taşıdığı kullanışlılık özelliklerini sıralayarak ussallaştırırız. Ne var ki, mahzen öncelikle, evin karanlık varlığıdır, yer altı güçleriyle bağlantısı olan varlığıdır. Mahzeni düşlerken derinliklerin usdışılığıyla uzlaşırız. (1996: 46)

Bu alıntıda dikkatimizi çeken diğer bir nokta da mahzen ile su ilişkisidir. İnsan yapısı olan ev ile doğanın merkezi olan yeraltının bağı su imgesiyle sağlanır. Ev, mahzen, derin toprak, derinliklerle olan ilişkisinden dolayısıyla bir bütünlük kazanıyor. Ev, bir doğa varlığı haline geldi. Dağlar ve toprağı işleyen sularla ilişkisi var. Büyük bir taş bitki olan ev, temelinde yer altı suları olmasaydı tam olarak gelişemeyecekti. (Bachelard, 1996: 51)

Esensal, Enaristan hikâyesinde de yazarın ruh hali ve olaylara bakış açısını yansıtan benzer bir üslubu devam ettirmiştir. Özellikle "zayıf ve sinirli bir adam" ifadesi bu durumu destekler mahiyettedir.

*İkinci perde açılınca bir sarayın bir odası görünür. Asya saraylarından biridir. Bir yanda bir taht vardır. Duvar kenarında çok iri yastıklar bulunur. Oda boştur. Biraz sonra başına kılaptan işlemeli bir sarık sarmış, beline bir ak tülbendi kat kat peştamal gibi sarmış, bir omzundan çapraz bir işlemeli bir şal dolamış, ayakları çıplak bir ihtiyar girer. Bu adam Enaristan Kralıdır. Zayıf, yaşlı, sinirli bir adamdır. (G.B.Y.-Enaristan: 46)*

Tasvir ve tahlil yoğunluğunun hissedildiğı başka bir eser de *Miras* romanıdır. Bu romanda yazarın dünya görüşü çok net bir şekilde hissedilmektedir. "Karanlık bir deniz gibi" ifadesi karakterin içinde bulunduğu karamsar ruh halini yansıtmaktadır.

*Burası ağır döşenmiş, bir büyük odadaydı. Tam orta yere birkaç kat döşeli şilte gibi kaba bir yatak yapılmıştı. Kasnak işlemeli yorganının bir köşesi sol tarafa açılmış, yorganın üstünde yine kasnak işlemeli havayı mavi bir bohçada beyaz gecelik, kuşak, takke vardı; yerde kanava terlikler, ufak siyah bir masanın üstünde sürahi, bardak, gümüş bir el şamdanı, kibrit duruyordu. Perdeler indirilmişti. Siyah kenarlı bir endam aynası yan tarafta karanlık bir deniz gibi görünüyordu. (Miras: 64)*

Odaların en önemli işlevlerinden biri de Türk misafirperverliğinin en güzel sergilendiği mekânlardan olmasıdır. Ulaşımın günümüzdeki kadar hızlı olmadığı, hayvan sırtında yapılan uzun seyahatlerde konaklama amacıyla kullanılan mekânlarda oda olarak adlandırılmıştır. Ulaşımın yaya, hayvan sırtında veya hayvanların çektiği arabalarla sağlandığı, dolayısıyla varılmak istenen noktaya kısa sürede ulaşılamadığı ya da başka konaklama imkânlarının olmadığı dönemlerde odalar emin bir yer olmuştur. Ayrıca yolcunun yanında hayvanı varsa o binek hayvanlarının da yemleri verilir, bakımları yapılır (Ataman, 1978: 8467).

Ayrıca Ataman, bir makalesinde Konya köylerinde misafir odalarını anlatmıştır. Bu makalede ovalık ve dağlık köylerde konuğun ağırlanışının farklı olduğunu söylerken odaya gelen konukla sohbetler edildiğini, nükteler, öyküler, fıkralar, yaşanan veya duyulan olaylar, askerlik hatıraları, eşkıya menkıbeleri, avcılık hikâyelerinin sohbetlere renk verdiğini ifade etmiştir (1978: 8467).

Odanın mekân olarak kullanıldığı eserlerden biri de *Bir Baba ve Oğul* isimli hikâyedir. Yazarın *Miras* romanındaki karamsar, olumsuz ruh hali *Bir Baba ve Oğul* isimli hikâyesinde dağılmış yerini pozitif, neşeli bir ruh haline bırakmıştır. Genel olarak yazarın hikâyelerinde bu olumlu havanın hissedildiğini daha önce belirtmiştik. Olayları bu şekilde yansıtmaya çalışması yazarın üslubundaki en büyük farklardan biri olmuştur. Çünkü hem Çehov hem de Servet-i Fünun hikâyeciliğinde dönemin şartlarından kaynaklı olumsuz bir havanın varlığı söz konusudur.

*Fener ışığında, bir kapıdan girdik, ufacık, boşluk bir yer. Ayak silecek yerde eski bir kilim ve üstünde eski bir çuval parçası var. Ev sahibi, birine; “Yaşar, köpekleri bırak” dedi. Sonra, yandan bir kapı açarak bize “Buyurun” dedi. Bir ufak aralık daha... Duvara eski bir kilim asılmış, üstüne de odundan, ama işe yarar, palto, şapka asacak bir yer yapılmış. Ev sahibi bize paltolarımızı, şapkalarımızı çıkarttırdı. Burada burnuma yemek kokusu geldi. Bir kapı daha açtılar, girdik. Ocağında kütükler yanan genişçe bir oda. Ortada genişçe ve kalın bir masanın üstündeki on numara petrol lambası ve ocakta yanan kütüklerin ışığı bu odayı tamamen aydınlatmıyor. Odanın orta yeri tuğla döşeli, iki yan minderlerin üstünde halılar ve önünde yerde tuğla üstüne serilmiş kar keçeleri ve eskice kilimler var. Tavan sıvalı ve kireç badanalıdır. Ocağın iki yanına iki geniş koltuk konmuş. Bunlar odundan ve yaysız; ama rahat ve üstü ayrıca minderli. Bu loşça oda biraz romantik olanlara eşi bulunmaz şiir ve hikâye odası. ( G.K.K.-Bir Baba Oğul,2005: 29)*

Kendimizi yerleştirdiğimiz yazın ve şiir felsefesi planında, bir odayı yazdığımızı, bir odayı okuduğumuzu, bir evi okuduğumuzu söylemek bir anlam taşır. Bir odayı okuyan okur böylelikle hemen daha ilk kelimeleri okuduğunda, ilk şiirsel açılımda okumayı keserek eskiden kaldığı yerleri düşünmeye başlar. Siz, odanız hakkındaki her şeyi ifade etmek istiyordunuz. Okurun alakasını kendi üzerinize çekmek istiyordunuz, oysa ona düş kurmanın kapısını aralamış oldunuz. (Bachelard, 1996: 42)

Esendal'ın kullandığı mekânlardan bir diğeri de yemek odasıdır. Demiryolu Durağındaki Bakara hikâyesinde "yemek odası" realist bir üslupla okura sunulmuştur.

*Burası demiryolu durağında bir baraka içinde bir yemek odasıdır. Tabakları, çatal kaşığı, kâğıt havluları, yemekleri, yemek kokuları ile bir aşçı dükkânı. Epeyce kalabalık. İçenler, yemek yiyenler var. (H.P.-Demiryolu Durağındaki Baraka: 185)*

### 2.2.3. Konak

Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi eserlerinde yalı, konak, köşk gibi mekânlara sıkça rastlanır. Esenal, genel olarak bu dönem eserlerinden beslendiği için kendi roman ve hikâyelerinde de bu mekânlardan oldukça istifade etmiştir. Bahsedilen bu mekânlar genel olarak bir statü göstergesi olması nedeniyle bir yaşam alanı veya konut olmaktan çok uzaktırlar. Eski dönemlerde konut tipleri sayılırken saray, yalı, konak, köşk gibi üst düzey insanlara ait mekânlar dışarıda tutularak konut kavramı içerisine dâhil edilmezdi (Doğan, 2002: 16). Bu bağlamda konak gibi mekânların ihtiyaç dâhilinde kullanılmaktan ziyade ayrı bir statü göstergesi olarak kullanıldığını görmekteyiz.

*Langa'da tramvaydan indiler, Hasip Efendi'nin konağı birkaç adım ötede idi. Besime, dışarıdan ufak ve basık görünen büyük konağın, bir basamak aşağıda kalan, boyası, rengi solmuş kapısı önünde başını kaldırıp pencereler baktı, kapısının üstünde, tahtadan yapılmış güneş şeklinde bir parmaklık ile kapanmış bir delik görünüyor, onun hizasında arasıra derz edilmiş, bir parça sokağa meyletmış bir taş duvarda iki ufak pencere, sonra yukarıda yüzü sıvalı duvarında sık sık pencereler, bir harap cumba, daha yukarıda altı gene sıvalı saçak görünüyordu. (Gödeli Mehmet, Çamlıca'daki Konak: 55)*

*Hafiz Hanım* hikâyesinde kullanılan Konak, içeriğin istenilen nitelikte okura sunulmasında bir araç olarak kullanılmış olmakla birlikte yazarın pek çok hikâyesinde olduğu gibi romantik tasvirlerin yoğun bir şekilde kullanıldığı metinlerden biridir.

*Kale bedeni gibi yüksek duvarlar içinde bir büyük bahçe ortasında bir konak. Konağın altı bir geçitti. Geçidin bir yanında selamlığın binek taşı, öteki yanında haremlüğün binek taşı. Binek taşlarından, çifte mermer merdivenler çıkıyor, dönüyor. Döşeme tahtaları bir arşın genişliğinde meşeden yapılmış giriş yerine insan gövdesi gibi meşe kütükleri atılmış çerçeveler meşe, pencere kapakları meşe. Tepe pencereleri olan geniş odalar... Alçı çerçeve, renkli camlar, geniş setli divan odaları. Oymalı, alçı*

*çiçekli tavan göbekleri, çiçekler... Gece, bu geniş odalarda yağ mumu yanan çift kollu samdanlar dibinde oturulur, konuşulur, iş işlenir. (Mutlu Bir Son-Hafız Hanım: 31)*

#### **2.2.4. Köşk**

Mimarlık tarihi çalışmalarında köşk, geniş bir kavram yelpazesi içerisinde tarif edilmiştir. Bu tanımlamalar köşkü, mimari yapısından kaynaklanan bir kavrama oturtmaktan çok, onu kullanım biçimi ve başka mimari düzenlemelerle olan bağlantısı açısından ifade etmektedir. Tek başına duran ve tek hacimden oluşan birimden, eklemli bileşik binaya kadar değişik tasarımlar halinde karşımıza çıkan köşk, kalıplaşmış bir mimari biçim olmaktan çok, belli bir mekân örgütlenişi kategorisi şeklinde değerlendirilmiştir. Gerçekten de bir saray kısmı ya da özel ev ilâvesi olabilen köşk, yerine göre kameriye, çardak, mahfel, hünkâr odası görevini de üstlenebilmekte, anıtsallaştığı ölçüde de adı, kasr ve saraya dönüşebilmektedir (Eldem, 1975:XI).

Köşk en genel manası ile ‘bahçe içindeki ev’dir. Buna karşılık, ev içindeki bazı özel yerler de “köşk” diye adlandırılmaktadır (Ögel, 1981:227).

Köşk, konakla aynı bağlamda ele alınabilecek bir özelliğe sahiptir. Esandal'ın Çamlıca'daki Konak hikâyesinde vakanın sunulmasında bir dekor olarak kullanılmıştır. Tasvir ve tahlillerin azlığı dikkat çekmektedir.

*Bu köşk tozlu bir yolun kenarında ve birtakım boş arsaların ortasında yapılmıştı. Nadiren, tek bir uzun arabanın, perdeleri sallanarak, yolun bozuk taşları üstünden geçip aşağı Kadıköy tarafına yahut Çamlıca'ya bir müşteri götürdüğü ve arkasında büyük bir toz bulutu bıraktığı görülüyordu. (Gödeli Mehmet-Çamlıca'daki Konak: 25)*

Esandal'ın bu hikâyesinde mekân olarak kullanılan köşkün daha çok sosyolojik bir anlam taşıdığı görülmektedir. Metinde kullanılan “köşk”ün, İstanbul'da özellikle Tanzimat döneminden sonra meydana gelen kültürel kutuplaşmanın bir ifadesi olarak

yansıtıldığını görüyoruz. İstanbul'da kültürel farklılaşma coğrafidir. Bir tarafta, Frenkler, Lâvantenler, taş binalar, yabancı töreler, günah ve işretle dolu olan Beyoğlu, diğer tarafta, mahalle sathında beraberliğin yaygın olduğu ve sıkı bir cemaatin oluşturduğu şehrin Müslüman kesimi. ( Mardin, 1991: 40)

Avrupalı hayat tarzının benimseniği mahallerde bulunan köşklere talebin daha çok olduğu görülmektedir. Bu durumu Şerif Mardin Türk Modernleşmesi isimli eserinde Felatun Bey ile Rakım Efendi romanından alıntılar yaparak şu şekilde ifade etmiştir:

Çamlıca'da Avrupa modeli yeni bir park yapılacağını ve bunun şehrin en gözde köşesi olacağını duyunca hemen onun yakınında bir köşke taşınmayı ister. Tüm yaşam tarzı ilerde bu parkta yapacağı gezintilere hazırlıktır. Ayrıca kesin aristokratik tavırlar takınır. (1991: 39)

### **2.2.5. Yalı**

Yalılar, Servet-i Fünun Dönemi yazarları için önemli bir mekânsal malzeme olmuştur. Özellikle İstanbul Boğazı'nın her iki yakasında bulunan ve orda ikamet edenler için büyük bir prestij göstergesi olan yalılar, yazarımızın eserlerinde çok sık yer almıştır. A. Şinasi Hisar, Boğaziçi yalılarını Boğaziçi'nin mahlûku diye niteler. ( 2005: 13) Özellikle yazarın Miras romanında yoğun bir şekilde kullanılan yalı ilk dönem sanat anlayışının izlerini taşımaktadır. Miras romanında genel olarak içe dönük, pasif ve bedbin bir ruh hali yansıtılmaktadır.

*Şimdi kış üstü, ekseriya Ethem Efendi'nin yalısına devam ediyordu. Bu yalı, harap ve korkunç bir yerdi. Bir köşesini bir taraftan rüzgârlar, denizler yıkıyor, çöktürüyor, diğer taraftan Ethem Efendi'nin ailesi söküp yakıyor, öbür tarafta da oturuyorlardı. Yalının yukarı katı hemen kâmilten haraptı. Camları, çerçeveleri kırılmış, sökülüştü.*



*Bazen, selli bir yağmur yağınca dam akıyor ve alt katta oturanlar, odanın içine leğenler, tencereler dizip öyle barınabiliyorlardı. (Miras:199)*

Esendal'ın Maupassant hikâyeciliğinden etkilenmiş olduğunu belirtmiştik. Yazar yine Miras romanında bizzat isim vererek bu etkinin varlığını kabul etmiştir.

*Evvelce ümit etmediği halde müsterih ve rahat olduğunu düşündü. Odaları gezdi. Salime'nin yalıya geldikçe pancurları kapalı boş odaları gezmek mutadı idi. Asım'ın odasına girerken kalbinde bir heyecan hissedip kendi kendine gülümsedi. Yine bir tek pancurun, yalnız bir kanadı açıktı; yine yan tarafta büyük ayna boş, karanlık ve koridor gibi görünüyordu, eski siyah konsolun üstünde birkaç kitap duruyordu. Bunlar, şüphesiz, Asım'ın kitaplarıydı. Salime, bunları karıştırdı. Bu dört kitaptan biri Maupassant'ın Bir Hayat ismindeki eseri idi. (Miras: 152)*

Esendal, Vassaf Bey romanında ise yıkılmış harap olmuş bir yalıdan bahsetmektedir.

*Vassaf Bey'in yalısına gelince, o da yıkılmış. Deniz boyuna uzun ahşap bir yalıymış. Enkazını satmışlar. Şimdi yalnız temeli, birkaç mermer taşı duruyor. Bizim şimdi içinde oturduğumuz ev bu yalının selamlığı imiş. Selamlık diye ufak bir yer sanma on beş odalı koskoca bir ev. Sokaktan bakınca bu kadar büyük olduğu anlaşılmaz. Burasını Vassaf Bey birkaç kere tamir ettirmiş. Dışarıdan geldikçe burada oturmuş. Sonra İstanbul'a yerleşince Yeşilköy'de bir ev almış, orada oturmuş. Sonra Ankara'daki evi yaptırdıktan sonra Yeşilköy'deki evi kiraya vermiş. ( Vassaf Bey, 1999: 182-183)*

## **2.2.6 Han**

Hanlar, işlevlerine göre farklı adlarla anılmışlardı. Sadece insanların kaldığı hanlara, misafirhane anlamında tabhane; hayvan-yük ikilisinin bulundurulduğu hanlar

ise kervansaray şeklinde ifade ediliyordu (Cantay, 1994: 548-550). “Kervansaray” ifadesinin yanı sıra hanlar için; Kahire’de “funduk”, “kayseriyye” veya “vekâle”, diğer bazı yerlerde ise “ukâle” ve “samsara” sözcüleri kullanılmıştır. ( Raymond, 1995: 174)

Hem ikametgâh hem de ticaretgâh olarak kullanılan hanlar kadar günümüzün otel ve garaj görevini birlikte gören eski yapılara da han denilmektedir. Bu mekânda araçla ya da araçsız gelen yolcuların yatılı bir şekilde kalabileceği, dinlenebileceği hayvanlarını dinlendirebileceği yerlerdir. Ayrıca sosyal bir amacı olan hanların yapımına Selçuklular ve Osmanlılar döneminde büyük önem verilmiş, estetik ve mimari olarak üst düzeyde yapılar inşa edilmiştir.

Kervansaray ise mesafe olarak birbirine uzak iki şehir arasında yapılan içinde kahvehanesi, ambarı, yem deposu ve bol suyu bulunan mola mekânlardır. Yine han gibi yolcuların konaklama ihtiyaçlarının giderildiği mekânlar arasındadır.

Memduh Şevket Esendal, *Arabacı Ali* hikâyesinde mekân olarak "han"ı kullanmıştır. Kahramanın o anki durumunun sezdirilmeye çalışıldığı bu mekânda, romantizm ve duygusallık belirgin bir şekilde mekâna yansımıştır:

*Girdim. Burası karnlık, serin bir yer. Gözlerim bu karanlığa alışınca, bir yanda bir seki, onun karşısında boş bir ocak, yanında duvara dayanmış dolu iki çuval gördüm. Sekinin yarısına kadar eski bir kilim serilmiş. Kilimin üstüne çıktım. Orada sekinin toprak olan yerine uzandım. Biraz sonra hancı ile arabacı geldiler. Onları dinliyorum. (Otlakçı, Arabacı Ali: 43)*

Benzer şekilde *Şair Tavafi* hikâyesinde de tasvirinde tasvirlerin yoğunluğu dikkati çekmekte ve mekân insan ilişkisinin kuvvetli bir şekilde yansıtılmaya çalışıldığı görülmektedir.

*İlkyaza yakın bir kış günü, bir yaylı içinde, beş altı saat, oldukça sıkıntılı bir yolculuktan sonra geceleyeceğimiz kasabacığa varıp arabamızı hanın genişçe*

*avlusuna çekince, başka yerlerde olduğu gibi burada da, han kahvesinde işsiz oturanlardan birkaç kişi arabacıya sokulup nereden, ne için geldiğimi sormaya başladılar. Ben hancıyı çağırdım; yer, yatak, yemek ısmarladım. Yukarda oda açıp temizleyecekler. Evden yatak getirecekler. Bir de kavurama pişirip üstüne yoğurt dökecekler. Karnımı doyurunca yatacağım, ertesi sabah erken yola çıkıp akşama Osmancık'ı tutacağız. (M.A.- Şair Tavafi: 71)*

### **2.2.7. Otel**

Otel, Esendal'ın eserlerinde günümüzdeki kısa süreli konaklama işleviyle kullanılmıştır. Murat Ali hikâyesinde resme özgü bir tasvir ile sadece olayın meydana geleceği alan olarak kullanılmış, mekân asli görevi dışında herhangi bir imgesel anlam taşımamaktadır.

*“Otel, sokak içinde, altında bir genişçe lokantası olan, üç katlı, oldukça geniş ve aydınlık ise de altındaki hem kahve hem lokanta olan yer loşça idi.” ( Murat Ali, s.70)*

Banyoda Kalan Adam hikâyesinde ise yazar tasvir ve tahlillerin fazlalığıyla mekânın işlevini farklı boyutlara taşıyarak insan mekân ilişkisini yansıtmaya çalışmıştır.

*Hizmetçi ortada yok. Mutfığa baktım. Sinekler bulaşık yemek kaplarına, kahve fincanlarına, kirli çay takımlarına üşüşmüşler, kendi işlerine bakıyorlar. Ortada ne uşak var ne hizmetçi var. Odaların kapıları kapalıdır. Pansiyonun kiracıları işlerine gitmiş olacaklar. Merdiven başına çıktım. Kimseler yok. Yanımızdaki dairenin koridorundan bizim hizmetçinin sesi geliyor. ( Mutlu Bir Son-Banyoda Kalan Adam: 75)*

### **2.2.8 Çadır**

Çadır Esendal'ın fazla kullanmadığı bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. *Asker Hekim* hikâyesinde rastladığımız bu mekân bir diyalogun başlangıcında kullanılmış ve sadece diyalogun geçtiği bir mekândır.

*Açılır kapanır bir masa, ayakları ikide birde toprağa batan bir hafif iskemle, masanın üstünde gözlükler hasta neferin künyesi yazıyor. Çadırın yanında birkaç nefer toplanmış mütevekkil, hareketsiz bekliyorlar. Çadıra giren nefere doktor soruyor. ( Mutlu Bir Son, Asker Hekimi: 11)*

### **2.2.9. Dini Kapalı Mekânlar (İmaret- Cami)**

“İmara” sözcüğü Arapça bir kelime olup "yerleşim ve toprağı işleme" ya da "bina yapma, oturulacak hale getirme" anlamlarına gelir. Osmanlı Türkçesindeki kullanım biçimi “imaret”tir. Bu sözcük külliye ya da halk mutfağı anlamı da taşır. Çağdaş Osmanlı kayıtları araştırıldığında bu kelimeyi karşılayan başka terimler de mevcuttur: Aşhane, darü'l-it'am ya darü'z-ziyafet. Ancak, "imaret" kelimesi yemek pişirme anlamının dışında daha fazla şey ifade eder. “Risale-i Mi'mariyye” adlı eserde, mutfakları (matbah) imarethaneden farklı olarak listelenerek, bu gerçek ortaya konulmuştur. Bu farklılık imarethanenin isteğe bağlı düzenli yemek dağıtımını olabileceği gibi, belli bir aile dışında farkı bir topluluğa ait olduğunun da işaretidir. (Lane: 475)

Osmanlı Devletine ait kurumlar olan imarethaneler, birçok kültürün etkisiyle gelişmiş ve günümüzdeki şeklini almıştır. İmarethanelerin oluşumunda başlıca Osmanlı Türkleri, Arap, Moğol ve Bizans kültürleri etkili olmuştur. Osmanlı Devleti fethettiği topraklarda imarethenerin yanında camiler, medreseler, türbe ve hastaneler, saraylar, köprüler, hamamlar, çarşılar, kervansaraylar ve kaleler gibi birçok mimari eser de inşa etmiştir. Ancak imarethaneler Osmanlı mimarisine ait çok özgün eserlerdir ve ihtiyaç sahiplerine günümüzde de ücretsiz yemek hizmeti verilmektedir. "Türkiye'de yabancılar ve yolcular için kurulan hayır kurumları da vardı. Buralarda yemek ve içecek verilirdi ve konaklanabilirdi. Türkçede böyle yerlere imaret denirdi."( Wild, 1927, s.171)

"Müslüman toplumunun, din ve eğitim alanında her türlü maddi ve manevi ihtiyacının yanı sıra su ve yemek ihtiyacını da karşılayan bu yapılar zamanla tam teşekküllü nahiyelere dönüşen yerleşim merkezleri oldular"( Inalcık, 1990: 1-23).

Evliya Çelebi bütün seyahatleri boyunca "bizimki kadar imrenilecek hiçbir kurum" görmediğini belirtmektedir (Çelebi, 1935: 1671-72). Bir mimarlık tarihçisi, İslam mimarisiyle kıyaslanabilecek hiçbir yapının olmadığını ve hiçbir kitapta da böyle bir kayda rastlanmadığını ifade eder. Osmanlıya ait imarethaneler, bir biçim olarak, kendi egemenliğindeki Anadolu, Balkanlar, Arap toprakları ve Osmanlı öncesi dönemde hiçbir bağının olmadığı diğer yerlerde de benimsenmiştir. Mekke, Medine ve Hebron gibi kutsal şehirlerin dışında, yıl boyunca şehirdeki insanlara yemek dağıtılacak mekânlar tasarlamak bir Osmanlı yeniliği olarak görülmektedir. (Behrens-Abouseif, 1998: 60-71)

Esendal'ın eserlerinde imaret, cami gibi halk inanışlarına göre kutsal sayılan bazı mekânlar kullanılmış ve bu mekânlara halkın kutsallık yüklediği ima edilmiştir. *Bir Mübahese* hikâyesinde hem Anadolu insanının dini hassasiyetleri mekân bağlamında ele alınmış hem de ince bir ironiyle bu insanlar eleştirilmiştir. Batıdan gelen "iki ecnebi" olarak tabir edilen turistler imaretin harabesini gezip bilimsel bir gözle mekânı incelerken, cahil Anadolu insanın dedikodu yapması eleştirilmiştir. Bu kurgu Esendal'ın ilk dönem hikâyecilik tarzından izler taşımaktadır.

*İki ecnebi seyyah, Emir Musa İmareti harabesini geziyorlar. Kitabeleri okuyor, nakışlara bakıyor, mescidin bulunduğu mahzene giriyor, notlar alıyor; kubbeleri yıkılmış, bu muhteşem, bu nefis harabeyi tetkik ediyorlardı.*

*İmaretin karşısında kerpiç duvarları, toprak damı, kavak ağacından oluklarıyla yanındaki evlerden farksız olan mescidin önünde, vilayet müderrislerinden Hafız Hüseyin Efendi, yüksekçe bir taşın üzerine oturmuş, yanında Dellal Hacı Mustafa, cübbeli, yeşil sarıklı, altmışlık bir ihtiyar, duvar dibine çömelmiş, güneşleniyor, ikinci vaktini bekliyorlardı. (Sahan Külbastı-Bir Mübahese: 19)*

Esendal'ın bu hikâyesinde mekân olarak "mahzen" imgesi de kullanılmıştır. Çok detaylı bir tasviri yapılmamış olsa da mahzen imge olarak çok derin anlamlar taşımaktadır. Mahzen tavan arasının karşıtıdır. Tavan arası ne kadar güvenliyse mahzen

o oranda güvensiz ve ürkütücüdür. Birey tavan arasına çekinmeden rahat tavırlarla çıkarken mahzene inmekte çekingendir. Çünkü mahzenin karanlık bir tarafı vardır. Mahzen bilinçdışıyla ilgilidir ve orada bilinci neyin beklediği konusunda herhangi bir fikir yoktur. “ Tavan arasında sıçanlar ve fareler istedikleri kadar tıkırtı yapsınlar; evin sahibi oraya adımını atar atmaz, deliklerindeki sessizliğe kaçışacaktırlar. Mahzendeyse daha ağır, fazla gürültücü olmayan, daha gizemli varlıklar kol gezmektedir. Tavan arasında, korkular kolaylıkla “ ussallaştırılır”. Mahzendeyse, Jung’un bize sözünü ettiği kişiden daha yürekli bir insan için bile “ussallaştırma” daha yavaş ve daha belirsiz bir şekilde hayat bulur; hiçbir zaman da kesin olmaz. Tavan arasında yaşanan bir gündüz deneyimi, gecenin korkularını her zaman örtebilir. Mahzendeyse karanlık gece, gündüze egemendir. Elinde bir şamdan da olsa, mahzene inen insan, karanlık duvarda gölgelerin dans ettiğini görür.” (Bachelard, 1996: 47)

Mahzende dans eden ya da titreyen gölgeler metaforu üzerinde düşünülmesi gereken bir imgedir. Bu duruma neden olan metafizik unsur nedir? Bu metaforlar şair Thoby Marcelin’in “deliliğin en dibine kulak kabartmak” söylemiyle paralellik göstermektedir. Mahzen bu durumda, toprağa gömülmüş deliliktir, çevresine duvar örülmüş dramlardır.” (Bachelard: 48)

*Ölüler* hikâyesinde ise yazar uzun tasvirler, betimlemeler yapmasına rağmen mekânlar sadece dekor olarak kullanılmıştır. Bu durum son dönem hikâyelerindeki Çehov tarzı anlayıştan da ilk dönemdeki hikâyecilik anlayışından da farklıdır. Bu durum *Ölüler* hikâyesinin yazarın geçiş döneminde yazdığı hikâyelerden biri olduğuna işaret eder.

*İzni alıp da kapıdan girince, iki yanına kapıcı odasına benzeyen kulübeleri olan bu avluya girmiş oluyorsunuz. Bir kapıdan daha geçince, burada da ölü getirenlerin beklemleri için bir sundurması ve tahta sıraları olan bir ufak avluda daha bulunuyorsunuz.*

*Bir kapıdan daha girince, ölülerin yandığı yerlere gelmiş oluyorsunuz. Dört köşe, ince uzun bir bahçe. Yan yana ikişer ikişer yerler yapılmış. Bunlar yere yatan bir adamın*

*boy ve eninde bir yerin dört köşesine, ikişer metre uzunluğunda dört demir sokularak, altına da boş yer kalması ve ateş konulabilmesi için yuvarlak üç-dört demir konularak yapılmış yerler. Birkaç sıra var. (Kelepir- Ölüler Hikâyesi: 56-57)*

Cami Duvarı Kenarında hikâyesinde ise hem imaret hem de cami gibi iki dini mekân beraber kullanılmıştır.

*Bu imaret bizim yoksul mahallemizin toprak duvarları arasında gömülmüş kalmış bir yıkıntıdır. İmaret olan yerin üstü çökmüş, kapıları pencereleri sökülmiş, döşemesinin iri taşarlı yerinden oynamış, aralarından otlar bitmiştir. Mescit olan yerinin mimberi, kubbeleri delik deşik de olsa gene duruyor. Komşular buraya geceleri keçi kaparlar. (Kelepir, Cami Duvarı Kenarında: 159)*

*Bu yıkık imaretin kapı yerinin tam karşısında, mahallemizin mescidi vardır ki üstü gaz tenekeleriyle kaplı, bodur minaresi olmasa, toprak damı, kavak ağacından olukları ile mahallemiz evlerinden ayrılmaz. Meyzin İsmayil, bu mescidin bu bodur minaresine çıkınca, sanki sekiz arşın boylu bir adammış gibi görünür. (Kelepir, Cami Duvarı Kenarında: 160)*

Şu ana kadar kullanılan dini mekânlar İslam dini ile ilgili idi. Santa Castello hikâyesinde yazar farklı biri dini mekân olarak "Panina Manastırı"nı kullanmıştır. Bu mekânın betimlemesi çok yüzeysel olarak yapılmış, mekân sadece peyzaj intibai uyandırmaktadır.

*"Ay ışığı olduğu gecelerde Panina Manastırı yolları kalabalık olur. Her sedir ağacının gölgesinde delikanlılar aşk yalanlarını söylecek bir kız bulurlar."(Bir Kucak Çiçek-Santa Castello: 179)*

### 2.2.10. Eğitim İle İlgili Mekânlar

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bir süre sonra Mustafa Kemal Atatürk'ün fikriyle oluşturulan "Halkevleri" Memduh Şevket Esendal'ın eserlerinde az da olsa yerini almış bir mekândır.

Rejimin yerleşmesi için atılan adımların sonuçlarından biri olan “Halkevleri” halkı pozitivist dünya görüşü doğrultusunda eğitmek, yeni rejimi destekleyecek yeni bir siyasi kültür oluşturmak, halkın kaynaşarak birbirini anlayan ve fikir alışverişinde bulunan insanlar haline gelmesini sağlamak, gençleri zararlı alışkanlardan uzak tutmak, sağlıklı nesiller yetiştirmek, halkı modern bir zihniyete kavuşturmak, köy ile kent arasındaki farkı ortadan kaldırmak ve hem köylerde hem de kentlerde yetişkin eğitimini gerçekleştirmek, cehaleti yok etmek, milliyetçi, laik ve halkçı fikirleri aşılacak gibi amaçlar doğrultusunda kurulmuş yapılardır. Bunlar açılış nedenlerinden sadece birkaçını teşkil etmektedir. Nedenlerin sayısını artırmak mümkündür. Halkevlerinden beklenen görev Cumhuriyetçilik, Laiklik, Demokrasi, Halkçılık vb. değerleri halka kazandırması ve halk arasında yerleşmiş olan ayrıcalıkların ortadan kaldırmasıydı. Bu eğitim ve kültür yuvasında herkes bir şeyler öğrenecek, bir şeyler öğretecek ve bilgi alışverişinde bulunacaktı. Yani Halkevleri kültür inkılâbının alt yapısının oluşturulmasında önemli roller üstleneceklerdi. (TAED: 243)

Halkevleri ulus devleti anlayışına uygun bir eğitim anlayışıyla 19 Şubat 1932 yılında 14 merkezde ilk olarak hayata geçirilmiştir. Bu merkezler: Afyon, Ankara, Bolu, Bursa, Çanakkale, Denizli, Diyarbakır, Eminönü, Eskişehir, İzmir, Konya, Malatya ve Samsun'dan oluşur. Afyon, Ankara, Aydın, Bolu, Bursa, Çanakkale, Denizli, Diyarbakır, Eminönü, Eskişehir, İzmir, Konya, Malatya ve Samsun'du. Aslında bunlar açılışa kadar hazırlıkları tamamlanabilen Halkevleri idiler. Antalya, Bilecik, Edirne, Gaziantep, Giresun, Silifke, Kastamonu, Kayseri, Kırklareli, Kocaeli, Kütahya, Ordu, Rize, Sinop, Şebinkarahisar, Tekirdağ, Trabzon, Van, Yozgat ve Zonguldak'taki Halkevleri ise 19 Şubat tarihine yetişemeyip 24 Haziran 1932 tarihinde açılan Evlerdir.<sup>44</sup> Eklenen bu 20 yeni ev ile birlikte Halkevlerinin sayısı 1932 Haziranı itibarıyla 34'e yükselmiştir. Ev sayısındaki bu artış, Halkevlerinin kısa sürede tüm ülkeye yayılacağına bir belirtisi olmuştur. (TAED: 247)



Bu eğitim kurumlarının kuruluş amacı Türk halkını uygar bir toplum haline getirmek ve Atatürk'ün önderliğinde yapılan inkılapların yerleşmesine hizmet etmektir. Özellikle 1932-1953 yılları arasında halkevleri eğitimde çok etkin olmuş, pek çok yapıt bu dönemle yayınlanmıştır. Topluma yön veren birçok insan bu kurumlarda kendini yetiştirmiştir. Aynı zamanda Türk halkının toplandığı, eğlendiği bir mekân olarak hizmet etmiştir. Halkevleri, güzel sanatlar, tiyatro, spor, dil ve edebiyat, halk dersaneleri gibi pek çok dalda eğitim veren bir yapıya sahiptir. Halk evleri 1951 yılında merhum başbakan Adnan Menderes döneminde kapatılmıştır. 1961 yılında Türk Kültür Ocakları adı altında tekrar açılmıştır. Bugün "Halkevleri Derneği" adıyla dernek statüsüne kavuşturulmuştur.

Esental, daha öncede belirttiğimiz gibi siyasetin bizzat odağında olan yaşam tarzı ve Chp'nin birçok kademesinde etkin bir bürokrat olmasından dolayı eserlerinde halkevlerini mekân olarak kullanması gayet doğaldır. *Yurda Dönüş* hikâyesinde mekân olarak faydalandığı "halkevi" kurgu ve üslup olarak hikâyeciliğinin ilk dönemlerinden izler taşımaktadır. Yazar pek çok hikâyesinde mekân tasvirlerini yüzeysel yaparken bu hikâyede mekân insan ilişkisini çok yoğun bir şekilde yansıttığı fark edilmektedir.

*Halkevi uzakta değilmiş. İyice aydınlatılmış geniş bir bahçeye girdik. Ağaçlık bir yoldan girdik. Ağaçlık bir yoldan yürüyüp sağa dönünce bir katlı bir yapı karşımıza çıktı. Dışarıdan görünüşüne bakarak ufarak bir salona gireceğimizi sanırken, geniş bir arlığa, sonra daha genişçe bir dinlenme ve bekleme salonuna girdik. Bu salonların hepsi kalabalıktı. İçeri girdik, daha yerleşmemiş idik ki ışıklar söndü, biraz sonra da perde açıldı.( Gödeli Mehmet-Yurda Dönüş: 183-184)*

Esental, "Halkevleri"nin dışında eğitimle ilgili faydalandığı diğer bir mekânda *Muzaffer* hikâyesinde geçen "Hadikayı Maarif" Mektebi'dir. Bu hikâye de yine mekân-insan ilişkisinin yoğun bir şekilde anlatılmaya çalışıldığı bildirme zarfları ve niteleme sıfatlarının yoğun olarak kullanıldığı ilk dönem hikâyecilik anlayışının etkisi altında yazılmıştır.

*Daha sonra Beşiktaş'ta "Hâdikayı Maarif" Mektebi. Bugün gitse yerini bulacağını sanır. İhlamur yolunda, bostan karşısında bir evde oturuyorlar. Beş odalı, iki katlı bir ev... Bu evi iyi hatırlıyor. Babası uzun seferlere gitmiyor, evde nemse tavukları besliyor. Evin yanında geniş bir bahçesi var. Sokakta gezilen ayakkabı ile eve girilmiyor. Her yer temiz. Alt katta, sokak kapısından girince soldaki odada yemek sofrası kuruluyor. Oraya geniş, değirmi bir sofraya seriliyor. Üstüne açılır kapanı bir sini iskemlesi konuyor. Daha üstüne, eğer evde misafir yoksa kalaylı bakırdan ufak sini getiriliyor. Misafir varsa, kenarı oymalı, büyük pirinç sini konuyor. ( Muzaffer: 185-186)*

Halkevi'nin mekân olarak kullanıldığı diğer bir hikâye de *Halkevine Bir Adam* hikâyesidir.

*Kapıyı kapıyor, kimse bir şey görmüyor!" diye kestirmiş, yerlerine de beş-on ufak sarıçam, biraz da topsalkım diktirmiş. Kübik, epeyce de biçimsiz yapılmış olan Halkevini de meydana çıkarmış. Çok çirkin olmuş ama ne yaparsın! Herkes, yaptığını göstermek ister...(M.Esendal,İ.Ç.,Halkevine Bir Adam,S.153)*

*Halkevimizin sokaktan yana olan yerinde de büyük bir toplantı odasıyla iki misafir yatak odası, banyo manyo gibi yerler vardır. Burası, ayrı bir daire olarak yapılmış, kapısı da kapalı tutulur. Bize, "başka yere gidin" demek kolay ama nereye gidelim? (İ.Ç. ,Halkevine Bir Adam: 154)*

Halkevlerinden beklenen görev Cumhuriyetçilik, Laiklik, Demokrasi, Halkçılık gibi değerleri halka kazandırması ve halk arasında yerleşmiş olan imtiyazlılıkları ortadan kaldırmasıydı. Bu kültür kurumunda herkes bir şeyler öğrenecek, bir şeyler öğretecek ve bilgi alışverişinde bulunacaktı. Yani Halkevleri kültür inkılâbının alt yapısının oluşturulmasında önemli roller üstleneceklerdi. (TAED: 243)

Rüştiye adlı hikâyesinde de yazar bir okulu mekân olarak kullanmış. Bu hikâyede yazarın mekân tasvirlerinde düz bir anlatım hâkimdir. Mekân'ın olayın geçtiği yer olması dışında başka bir fonksiyonu bulunmamaktadır. Ancak yine de mekânı uzunca tasvir etmesi son dönem hikâyeciliğiyle uyuşmamaktadır.

*Okulumuz iki katlı bir yapı. Üst katında ki geniş ders odası ile ufarak bir de hoca odası var. Ders odalarından biri kapalı durur. Çocukların üç sınıfı bir odada otururlar. Kapıdan girince sağda birinci sınıf, karşıya gelen pencereler önüne konulmuş sıralarda ikinci sınıf, kapının solundaki sıralarda da üçüncü sınıf oturur. (M.Esendal, İhtiyar Çilingir, Rüştiye: 189)*

### **2.2.11. Eğlence İle İlgili Mekânlar**

Eğlence mekânları kültür mirasının, geleneklerin korunmasına, sosyal bağların ve kardeşlik bilincinin güçlenmesine fayda sağladığı için toplum psikolojisi açısından çok önemli yerlerdir. Bu özelliğinden dolayı Memduh Şevket Esendal, eserlerinde eğlence mekânlarına yer vermiştir. *Vassaf Bey* adlı eserinde düğün yapılan yer olarak bir gar gazinosu kullanılmıştır.

*Düğün Gar Gazinosu'nun üst salonunda yapılıyor. Çağrılanlar saat dokuzda gelmeye başladılar. Şişmanca bir delikanlı, Bedri'nin yeğeni imiş, birkaç arkadaşı ile kapıda durmuşlar, gelenleri karşılıyorlar, ağırlıyorlar. Nezihe gelmiş. ( Vassaf Bey 1999: 72)*

*Kayış Çeken* hikâyesinde de bir meyhane eğlence mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. İki hikâyede de mekân tasvirlerinde duygusal bir yaklaşım yoktur. Bu hikâyede mekân çok kaba bir tasvirle yer almaktadır.

"İki arkadaş, İkinci Daire'den Ali Rıza Efendi, Köprü'den Rasim Bey. İstanbul'da Fener'de koltuk bir meyhanede, oturmuş içiyorlar; tatlı tatlı da konuşuyorlardı." (Otlakçı, Kayışı Çeken: 37)

Kahveler Anadolu köy ve kasabalarında insanların eğlence ve vakit geçirme amaçlı kullandıkları en önemli sosyal mekândır. *Bir Eğlenti* hikâyesinde yazar insan-mekân ilişkisini yansıtmada bu mekândan faydalanmıştır.

*Çayın kenarından gidip eski taş köprüden geçtik. Yol bizi bir ufacık kahveciğe götürdü. Yer güzel, önümüz su, gölge ılık, hava sakin, yaprak kıvılcıyor. Kahveci bize iki tahta iskemle verdi. Arap kahvesi pişirebileceğini de söyledi. Ne yapalım katlandık. Bizi getiren araba çayın ötesinde duruyor, arabacı atlarını alıp gitmiş. Ağaçların arasında bağ evlerinin damları görünüyordu. Konuşmuyorduk gözlerimiz suya dalmış, belki de düşünmüyorduk da! ( Otlakçı, Bir Eğlenti: 55)*

*Bir Sıska Karı* hikâyesinde ise eğlence mekânı olarak karşımıza bir lokanta çıkmaktadır. Genel anlamda lokantalar eğlence mekânı değilken bu hikâyede üç beş arkadaşın toplanıp bir şeyler içerek gece yarısına kadar eğlendikleri bir mekân olarak kullanılmıştır.

*Ağa Remzi, beni Muharrem'in lokantasına götürdü. İçkiye oturduk, iki arkadaş daha geldiler. Sonra bu herif de yanımıza sokuldu. Ağanın tanıdığıymış. Selam verdi, ağanın hatırını sordu. Adam gibi. Ağada buyur etti. Oturdu, bizimle içmeye başladı. Oradan, buradan konuşuyor. İyi. Epeyce gecikmişiz. Dükkânı kapayacaklar. Ben baktım, arkadaşlar savuşmuşlar, ağa da savuşmuş. (İhtiyar Çilingir, Bu Sıska Karı: 137)*

### 2.2.12. Güvenlik İle İlgili Mekânlar

Toplumunu oluşturan bireylerin korkusuzca yaşayabilmelerinin için belirli bir yasal zeminde oluşturulan ortama güvenlik denilmektedir. Esendal'ın hikâyelerinde toplumun güveninin sağlamak için inşa edilmiş mekânlar karşımıza çıkmaktadır. *Veysel Çavuş* hikâyesinde "hudut kulesi" bu amaçla kullanılmış bir mekândır.

*Zabornova hudut kulesinde idik diye başladı. Şarktan bizim tarafa geçen Bulgar komitelerini takip ediyorduk. Ormanın içinde onların kendilerin mahsus işaret ile emin ve muayyen yollar vardır. Faraza, bazı en sık bir korunun ortasında ağaçlara asılmış iki kemik görürsünüz. Buna mana veremezsiniz, hâlbuki bu bir istikamet gösterir. (Veysel Çavuş: 16-17)*

Esendal'ın bu hikâyesinde kulenin yanı sıra mekân olarak orman da kullanılmıştır. Ancak daha önceki orman imgelerinden farklı olarak ağaç imgesi ile beraber kullanılmıştır. Ormanın sonsuzluğu ve ana arketipini temsil ettiğinden bahsetmiştik. Ağaç ise kökleri vasıtasıyla yer altı, dallarıyla gökyüzüyle bağlantısı olan bir varlıktır. Bu yönüyle insanı temsil eder. Simyada zıtların birliğinin simgesi ağaçtır; bu nedenle, günümüz insanı kendini dünyasında yabancı hissedene ve varlığını ne artık var olmayan geçmişle ne de henüz olmamış gelecekle temellendiremez. Bu dünyada kök salan ve göğün kutbuna uzanan, aynı zamanda da insanın kendisi olan dünya ağacı simgesine yeniden sarılması şaşırtıcı değildir. Simgeler tarihinde ağaç, ebediyen olana ve değişmeye doğru büyüme ve yaşam yolu olarak betimlenir, zıtların birliğinden doğmuştur ve bu birleşmenin gerçekleşmesinin nedeni onun ebedi varlığıdır.(Jung, 2005: 44)

Ağaç, gerçek olan bütün varlıklar gibi sonsuz varlığı içinde kavramıştır. Algıladığımız sınırları rastlantıdan başka bir şey değildir. Bu rastlantısal sınırlar karşı ağaç, senin içini dolduran içtenlik mekânla, varlığı senin için olan mekânla beslenmiş imgeleri beklemektedir senden.” (Bachelard, 1996: 214)

Karakol, yine insan güvenliğini sağlamaya yarayan bir mekân olarak karşımıza çıkar. *Komiser* isimli hikâyede bir polis karakolu tasviri yer almaktadır.

*Bir kış günü akşamı... Kar serpeiyor. İstanbul'da, Odabaşı taraflarında bir polis karakolu... Kira ile tutulmuş iki katlı ahşap bir ev. Birkaç ayak merdiveni çıkıp, gece gündüz açık duran kapıdan girince, darca bir aralıkta bulunursunuz. İki yanda kapılar. Soldan birinci kapı, komiserin odasının kapısı... ( Komiser: 89)*

*İşin Dibi Bozulmuş* hikâyesinde de yine bir karakol karşımıza mekân olarak çıkmaktadır. Bu üç hikâyede de tasvir ve tahlillerin fazlaca yer alması, kullanılan üslup yazarın ilk dönem eserlerinden izler taşımaktadır. Romantik, duygusal ruh halini yansıtan, uzun mekân tasvirlerinin yapıldığı bu dönemde yazar insan-mekân ilişkisini okura yansıtmak istemiştir.

*Bu cümleden olarak Kavaklıdere karakoluna, derhal harekete geçilerek, Keşşaf namı diğer Sıçanlı Kariyyesi istikametine çekilmiş oldukları tahmin edilen şakilerin hatt-ı ric'atini kesecek suretten bir koldan sarıyorlar ve bir koldan da Hatip Karriyyesi istikametine hareket olunarak, eşkiyanın firarlarına meydan verilmemesi ve icap ederse, civar köyler bekçi ve koruyucularının da kuva-yı tenkiliyemize vazı olunması için köy heyet-i ihtiyariyelerine evamir-i mukteziye irsal olunduğu ve candarma çavuşunun ifadesine nazaran, müsademeye iştirak eden köylülerin, zulmeti leylin hayluleti hasebiyle şakileri teşhise imkan bulamadıkları ve fakat hanesi taarruza uğrayan Hacı Yakup ile aralarında minelkadim husumet mevcut olan karacaveren köyünden diğer Yakup Ağa ve damadı Feyzullah'ın teşvikleriyle eşirradan Kara Murat nam şakinin bu tecavüze ictisar eyleyebileceği zan ve tahmin edilmekte olduğu ve alınacak malumatın mütemmim peyder bey arz kılınacağı babında ve katibe-i ahvalde emrü irade hazret-i menlehül emrindir. (M.Esendal,Bir Kucak Çiçek,İşin Dibi Bozulmuş: 139)*

### 2.2.13. Kapalı İşyerleri

Belirli bir ticari amacı gerçekleştirmek amacıyla kurulan teknik bilgi ve süreklilik arz eden örgütlü birimlere işyeri denmektedir. Esendal'ın pek çok eserinde işyeri tanımına uygun mekânlar bulunmaktadır. İki kadın hikâyesinde geçen fabrika bu mekân türüne bir örnektir.

*Bayanlar sırtlarına toza, yağa dayanır birer takım giydiler, başlarına da birer tartma tarttılar. Bay Eslen'in arkasına düşüp fabrikaya gittiler. Tamir atölyesi, dışarıdan görüldüğü gibi değil, oldukça büyük bir yer. Bir ucundan başladılar. Her bölüğe girince, kadınları oranın başı kimse ona tanıtıyorlar, sonra tezgâh başlarını gezip işlenen işi gösteriyorlar. ( Otlakçı, İki Kadın: 110-111)*

Murat Ali hikâyesinde İstihsal İşleri Etüd Dairesi, işyeri niteliğinde bir mekândır.

*Ona, o günlerde vekilin yeniden kurmayı düşündüğü İstihsal İşleri Etüd Dairesi şefliği verdiler. Bir masa ile bir sandalyesi olan boş bir oda! Öğleden sonra güneş karşığı duvara vuruyor, gözleri kör edecek bir parlaklık gün batıncaya kadar, Murat Ali'nin odasını oturulmaz bir duruma sokuyordu. Murat Ali, kendisi gibi işsiz oturan Deniz Ticaret Dairesi"ne bakan arkadaşın odasına kaçıyor, orada kendisini dinledikleri için, istediği kadar bilgiçlik satıyor. (H.P.-Murat Ali: 66)*

*Rüya Nasıl Çıktı* hikâyesindeki posta dairesi de işyeri mahiyetinde bir mekân olarak kullanılmıştır.

*Postacı Tevfik Efendi yirmi beş, yirmi sekiz yaşlarında, kendi halinde, gençten bir adam. Posta odasının kapısını kapadı, bakkal Etem Efendi'den boş yağ tenekelerini aldı; eve giderken Kerim'in kahvesinden çağırdılar. ( M.A.- Rüya Nasıl Çıktı: 61)*

*Miras* romanındaki Ethem Efendi'nin yazıhanesi işyeri olarak karşımıza çıkar.

*Ethem efendi'nin yazıhanesi, Topnane'de kasaphaneler arasında Dökiri Hanı'ndadır. Buraya, iki kasap dükkânı arasında daracık bir kapıdan girince insanın karşısına dik bir mermer merdiven çıkıyordu. İlk katında kapıdan aydınlık alan bu merdiven, yukarı çıktıkça büsbütün karanlıklaşıyor ve ışık olmadıkça insan önünü göremiyordu. (Miras: 200)*

*İşin Dibi Bozulmuş* hikâyesinde geçen değirmen yine benzer görevde bir mekândır.

*Burası dört taşlı bir değirmenmiş, nöbetçi de çokmuş. Bizim oralarda buğdaylarını öğütmeye gelip değirmende kalan köylülere "nöbetçi" derler. Nöbetçi olup değirmende günlerce beklenildiği çoktur. Anlaşıyor ki bu değirmenin de nöbetçisi çokmuş. Baskıncılar bunları bir ahıra doldurup başlarına da kendilerinden birini dikmişler. Sonra, 'Çıkar paraları!' diye değirmenciyi çok dövmüşler. Ondan para umuyorlarmış. Değirmenci ölmemiş; ama kendine gelememiş. (Bir Kucak Çiçek, İşin Dibi Bozulmuş: 130)*

Tutkunluk hikâyesindeki gözlükçü dükkânı işyeri vasfına haiz mekândır. Bu tür mekânları okuyucuya aktarırken tasvirlerin yoğun bir şekilde kullanıldığına şahit olmaktayız.

*"Bu gözlükçü dükkânının yanında eskiden bir muhallebici, tatlıcı dükkânı vardı. Tavuk suyuna çorba, tavuklu pilav da pişirir, satardı. O yıllarda ben de şu karşıki sokağın içinde, köşeden üçüncü dükkânda Nesim adında biriyle ortak bir kolacı dükkânı*



*işletiyorum. Dükkânda zeytin salatası yemekten usandığım günler muhallebicide karın doyuruyordum."(Bir Kucak Çiçek-Tutkunluk: 145)*

#### **2.2.14. Sağlık İle İlgili Mekânlar**

Sağlıkla ilgili mekânlar, gerek hastaneler olsun gerekse de insanların sağlık sorunlarını doğal yollarla gidermeye çalıştıkları yerler olsun, problemlili insanların bir araya geldiği yerlerdir. Sağlık sorunlarıyla uğraşan karakterler daha çok kendi iç dünyalarına dönmüş ve günlük hayatın sıradan sorunları artık onlar için ikinci plana itilmiştir. *Hastanenin Yemek Tablası* hikâyesinde içinde büyük sorunları bulunan bir hastane, mekân olarak karşımıza çıkar.

*Anlattılar. Bu hastanenin yeni yemek tablası, bulaşık kapları koğuşlardan mutfağa taşıdıkları iri tabla, aşağı kat koridorunun kapısından geçmiyormuş. Yemeği her hastaya ayrı ayrı çinko tepsiler içinde getiriyorlar, götürürken bulaşıkları, tabakları, kâseleri, tepsileri, çatalları, kaşıkları bu büyük tablanın üstüne yığıp götürmek istiyorlar. Böyle adet olmuş. ( Otlakçı- Hastanenin Yemek Tablası: 189)*

*Miras* romanında geçen hamam da yine insan sağlığı için önem arz eden bir mekândır.

*Vakıa burası da bahçe olmaktan ziyade bir ufak aralıktı. Boş sandıklar, kırılmış sandalyeler, masalar, ot minder eskileri, parçalanmış karyolalar, kırılmış masa mermerleri ve paçavralarla doluydu. Bu aralık ile karşiki binalar arasında, hamamın, dağ gibi kütükleri yığılmış büyük bahçesi görünüyordu. Biraz sol tarafta hamamın sıvalı kubbeleri, yosunlu duvarları üstünde boğulan küçük küçük bacaları görünüyordu. (Miras: 45)*

### 2.2.15. Ulaşım İle İlgili Mekânlar

Bir varlığı ya da nesneyi bulunduğu yerden başka bir yere nakletme durumuna ulaşım denmektedir. Ülkeler, şehirle ve köyler gibi pek çok mekân arasında olmasına ek olarak karayolu, denizyolu, havayolu şeklinde gerçekleştirilebilir. Memduh Şevket Esendal pek çok eserinde ulaşım ile ilgili mekânlara yer vermiştir. *Pazarçılık* adlı hikâyesinde mekân olarak karşımıza bir istasyon çıkmaktadır.

*Ayaklarının altından toz kalkıyor ve bir bulut gibi, bir sis gibi bozkırı sarıyor, istasyonu örtüyordu. Bu tozun içinde her şey gizleniyor, renkler soluyor, çevre örtülüyor, yalnız güneşin kızgın sıcaklığı mukavemet ederek toprağa kadar geçiyor ve insanları iki ateş arasında bırakıyordu. (Veysel Çavuş- Pazarçılık: 35)*

*Büyükbaba* hikâyesinde bir tren yolunun varlığı yoğun bir betimlemeyle beraber okura sunulmaktadır.

*Otomobile biniliyor, etraftan yardımlar, selamlar, şoför yerine oturuyor, makine işliyor, sonra yavaşlıyor, araba kımıldıyor, bahçenin geniş yolunda yürüyor, kapıdan çıkıyor, düdüğü sesi, dönüyor. Sonra hiç... bir sessizlik...*

*Bazen kadınlarla beraber, bağın arka kapısından çıkar, posta treninin vürudunu bekleriz. Uzaktan, bir yarmanın arasından siyah bir hayvan gibi görünür, bir kurt gibi uzanır, başında beyaz bir duman ile yürür. Sonra tekrar kaybolur, gürültüsünü rüzgar zaman zaman getirir. Daha sonra birdenbire meydana çıkar ve yaklaştıkça lokomotif belli olur, hiddetle yürür, kısık, kalın, kuvvetli sesiyle bağırır e nihayet yağ içinde, kömür ve duman içinde homurdanarak, yerleri titreterek önümüzden geçer, istasyona gider. Biz de eve döneriz. (Sahan Külbasıt-Büyükbaba: 146)*

Esendal, *Kaptan Boyrat* hikâyesinde ise gemi, güverte gibi ulaşım ile ilgili mekânlar kullanılmıştır.

*Geniş bir kamaram, geniş bir yatağım ve geniş bir masam var. Paytak'ın süvari kamarası bile bu kadar geniş değildir. İşletme, işadamlarını gemilerine bağlamak istiyorsa, onlara rahat birer kamara vermelidir.*

*Sen bu yeni kömür gemlerini hiç görmedin sanırım. Bunların havuzları yoktur. Güverte baştanbaşa bir yayladır. Her direkte dört bumba, birer ağır yük bumbası. Baş, kış yük ambarlarının ayrıca dört bumbası vardır. Bugün bu bumbaların hiçbirini kullandığımız yok. Gemiyi tez dolduranlarla doldurup boşaltıyoruz. Gemide toz çok azdır. Yükleme ve boşaltma zamanlarında bütün salon ve kamara kapılarını ve lombozları kapatırız. Ayrıca dolap kapakları da lastiklidir. (B.N, Kaptan Boryat: 187)*

Demiryolu ile ilgili mekânların kullanıldığı hikâyeler ise *Korku ve Köye Düşmüş* hikâyeleri ile *Vassaf Bey* romanıdır.

*Velikacığım, ne olursa olsun, yeni tanınmış bir adamla, yarım aydınlık bir vagon içinde yolculuk etmek insanı düşündüren, mahzun eden bir fikirdir. Hele benim gibi gönlü henüz pek kuvvetli olmayan bir kız için. (İhtiyar Çilingir, Korku: 19)*

*Trende karşı karşıya oturunca Perihan, delikanlının yüzüne güldü.*

- *Bu sabah olduğu kadar üzgün değilsiniz, dedi.*
- *Otelde yemek yerken bir aralık pek daraldım. Pek içim sıkılmıştı ama şimdi bekleme yerinde biraz iyileştim. Bu Ankara'da arkadaşlarım var ama hiçbirisi ile yakından tanışmam. Otelde hiç tanıdığım yok. Polis romanları okurum, sinemaya giderim. Hafta polis romanı okumak, sinemaya gitmekle geçiyor. Sonra İstanbul'a gideceğim orası da böyle. ( Vassaf Bey 1999: 120)*

Vagon, tren, tren istasyonu yine demiryolu ulaşımıyla ilgili mekânlardır.

*Sonra pencereden dışarı baktı. Vagonun bir köşesinde oturan, gazete okur görünen gençten bir adam bunların yavaş sesle konuştukları sözleri dinliyordu. Gün sıcak,*

*kırlarda sıcak hava dalgalanıyor. Tren istasyonda durup bunlar vagon dan çıkınca Perihan durup nereye gideceklerini düşündü. ( Vassaf Bey, 199: 121)*

Köye Dönüş hikâyeside de Ankara Eskişehir arasında bir tren istasyonu mekân olarak karşımıza çıkar.

*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 mebus-elleri arkasında, gümüş saplı kamçısı ile oynayarak dinliyor ( Otlakçı- Köye Düşmüş: 84).*

Esendal Arabacı Ali hikâyesinde ise karayolu ulaşımıyla ilgili mekânlar kullanılmıştır.

*Geceden yola çıktık. Ayaz vardı. Gün biraz yükselince gecenin soğuğu yerine ıssı bir sıcak kırları kapladı. Yaylının eskimiş, deri kaplı tentesi kızdıkça bana da ağırlık basmaya başladı. Uyukluyorum. Arabacım, uzun boylu, yirmi yaşlarında yanık yüzlü, eğri bakışlı bir oğlandı. O da uyuklayacak gibi duruyor. Sinekler bıraksa belki atlar bile uyuyacaklar. Dört yanımız, dümdüz bir ova; ufacık bir tepecik bile yok. Ovanın yüzünde sanki kızgın alevler uçuşuyor. Gün ilerledikçe, uzakta kararan dağlar akçık bir sisle buğulandı. Ara sıra gözlerimi açıp bakıyorum, dağlar hep o dağlar, ova hep o ova. Sanki hiç yerimizden kıpırdamamışız. ( Otlakçı- Arabacı Ali: 42 )*

### **2.2.16. Diğer Kapalı Mekânlar (Hangar, Ambar)**

Evlerde ya da diğer binalarda erzakları ve bir takım eşyaları depolayama yarayan mekânlara kiler, ambar, ardiye, garaj, depo gibi isimler verilmektedir. Bu mekânların

ortaya çıkma nedenleri bu erzak türevi eşyaların korunması ve saklanmasıdır. Günümüzde bazı geniş mutfak tasarımlarından kaynaklı kiler tarzı mekânlar azalsa da kiler tarzı ve türevi mekânlar insan yaşamında önemli bir yere sahiptir.

Esenal Vassaf Bey romanında "hangar" olarak kullanılan bir mekân karşımıza çıkmaktadır.

*Senin sorduğun o eski yalıların yerlerinde yeller esiyor. Tuğrul'un büyük babalarından kalan yalı, daha Tevhit Bey Peşte'deyken yanmış. Arsasının yarısı da satılmış, oraya da yan yana iki yalı yapılmış, bugünolar da eskimiş. Boyaları dökülmüş, tahtaları kararmış. Arsanın kalan yarısına bir aralık demir çatılı, üstü oluklu sac kapalı hangar gibi bir şey yapmışlar... Arsayı da gene bu oluklu sac ile çevirip kapamışlar. Sonra da bırakıp gitmişler. Şimdi de birkaç boş bidon ile bu boş hangardan başka bir şey yok. (Vassaf Bey, 1999: 182)*

Esenal "ambar" olarak kullanılan bir mekâna *İki Arkadaş* hikâyesinde yer vermiştir.

*Çatısına kadar kâğıtlar, eski gazeteler, dağıtılmamış propaganda kitapları ile dolmuş bir ambarın bir bucağında tahta bir perde ile çevrilip bölünmüş bir oda. Burada hem bir dergi çıkarılıyor, hem de basılan kitapların hesaplarına bakılıyor. Ortada genişçe bir masa var. Köşede ufarak bir masanın arkasında bir kasa yerleştirilmiş. Bir adam başını deftere eğmiş çalışıyor. (Veysel Çavuş- İki Arkadaş: 104)*

### **2.3. Gerçekliği Olmayan Mekânlar**

Anlatılarda açık mekânlar ile kapalı mekânlar, genellikle kurgunun gerçekleştiği yer olarak varlığını ortaya koyar. Gerçekliği olmayan mekânlar ise, roman kişilerinin hayalleri, özlemleri, beklentileri ve dini inanışları ile açığa çıkar. Yalgın, ütöpik, fiktif ve metafizik ölçütlerle ele alınabilir.

### 2.3.1. Yalgın Mekânlar

Yalgın mekânlar, eser karakterinin içinde bulunduğu ruhsal veya fiziksel koşulların ağırlığı ya da farklılığı nedeniyle gerçekte olmayan bir mekânı var gibi algılamasından müteşekkil mekânlardır. Esendal'ın Arabacı Ali hikâyesinde kahramanın seyahat esnasında çok geniş bir arazi içinde bir göl gördüm demesine binaen Arabacı Ali, kahramana onun göl olmadığını söylemiştir. "Ona burada ılgın derler" ifadesiyle okuyucuya gerçekliği olmayan bir mekân örneği sunulmuştur.

*"Bu göl ne gölüdür?"*

*Baktı:*

*"Göl yoktur" dedi.*

*Eski sözüne gelebilmek için de;*

*"Arabacı Ali'den kimse korkmaz" diye beni söyletmek istedi."*

*"Sen gölü görmüyor musun?" dedim.*

*Benim konuşmak istemediğimi anladı. Sırttı: "Göl yoktur, öyle görünür" dedi, "ona ılgın derler."*

*Sonra sustu. Ben de sustum. Biraz sonra da arabanın içine uzandım. Bor bahçelerinin içine girene değin de kalkmadım." ( Otlakçı, Arabacı Ali: 48)*

### 2.3.2. Fiktif Mekânlar

Fantastik eserlerde daha çok karşımıza çıkan fiktif mekânlar da, gerçek dünyada karşılık bulmaz. Daha çok fantezilerin gerçekleştiği alanlar olarak karşımıza çıkar. Fiktif mekânlar, her ne kadar gerçek dünyada karşılık bulamasa da, kurgu dünyasında olayın gerçekleştiği yer olarak karşımıza çok sık çıkmaktadır. Hayallerle kurgulanan bu mekânlar, eser kişinin soyut planda bulunduğu mekânı ifade eder. Esendal, Haham

hikâyesinin hemen başına "Kudüs'te yahut ona benzer bir şehirde" ibaresiyle fiktif bir mekân kurgulayacağını ipucunu okura sunmaktadır.

*Kudüs'te yahut ona benzer bir şehirde, Yahudi mahallesinin dar sokağı, taştan yapılmış birkaç katlı evler. Sokaklarında, evlerinde, odalarında, avlularında anlaşılmasız yağlı kokularla dolu bir boşluk var. İlkçağları yahut ortaçağları o yüzyılların görünmez cinlerle, perilerle, meleklerle, tılsımlarla, büyülerle, korkulan salgın hastalıklarla dolu şehirleri... Bu şehirlerin üstünde bir Tanrıdan çok, kanlı, sihirli bir padişaha benzeyen, kendisi ile ahit bağlanan, söz alınıp veriler bir Allah! Korkulu, kendisinden korkulan bir Allah! ( Veysel Çavuş, Haham: 144)*

### **2.3.3. Ütopik Mekânlar**

Eser karakterlerinin gerçek dünyada yaşadığı problemler, kahramanları bir çıkmaza doğru sürüklenmesi, yazarı problemlerin olmadığı bir 'düş ülke' hayal etmeye yönlendirir. Bu mekânda, gerçek dünyada var olan çatışma halleri bulunmaz. Bu mekânda karakterler gerçek dünyanın sıkıntılarından uzakta kendilerine ait bir dünyada yaşarlar. Gerçek dünyada karşılığı olmayan bu yerler, ütopik bir mekândır. Okur, eser kişilerinin yaşadığı problemleri yaşamışsa o da kendisini bu kurgusal dünyada daha huzurlu hissedecektir. Okur da kendi öznel dünyasından bir şeyler katarak, ütopik dünyasını meydana getirir. Genellikle iyi insanlar ve güzel şeylerle dolu olan bu mekânların gerçek dünyada bir karşılığı yoktur. Karakterlerin kendisini daha çok bireysel olarak gerçekleştirdiği mekânlardır. Esenal, Monte Nuvare Belediye Başkanı hikâyesinde böyle bir mekân kurgulamıştır.

*"Monte Nuvare şehrinde, yeni seçilmiş bir belediye başkanının çalışması çok güçtür. Burası başkenttir."(İhtiyar Çilingir, Monte Nuvare Belediye Başkanı: 85)*

Ütopik mekânlar, yazın türlerinde çok az yer almış mekân çeşitlerinden biridir. Bu tarz mekânlar yeni yerler keşfetme merakıyla, daha çok seyahat ve gezi olgusunun bir neticesi olarak ortaya çıkmış ulaşılması imkansız, hiç olmamış ya da olmayacak mekânlardır. Bu tarz mekânlar daha çok hayatın rutinliğinden kaçma, gerçeklerden uzaklaşma psikolojisiyle hayat bulmuştur. (R.Bourneur-çev. Hüseyin Gümüş, 1989: 150)

#### **2.3.4. Metafizik Mekânlar**

Bir de dinlerin referanslarından kaynaklı metafizik mekânlar eserlerde karşımıza çıkar. Dinî kurallara bağlı olan ya da olmayan kişilerin, ölümden sonra gideceklerin inandıkları cennet veya cehennem bu türden mekânlardır. Dinî eserlerde daha çok karşımıza çıkan bu mekânlar, kaynağını dinden alarak meydana gelirler. Kişinin dinî kurallara bağlılığı oranında sonsuza kadar mutlu olacağı veya mutsuz olacağı bu mekânlar, yoğun mekân tasvirlerle ifade edilir. Bazen de kahramanların yaşadığı yoğun dinsel ve duygusal anlar, metafizik mekânlarla okuyucunun dikkatine sunulabilir. Kaşıkaraoğlu hikâyesinde sur üflendikten sonra ölümlerin dirilmesi metafizik bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Ay ışığı olan bulutlu bir gece imiş de yalnız gök kavşağında, gün batarken bulutlu günlerde olduğu gibi, aydın bir gök parçası görünüyor ve kat kat yer altından kalkan ölümler, oraya doğru koşuyorlardı. Deniz üstünde meltemlerin ürpertisi nasıl koşuyor ise, gecenin karanlığında yarı görünen kadın, erkek, çocuk, bu insanlar da beşer onar oradan buradan çıkıp konuşuyor, gözden kayboluyorlardı.*

*İsrafil suru'nun çığlıklarını duydukça, yalnız mezarlıklardan değil, evlerin duvarları altından, denizlerin içinden, yüzyıllarca gömülü kalmış ölümlerde canlanıyor, silkinip çıkıyor, arkalarında da taşların takırtıları işitiliyordu. (B.N.-Kaşıkaraoğlu: 141)*



## 2.4. Memduh Şevket Esendal'ın Romanlarında Görece Mekânlar

Mekânları, insanoğlunun dünya yolculuğunda bıraktığı izler olarak algılayacak olursak, insanın zaman ve olaylara dair şahitlikleri, yazınsal eserler için çok önemli bir değere sahip olan mekânla kayıt altına alınmaktadır. Dolayısıyla mekânlar, yaşadığımız zaman ve olaya dair neler düşündüğümüzün, neler hissettiğimizizin analiz edilebilmesi adına çok değerli imkânlar sunmaktadır.

Roman türüne mekân açısından bakıldığında, köy veya kent yaşamlarından oluşan yapısı dikkat çekmektedir. Ancak köyden kente doğru meydana gelen göçlerle insanlar her ne kadar kent hayatıyla hem dem olsa da içlerinde köy hayatına karşı duygusal bir özleme sahiptirler. Roman kentsel bir olgudur. *Kentlilik* belli bir yaşam ve davranış tarzını içerir. Örneğin, zaman bilinci, kent yaşamında, köy yaşamından daha fazla gelişmiştir (Kongar, 1981: 37). Mekân algısı, kentlinin hayatında parçalar halinde, işlevsel halde bulunurken; köy yaşamında blok halinde bulunur. “Toplum bir bütündür ve eğer köyden söz ediliyorsa kent var olduğu içindir” (Ünsal, 1981: 26).

Umberto Eco, “kurmaca dünyalar gerçek dünyanın asalaklarıdır” der (2009: 99). Anlatı türlerinde yansıtılan yaşamla gerçek yaşam birbirinin aynısı olmak zorunda değildir. Bu durum aynı şekilde mekân içinde geçerlidir. Edebiyat, okuyucuya alternatif hayatlar sunabildiği ölçüde başarılı eserler vermiş sayılır. “Sanat eseri yaşamı yorumlamalı, idealleştirmelidir ya da tümüyle özgür bir başka dünya yaratmalıdır” (Demir, 1989: 120). Romanlar, yazarlarının fikir yapısını ve duygu yoğunluğunu okuyucuya yansıtırlar. Her romanın belirli bir fonksiyonu vardır. Hayali kişiler, gerçeğin boşluklarını doldurup onları bize yorumlarlar” (Butor, 1995: 300).

*Kırmızı ve Siyah* isimli eserinde *Stendhal*, romanı yol boyunca gezdirilen bir aynaya benzeterek mekânın ne kadar önemli olduğunu dile getirmiştir. Mekânın yansıtılabilirliği biraz da yazarın kabiliyetine bağlıdır. “Romanlar, geçmişi bugünkü hissedilen varlığı ile artık diledikleri gibi yansıtabilirler. Şehre, onun duvarlarına, meydanlarına, sokaklarına istedikleri tarihsel anlamı yükleyebilirler” (Furrer, 2000: 30).

Mekân unsuru romanın önemli öğelerinden biridir. Çünkü roman, varoluşu gereği bireyi, bireyin çevresini ve psikolojisini malzeme olarak kullanır. Mekân, romanda

aktarılan yaşama can verir, derinlik kazandırır. Belki de mekân, yazında yaşamın hammaddesi, toprağıdır” (Dener, 1995: 73). Roman hayattan kopuk olamaz. Kurgusu gereği zamandan ve mekândan da ayrı tutulamaz.

Romanlarda sembolik mekânların analizinde önemli bir nokta olan genişleyen ve darlaşan mekânlar hususuna geçecek olursak roman kahramanını içinde bulunduğu psikolojik durumu yansıtan bir durumdur diye özetleyebiliriz. Eser kahramanı beklenmedik duygusal değişimler veya ağır psikolojik baskı altında mekânı olduğundan farklı algılayabilir. Başka bir ifadeyle karakter içinde bulunduğu somut çevreyi soyut hale getirebilir. Bu mekân anlayışına algıya göre değişen mekânlar da diyebiliriz. Bu mekân algıyı iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Birinci tür genişleyen mekânlar diye adlandırılır. İkinci tür ise darlaşan ve labirentleşen mekânlardır. Darlaşan mekânla labirentleşen mekân arasındaki farkı Korkmaz şöyle ifade etmiştir. Labirent mekânlardaki kahramanın mekândaki tüm unsurlarla hatta kendisiyle bile kavgalıdır. Ayrıca labirentleşmenin sebebinin mekânın küçüklük veya büyüklüğü değil; karakterin kendisini imkânsızlık içinde duyumsamasından kaynaklandığını belirten Korkmaz, labirent mekânın yalıtık ve tek boyutlu olduğuna işaret eder (2002: 403). Biz bu tarz mekânları bu çalışmada “*görece mekânlar*” diye adlandıracağız.

Görece mekân, sadece olay ve davranışları değil, zihni plândaki yansımaları, sosyal ve kültürel hayattaki dönüşüm ve farklılıkları da sergileyen bir çevre atmosferdir (Zambak, 2007: 2). Bu tarz mekânlarda kişi içinde bulunduğu mekânı çok değişik bir şekilde algıyabilir. Örneğin büyük bir okyanus kenarında kendini yalnız daralmış hisseden bir karakter ufak bir kulübede refah, huzur ve genişlik içinde hissedebilir. Klâsik roman, hikâye ve tiyatrolarda, olayın dekoru olmaktan öte bir değer taşımayan görece mekân, romantikler, özellikle realist ve natüralist yazarlarda çok daha fazla önem kazanmıştır” (Çetişli, 2004: 77).

Psikolojik romanlarda daha çok karşımıza çıkan görece mekânlar, doğrudan kişi ve kişilikle alakalıdır. Görece mekânlarla özdeşleşen tipler, kendi iç dünyalarında yaşayan, toplumsal ilişkilerinde çeşitli uyumsuzluklar gösteren karakterlere sahiptirler. Kişi, kendisini ait gördüğü görece mekânda daha rahat ve bağımsız hisseder. Görece mekândaki her obje veya her köşe, onun kişiliğinin bir parçası olur. *Yusuf Atılgan*'ın

*Anayurt Oteli* romanının kahramanı Zebercet ile Zebercet'in işlettiği otel arasında böyle bir bağ vardır. Oteldeki nesnelere ile Zebercet arasında duygusal bir ilişkiden söz edilebilir. Zebercet, kendisini otelle özdeşleştirir ve kendisini otel dışında bir yerde sınırlandırılmış hissederek. Hükmetme duygusu, otelde karşılık bulur. Otel onun varlık sebebi olmuştur. Gücünü varlığını gösterebildiği tek yer oteldir. Bu romanın en önemli başarısı da mekân ve roman kahramanının bütünleşen yapısı, kişinin ruh dünyasında yaşadığı çatışmanın mekânda karşılık bulmasıdır.

Görece mekânlar, bireysel farklılıklar, ruhsal yansımalar, duygusal yakınlaşmalar gibi pek çok psikolojik boyutun bir arada bulunduğu alanlardır. Bu mekânlar yazarın üslubuna bağlı olarak karakterlerin iç dünyasını yansıtmaya gibi önemli bir göreve sahiptir. Görece mekânlar ayrıca karakterlerin kendilerini sorguladığı yerlerdir. Her köşenin, her eşyanın, her parçanın ayrı bir anlam dünyasına hitap edebileceği bu mekânlarda, tasvir ve tahlil önemli bir unsur haline gelir. Varlıkların şekliyle durduğu yere, biçimlerinden renklerine kadar her ayrıntı ayrı bir işleve ve çağrışıma sahip olabilir.

Esendal'ın eserlerinde kullandığı görece mekânlar daha çok romanlarında karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda önce *Ayaşlı ve Kiracıları* romanı ile başlayıp *Miras ve Vassaf Bey* romanlarındaki görece mekânları yorumlamaya çalışacağız.

#### **2.4.1. Ayaşlı ve Kiracıları Romanında Görece Mekânlar**

Ayaşlı İbrahim Efendi, eşkıyalık, zaptiye çavuşluğu, arzuhalcilik, hancılık yapmış, çok çeşitli işlere girip çıkmış bir adamdır. Yeni yapılmış dokuz odalı büyük bir apartman dairesini uygun fiyatlarla müşterilere kiralar. Bir dairenin her odasını ayrı bir kişiye kiraya verir.

Aileler, genellikle orta halli insanlardır. Bir odayı da kendisine ve üvey kızına ayırır. Olaylar bu apartmanda geçer. Ayaşlı İbrahim, banka memuru, şoför, doktor, simsar, emekli, hizmetçi hepsi bir dairededir.

Her odasında toplumun çeşitli tabakalarından evli, bekâr, kadın, erkek, yaşlı, genç birçok insan yaşamını sürdürmektedir. Apartmanın katının dokuz odası olmasına

rağmen banyosu, tuvaleti ile mutfağı ortaklaşa kullanılır. Ayaşlının kiracıları bu yüzden, içli dışlı yaşamak sürekli birbiriyle iletişim kurmak zorunda kalırlar.

Kiracılar zamanla farklı nedenlerle evden teker teker ayrılırlar. Evde mal sahibi ile üvey kızı kalır. Fakat Ayaşlı İbrahim Efendi de bir gün ağır bir hastalığa yakalanarak ölür. Geriye kalan üvey kızı da başka yere taşınır.

Kısa özetten de anlaşılacağı üzere *Ayaşlı ve Kiracıları* bu romandaki ana mekân apartman dairesidir. Bu romanda yazar, Cumhuriyet'in ilk yıllarının 1930'lu yılların Ankara'sının doğurduğu insan tiplerini, değer karmaşasını ve kuşaklar arasındaki uyumsuzlukları göstermeye çalışır. Roman, büyük ölçüde de tek bir mekân ve bu mekânda yaşayan insanlar arasındaki ağ üzerine yapılandırılmıştır. Burada Ayaşlı İbrahim Efendinin oda oda kiraya verdiği dokuz odalı bir apartman dairesi, mekân olarak karşımıza çıkar. Özellikle “büyük” ve “küçük kültürel gelenek”lerin (Mardin 2000: 22) çözülüşe uğradığı, yüzyıllardır süregelen yaşamı algılayış tarzlarının köklü değişiklikler geçirdiği Cumhuriyet döneminde, söz konusu olan yenilikleri bizzat yaşamak isteyen ve bu yeniliklere henüz bir anlamlandırma getirememiş olan farklı kişiliklerin yer aldığı bir apartman dairesi gözlemlenir. İsmail Çetişli, Memduh Şevket Esendal isimli eserinde bu durumu şöyle ifade etmektedir:

*Ayaşlı ile Kiracıları'ndaki ana mekânın dışında kalan diğer mekânlar, ancak apartman dairesindeki hayatın çözülmeye başlaması ile söz konusu olmaya başlar. Bankacı kahramanın, dairedeki hayattan bıkmış olması, bu konudaki diğer bir faktör olarak zikredilmesi gerekir. Dr. Fahri ve banka müdürünün evleri, banka hastane, Sine Palas, Beldevler Oteli, istasyon, şehrin kenar semtleri eserin ikinci ve üçüncü planda kalan mekânlarını teşkil eder. (1999: 275)*

Apartment imgesi sakin ve huzurlu hayatın tam karşıtı olan, ilişkilerin çok karışık ve yüzeysel olarak yaşandığı “kaotik” bir mekânı simgeler. *Ayaşlı ve Kiracıları'*nda çok daha farklı bir mekân tarzı söz konusudur. Toplumumuzun yeni tanımakta olduğu bu mekân “*apartment*” kelimesinde ifadesini edilir. Bu açıdan bakıldığında apartmentın

darlaşan bir mekânı temsil etmekte olduğu çok rahat bir şekilde görülür. Olay örgüsü, apartmanın bir “kat”ı veya “ daire”sinde hayat bulur. Dokuz odalı bu dairede mutfak, banyo, tuvalet müşterek olarak kullanılmaktadır. Her odada farklı kesim, kültür, meslek, yaş ve cinsiyetteki on altı kişi hayatını idame ettirmektedir. (Çetişli, 1999: 276)

Cumhuriyetin ilk yıllarında, yeni Cumhuriyetin ve batılı anlamda yaşayışın bir sembolü olarak apartman, yazarın kurguladığı çatışma için farklı kişilikleri bir arada topladığı mekândır. Bu apartmanda, Cumhuriyetin ilk dönemine tanıklık eden ve en başından beri yeni yaşayış biçiminin içerisinde yer alan Ayaşlı, kiraladığı apartman dairesinde farklı kişiliklere sahip insanlarla ve hizmetçi kadınlarla bir arada yaşar. Memduh Şevket, eserinin girişinde, apartmanda bir araya gelmiş olan bu insanların hayata dair farklı yaklaşım tarzlarının olduğunu hissettirmek için, kahramanların psikolojik yanlarını da işaret eden betimlemeler yapmıştır.

Eserin hemen başında yazar, “*Yeni yapılmış büyük bir apartmanın dokuz odalı bir bölümünde oturuyoruz. Bu bölümü, Ayaşlı İbrahim Efendi adında biri tutmuş, isteyenlere oda oda kiraya veriyor. Odalar, loşça bir koridorun iki yanına sıralanmış, dizilmiş. Koridorun en sonunda banyo odasıyla mutfak var. Benim odam, koridora girince sağdan birinci kapı*” (2011: 9) şeklindeki betimlemesi farklı insanların bir arada yaşadığı ve her bireyin kendine has bir odaya/mekâna sahip olduğunu bize hissettirmektedir.

Apartmentın özellikle de “oda”nın, Ayaşlı için taşıdığı anlam çözümlendiğinde, ruhsal olarak “yaşanan” bir mekândan çok “maddî” olarak barınma ihtiyacını karşılayan bir yer ile karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Apartman Esendal’ın bu romanında imgesellikten uzaktır. Ancak bu mekânda yaşayan bireylerin huzursuzluğunu yansıtan ifadelerle rastlamaktayız. Apartmanda yaşayan kişilerin pek çoğu apartmandan sıkılmış vaziyettedir. Fırsatını bulan kiracılar daha huzurlu kendilerini daha rahat hissedecekleri yerlere gitme taraftarıdır. Bu durum bize Bachelard’ın darlaşan mekânlar imgesini hatırlatır. “*Buraları ne? Buraları çöl be. Burada tosbağalar susuzluktan geberiyor. Sen sarıcalı meşelikleri gördün mü? Ormanın içinden gömgök dere akar, kol gibi turnalar atlar mı! Rakıyı okkayla içerdik. Koyun südünü akşamdan sağlar, ayaza korlar ki, iki*

*parmak kaymak bağlar. Her sabah kömürcü kulübesinde taze kül pidesi pişirirler”* (2011: 27).

John Urry, *Mekânları Tüketmek*, adlı kitabında, insanın yaşadığı şehrin, ona ait anıların ve geçmişin ambarı olduğunu ve ayrıca bu mekânların kültürel simgeler deposu olarak da işlev gördüğünü belirtir (1999: 41). Ayaşlı için, yaşadığı apartmanın, şehrin ya da memleketin böyle bir özelliği yoktur. Ayaşlı İbrahim Efendi, apartmanda kendini “ev”inde/“iç”erde hissedecek şekilde odasını düzenler. Apartmandan memnun olan tek kişi de Ayaşlı’dır. Çünkü kendini bu mekâna ait hisseder. Apartman Ayaşlı’nın yuvası, kabuğudur. Apartmanda yaşayan bütün müşteriler rahatsızken Ayaşlı İbrahim’in mutlu olması görece mekân tasvirine uygun bir durumdur. Ayaşlı için apartman genişleyen bir mekânken diğer insanlar için darlaşan bir mekândır. Aşağıdaki alıntıda Ayaşlı’nın içinde bulunduğu mekânda ne kadar rahat hissettiği betimlenmiştir.

*Ayaşlı benim yanımdaki odada oturuyor. Kapıdan girince insan kendini semercinin hanında bir odada sanır. Solda yere serilmiş bir yatak. Bu yatak bazı günler dürülüp köşeye kaldırılır, bazı günlerde serili kalır, Ayaşlı üstünde oturur. Kapı arkasında su testisi, ağzında mavi maşraba kapalı. Kapı karşısında pencerelerin önünde yere serili bir yatak daha... bunda Ayaşlı’nın oğlu yatar”* (2011: 28).

*Yerde Kırşehir örneği üç halı seccade. Bir köşede üstü renkli teneke kaplı bir sandık, eski bir bavul, kapağını Ayaşlı’nın kendi kösele parçalarıyla mihladiği bir gaz sandığı. Bunu Ayaşlı çamaşır dolabı gibi kullanır. Üstünde oturduğu zaman soluk pembe yorgan boydan boya yatağın üstüne serilir, daha üstüne de yerdeki seccadelerden biri yayılır. Yatağın başucunda, duvara asılı bir saz. Keyfi yerinde oldu mu, Ayaşlı saz çalar. Evde kalorifer, elektrik, mutfakta hava gazı varken, Ayaşlı, kahvesini mangalda pişirir. Bu sac mangal Ayaşlı’nın odasıyla mutfak arasında gezer durur, bu yüzden sabahları bütün bizim bölükte kömür kokusu duyulur.* (2011: 28)

Bankada memuriyet hayatını sürdüren anlatıcı, birçok insanî kazanımı da beraberinde taşır. Bu özellikleriyle asırlardan beri süregelen bir kültürün temsilcisi

olarak okuyucunun dikkatine sunulur ve apartmanda olmasını istediği yeni cumhuriyet kültürünün temsilcisidir. Nitekim o, bu apartmana sadece maddî olarak bağlanmış ve kendi gerçek kişiliğini bulmaya çalışmıştır. Kişiliğini bulduğu anda da yeni bir mekâna geçerek kişisel bütünlüğüne ulaşmıştır. Romanın sonuna kadar kendini bütünüyle yabancı hissettiği apartmandaki insanlar arasında en büyük korunağı, kendinden/ruhundan çok şey kattığı apartmandaki “oda”sı olmuştur.

Metaforik anlamda ele alındığında ise “yuva”nın, insanı saran, sarmalayan ve kendine yönelerek sıradanlaşmaktan kurtulmasına olanak tanıyan özelliği ön plana çıkar. Bu açıdan bakıldığında apartman, kahramanı yozlaşmış insan ilişkilerden koruyan, kendi ruhunun merkezine doğru yönelmesine imkân veren bir mekân değildir. Bu yönüyle kahraman, Ortega Gasset’in ifade ettiği gibi, “kendi kendi”ne kalabilecekleri bir “içeri”yi arayan insanların sergileyebileceği tavrı sergiler ve “kendini nesnelerin köleliğinden sıyıрма yetisi”ni (1999: 35) ortaya kor. Böylece kahraman Selime ile evlenerek bu ortamdan kurtulup kendine daha uygun olan mekâna kavuşmak ister.

İnsanlarla olan ilişkilerini, peşi sıra koştuğu fakat elde edemediği arzuların vermiş olduğu huzursuzlukla kurgulayan şevki Bey, sürekli çevresiyle çatışır. Arno Gruen, toplum içerisinde gerçek kimliğini gizleyerek hayatlarını sürdüren insanları incelediği *Normalliğin Deliliği* adlı kitabında, şevki Bey’in durumunda olan insanları “gizli şizofrenler” olarak tanımlar (2003: 28–29). Bu tip insanların, yansıtıkları huzursuzluğun kendi iç boşluklarından kaynaklandığını, fakat bu durumu kabul etmek zorunda kalmamak için çevrelerinde “yıkım” yarattıklarını ifade eder. Aynı zamanda bu insanlar, çevrelerindeki insanları da kendi düzenlerine uymaya zorlarlar. şevki Bey de apartman içerisinde bizzat hayatını bir türlü yeterli bulmaz ve sürekli daha fazlasını ister. şevki Bey için bu mekân artık labirentleşen bir mekândır. Bu huzursuzluğu apartman çalışanlarına da yansıtır ve hizmetçi kadınlara olan kavgası kişiliğinin ne kadar sorunlu olduğunu yansıtır:

*Şefik Bey, Halide'ye çamaşır yıkatmış, parasını vermemiş. 'İki gömleğim paralandı, bir de çorabım kayboldu' diyormuş. İş yalnız bununla da kalsa Halide aldırmayacakmış, nasıl ki iki aydır hiçbir şey söylememiş. Ortada böyle bir anlaşmazlık varken bir de akşam Şefik Beye iki genç çocuk misafir gelmişler. Bir masa örtüsü istemiş. Halide üst katta oturan Yahudi madamın hizmetçisinden eğreti bir örtü almış. O gece bu örtüyü hem yakmışlar, hem şarap döküp kirletmişler. Halide Şefik Bey'e bu örtüyü ödemesini söylemiş. Şefik Bey aldırmamış, aradan biraz geçince Yahudi madam örtü yüzünden hizmetçisine yol verecek olmuş. Halide bunu duyunca hemen Şefik Beye koşmuş. Şefik Bey de Halide'yi odasından kovmuş. (2011: 41)*

Şevki Bey, asıl kimlikleriyle bütünleşmekten çok uzakta olan topluma yabancılaşarak yaşayan dostlarının arasına döner. Yukarıda da ifadeye çalıştığımız gibi bu dostlar, Şevki Bey gibi insanların doğal karakterini değiştirmesinde ve onları tutkuları ve tatmin edilmemiş arzularıyla yaşamak zorunda bırakıp yabancılaşmış bir varlık haline getirir. Böylece hayatlarının tüketmesine sebep olur (Shayegan, 2002: 43).

*Cevat ona da anlattı:*

*-Ben, dedi, dün gece Macar lokantasına uğradım, baktım bu bey orada, yanında da bir sürü çoluk çocuk, bunu ortaya almışlar, alay gırla. Sonra ben çıktım, bir saat sonra geldim, Şefik Bey olmuş, masaya dayanmış, uyuyor. Bir aralık masanın altına da girmiş, çıkarmışlar. Arkadaşları da bunun olgunluğuna bakmıyorlar, 'Bizi bara götür' diye asılıyorlar. (2011: 117)*

Memduh Şevket, kurguladığı bu çatışmanın daha iyi anlaşılması için söz konusu olan apartman sakinlerine, apartmanın dışından da bazı şahısları dâhil eder. Turan Hanımın her akşam odasında düzenlediği kumar oyunları etrafında toplaşan sabahlara kadar eğlenmek için bir araya gelen "kalabalık" böyledir. Cumhuriyet döneminde Ankara'da yetişen neslin mensubu olarak kurgulanan Turan Hanım, bu apartman dairesinde kendisi gibi olan insanlarla beraber her gün ayrı bir eğlence düzenler.



Turan Hanım, bu mekânda istediği huzuru bulamaz. Bu yüzden apartmanın dışına çıkmak ister. Batılı ve yozlaşmış alışkanlıkların daha iyi yaşanabileceği bir ev kurmak ister. Apartman Turan Hanım için darlaşan bir mekândır. Çünkü kendini bu apartmana ait hissetmemektedir. Bu durum ortamdaki memnun olan Ayaşlının hoşuna gitmez:

*Turan Hanımın ev tutması, çıkması doğrulaştıkça Ayaşlıyı, gözle görünür bir telaş aldı. Onun evden çıkmasını hiç istemedi. Hele bir zaman Turan Hanımın evini düzüp kapısını kibar misafirlere açtığı duyulmaya başlandıktan sonra Turan Hanımın elden kaçırılacak karı olmadığını söylemeye koyuldu. Hasan Beye demiş ki:*

*- O apartıman gibi karı idi, yazık ben idare edemedim; şimdi gitti, etek dolusu para kazanıyor! (2011: 168)*

Bu insanlar, hayatın anlamına dair hiçbir endişe taşımadan kendilerine ve topluma yabancılaşarak yaşayıp giderler. Turan Hanım gibi olan bu kalabalığın “en büyük noksanı utanma nedir bilmemeleridir” ifadesi yazarın içinde bulunduğu bu ortamdaki rahatsız olduğunu göstermektedir. An itibarıyla yazar kendini darlaşan bir mekânda hissetmektedir. Ancak ilerleyen zamanlarda yazar da içinde bulunduğu ortamdaki iyice sıkılıp kendine çıkış yolları aramaya başlar çünkü artık o da labirentleşen bir mekân içine hapsolmuştur.

*Turan'a baktım, bir saniye bile şaşırmadı, misafirlerine emniyet verecek surette güldü. Sonra biz erkekler odadan boşandık, karıları beylere bıraktık. Niçin kaçtık? Ben niçin orada bulundum? Niçin kaçtım? Kendi kendime o kadar utandım, o kadar kızdım ki, odama döndükten sonra divanın üstüne uzandım deli gibi yastıkları ısırmağa başladım. Bu beyleri getiren Orhan kapıyı vurmaya bile lüzum görmedi. Niçin bu apartımanın kapısı kapanmıyor? Önüne gelen açıp giriyor. (2011: 91)*

Turan Hanım'ın yazara olan ilgisi yazarı iyice boğar. “Bu insanlara göre aşk, iki bedenin tensel olarak birbirine yaklaşmasından başka bir şey değildir. Söz konusu olan bu aşkta, tinsel anlamda bir bütünlük yoktur” diyerek Turan Hanım'dan kaynaklı rahatsızlığını dile getirir. Aslında labirentleşen mekândan bir çıkış yolu aramaktadır yazar.

Batılı tarzdaki tavır ve davranışlarıyla karşımıza çıkan İskender Bey'in durumu, farklı bir bakış açısıyla da okunabilir. Çünkü İskender Bey içinde bulunduğu durumdan memnundur. Onun için apartaman genişleyen bir mekân mahiyetindedir. Maddî olarak tükenip bittiğinde gerçek yüzü ortaya çıkan bu kahraman aslında, Şevki Bey gibi aşırı batılılaşmış tiplerin kolayca aldandıkları Batının çıkarıcı tarafını simgeler. Hayatı sadece zevk ve tatmin olmak için yaşayan bu insanlar, en ufak bir zorluk karşısında hayata tutunamamakta; evini/evrenini bulamamış olan ruhları, toplumda istediklerin konuma gelemeyen yok olup gitmektedirler: Yazar İskender Bey'in durumunu şöyle ifade eder:

*Ben, ne yaptıklarını bilmiyordum. İşte şimdi anlaşıldı, afyon hulasası yapıyorlarmış. Bu işlerden epeyce para da eline geçti sanırım ama aldığı parayı bir işe yatırmaz ki! Paranın bir kısmını gitti, Turan Hanımın evinde yedi. Burada bir doktor var, biraz parasını da ona çekti. Ne olacak! Şimdi kendisi de içeri girdi. (2011: 252)*

Gittikçe çevresindeki “kalabalık”tan uzaklaşan kahraman, sıradanlaşmaktan ve yozlaşmaktan kaçarak, iç dünyasına çekilmiş ve eylemlerinin anlamını sorgulamaya başlamıştır. Bu yönüyle artık o, Gasset'in dediği gibi “*kendi benliğine dalma*” (1999: 49) halini yaşar ve Selime karşısına çıkana kadar çevresindeki insanlardan her geçen gün uzaklaşır. Yazar içinde bulunduğu labirentleşmiş mekânı şöyle tasvir eder:

*Benim yaşayışım gün geçtikçe tatsızlaşıyor. Ne ben kimseyi seviyorum, ne kimse beni arıyor. Kendimi avutacak bir Turan bile yok. Günlerim evle banka, Atlas lokantası*

*arasında geçiyor. Yazılacak, okunacak şeylerim var, hepsi duruyor. Boş tatsız günler geçip duruyor.* (2011: 203)

Kahramanımız, Turan Hanım, İskender Bey ve Şefik Bey gibi kendilerine yabancılaşarak hayatlarını tüketen insanları gördükten sonra, hayatın anlamına dair çok önemli kazanımlar elde eder. Kendine yönelerek sorduğu sorular neticesinde Selime'ye duyduğu aşk sayesinde bu yabancılaşmış hayatlardan kendini kurtarmayı başarır. İçinde bulunduğu mekânın ruh hali üzerindeki etkisinin farkına varır. Böylece labirentleşen mekândan kurtulmayı başarıp genişleyen bir mekâna kavuşmuş olur. İsmail Çetişli bu durumu şöyle ifade etmektedir: *“İşte Türk toplumunun kıymet hükümlerinde yaşanmakta olan bozulma, çözülme veya değişimin mekâna yansıyan sonuçları. Diğer bir ifadeyle, cemiyetimizin sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik değerler manzumesinde müşahade edilen yozlaşma serüveninin ifadesinde mekân unsurunun yüklendiği fonksiyon. Köşk-yalı-ev- apartman çizgisinin söz konusu serüveni tek başına dikkatlere sunmada yeterli olduğunu söylemek, aşırı bir idda olmaz.”* (1999:276)

Carl Gustav Jung, “Yeniden Doğuş” arketipini incelediği, Dört Arketip adlı kitabında, ruhumuzun yeterince geniş olmaması durumunda, nesnemizin büyüklüğü ile asla baş edemeyeceğini söyler ve insanların içsel bir genişliğe sahip olmaları gerektiğini vurgular (2005: 53). İçsel bir genişlik ise, ancak “otantik olma” durumunu yaşayarak, insanın kendi bireysel varlık alanlarına yönelmesiyle mümkün olmaktadır. Kahramanımız da tertemiz duygularla âşık olduğu zaman kendi içsel derinliğine ve iç huzurunu kazanmaya başlamıştır.

Bu noktadan sonra yazarın, dünya görüşü ve hayatı algılayış biçiminde köklü bir değişim geçirerek “yeniden doğuş”u yaşaması kaçınılmaz bir hal alır. Bu değişimin işaretleri yazar tarafından da metne yansıtılır. Selime Hanıma yazdığı mektuptan sonra ruh hali de tekrar düzelmeye başlar. Artık o, Michel Foucault'un bu tür “dönüşümü” başarabilen insanlar için dediği gibi, “başlangıçtaki insan” değildir (2003: 12). *“Benim günlerdir çektiğim iç sıkıntıları sanki bu mektubu yazmamaktan ileri geliyormuş!*

*Birdenbire kendimi şen, hafıflemiş, iyileşmiş buldum. Bu mektubu yazmak için azgın suratla girdiğim yazı odasından içim gülererek çıktım” (2011: 206).*

Cumhuriyetle birlikte girilen yeni yaşam tarzının bir neticesi olarak, aynı apartmanın çatısı altında bir araya gelen farklı kişiliklerdeki insanlar, çatışmanın huzursuzluğuna daha fazla dayanamaz ve herkes ruhunu/kişiliğini rahat ettireceği bir “ev”e/“evren”e doğru arayışa çıkar. Bu arayış aynı zamanda, özlemi çekilen sosyal yaşantıya, yani kültür ortamına da bir yöneliştir. Apartmanda aradığını bulan tek kişi, Ayaşlı’dır. Apartmandaki sevdiği arkadaşları (Hasan Bey, Kahraman, Turan Hanım) onu terk edip gidince, bir süre sonra Ayaşlı ölür. Böylece apartmanı terk etmek zorunda kalır. *“Ayaşlı, çok yaşlı ve düşkün bir adam değildi, ama ömrü azmış. Bir gün soğuk almış, birkaç gün içinde de ölmüş. Biz onun hastalığını ve öldüğünü, gününden haber alamadık. Bir gün Selime babasının kabrine gitmişti; Hasan Beyin mezarının yanına birini daha gömmüş oldukların görmüş. Geldi, bana söyledi:*

*- Çok yakın gömmüşler; ben parmaklık yaptırmak istiyorum dedi: Ertesi gün; ben gittim soruşturdum, anlaşıldı ki, gömülen Ayaşlı imiş.” (2011:256)*

Hayatlarının içini boşaltarak amaçsız bir şekilde yaşayan İskender Bey, Turan Hanım, Şefik Bey ve “kalabalık”ı oluşturan diğer insanlar için ölüm bir sonken; Kahramanımız için yeni bir “başlangıç” olarak kabul edilebilir. Kahramanımız için Hasan Bey’in hastalanması ve ölümü, Selime Hanım ile tanışmasını ve bu bataktan kurtulmasının vesilesi olmuştur. Farklı kişiliklerin çatışmalarının oluşturduğu yobaz apartman hayatından kurtulabilmiş ve kendi kişiliğini oluşturabilmiştir. 1930’lu yılların Ankara’ında aynı mekân içerisinde bir araya getirilerek okuyucuya sunulan yozlaşmış yaşamlar İskender Bey, Şefik Bey, Turan Hanım gibi karakterlerle okuyucuya sunulmuş olur.

İnsanların içinde buldukları mekânlar ile kişilikleri arasında sıkı bir ilişki vardır. İnsanlar içinde buldukları mekânların büyüklüğü ya da küçüklüğüyle değil o mekânda nasıl hissettiklerine göre hayatı algırlar. Böylece içinde buldukları görece mekânlar sürekli bir değişim ve dönüşüm halindedir. Çünkü insanoğlu dünyayı ve

etrafında olup bitenleri bulunduğu mekânın penceresinden bakarak anlamlandırmaya ve yorumlamaya çalışır. Gaston Bachelard'ın dediği gibi “*insanların evi dünyaya açılır*”(1996: 91). İnsanın eviyle olan bağlantısı dış dünya ile olan bağlantısını şekillendirir. Mekânı, evren haline getiren nokta kişinin varoluşsal kişiliğiyle alakalı durumları sorgulamaya başlamasıyla ortaya çıkan farkındalık sürecidir. Bu şekilde gündelik sorunların ve heveslerin peşine gitmektense asıl kişiliğiyle bütünleşerek gerçek kişiliğine doğru bir yola çıkar. Böylece insan gerçekte kim ve ne olduğunun farkına varır.

#### **2.4.2. Miras Romanında Görece Mekânlar**

İstanbul'da çok büyük bir konakta yaşayan Silahtarpaşa Ailesi, servetlerinin sahibi olan büyükannenin ölümü ile dağılmıştır. Ailenin dört torunu ayrı evlere çıkar. Zamanla konak yıktırılıp eşyaları satılır; yerine yeni bir mahalle kurulur. Romanda, ailenin torunlarından Şevki Bey'in oğlu Asım'ın, aileden kalma bir değirmeni üstüne almak amacıyla İstanbul'a gelip amca ve halalarını ziyaret etmesi ile gelişen olaylar anlatılır. Birbirinden kopuk kardeşlerin hepsinin ailesinde ihanet, çocukların ihmali, kumar düşkünlüğü gibi sorunları vardır. Olaylar Asım'ı da mutsuzluğa sürükleyecek, gerginlik ve kavgaları arttıracak şekilde gelişir. Halasının torunu Salime'ye âşık olur Asım, Salime'ye evlilik teklifinde bulunur. Teklifi kabul edilmeyince çok üzülür.

Miras ise bir aile romanıdır. Bu romanda ana mekân dağılan bir konak ve bu dağılma neticesinde İstanbul'un çeşitli semtlerinde kurulan yeni yaşam alanlarıdır. Bu mekânlar genellikle evlerden oluşmaktadır.

Romandaki ana mekânı konak oluşturmaktadır. Sultanselim'deki Silahtar Paşa Konağı bu aileyi sembolize eden ana mekândır. Zamanla yıkılan bu konak yerini kırk beş evli bir mahalleye bırakmıştır. Esendal'ın ilk romanı olma özelliğini de taşıyan *Miras* içinde insan-mekân ilişkisini yoğun bir şekilde barındıran bir romandır. Yazarın ilk eserlerinde kendini hissettiren Servet-i Fünun edebiyatı etkisi bu romanda bariz bir şekilde hissedilmektedir. Konak, yalı ve köşk gibi mekânlar Servet-i Fünun romanlarında sıkça kullanılan alanlardır. Bu mekânlar maddi gücün somutlaştırılmış halini simgeler. Bir yaşam alanı olmaktan çok bir statü göstergesi olarak karşımıza

çıkar. İsmail Doğan bu konuda şöyle diyor: “Eski dönemlerde Osmanlı vakfiyelerinde konut tipleri sayılırken saray, yalı, köşk, konak gibi üst düzey insanlara ait mekânlar dışarıda bırakılarak konut kavramı içine dâhil edilmez” ( 2002: 16). Miras romanında ise “Konak” bir statü göstergesi olarak kurgulanmakla beraber aynı zamanda ailenin dağıldığı, ilişkilerin zedelendiği bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı bu konak darlaşan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Günün birinde büyük anası ölmüştü. Nasıl derhal aileleri perişan oldu! Kardeşler sanki kırk yıllık düşman imişler gibi birbirlerine darılmışlar, uzaklaşmışlardı. Ortaya büyük mal, miras davaları çıkmıştı. Herkes derhal dairesini, sofrasını ayırmıştı. (...) Hatta ara yerde kapılar kapattırıldı, dışarıdan yeniden kapılar açtırıldı. Herkesin bir akarda, bir evde gözü vardı. Gâh biri aleyhine birkaçı birleşerek, gâh ayrılarak kadınlara, vekillere, davalara, yalancı şahitlere, uydurma senetlere boğulmuşlardı. Zaman geldi ki artık bir çatı altında oturamaz oldular. Birer birer konağı terke başladılar. Herkes, haline göre, birer tarafa çekilip gidiyorlardı. ( 2011: 17)*

Yalı da konak gibi roman açısından önemli bir mekândır. Bir yalıya sahip olmak toplumda saygın bir insan olmakla eşdeğerdir. Yalı sahibi olmak aynı zamanda maddi açıdan güçlü bir aileye sahip olduğunun göstergesidir. Bu yüzden yazarın etkilendiği dönem itibariyle yalının da romanda yer alması gayet doğaldır.

Miras romanındaki yalının işlevi Salime ile Asım arasında yaşanan aşkın izlerinin taşınmasıdır. Bu aşktan dolayı yalı ise genişleyen bir mekân olarak yansıtılmıştır. Ramazan Korkmaz bu tip mekânları olgusal mekân olarak değerlendirerek olgusal mekânlar sadece yerle ilişkisi olan değil, aynı zamanda anlamı olan, içinde anıları barındıran, ruhsal durumu yansıtan mekânlar olduğunu belirtir (2002: 403). Bu haliyle yalı karakterler üzerinde hem sosyolojik hem de psikolojik bir etkiye sahip olur. Ayrıca karakterler arasındaki ilişki de mekânı anlamlandırmada önemli bir etkiye sahiptir.

*Evvelce ümit etmediği halde müsterih ve rahat olduğunu düşündü. Odaları gezdi. Salime'nin yalya geldikçe panjurları kapalı boş odaları gezmek mutadı idi. Asım'ın odasına girerken kalbinde bir heyecan hissedip kendi kendine gülümsedi. Yine bir tek panjurun, yalnız bir kanadı açıktı; yine yan tarafta büyük ayna boş, karanlık ve koridor gibi görünüyordu, eski siyah konsolun üstünde birkaç kitap duruyordu. Bunlar, şüphesiz, Asım'ın kitaplarıydı. Salime, bunları karıştırdı. Bu dört kitaptan biri Maupassant'ın Bir Hayat ismindeki eseri idi. (Miras: 152)*

Miras romanında geçen diğer bir yalı da Ethem Efendi yalısıdır. Bu yalı yıkılmaya yüz tutmuş harap bir binadır. Burda roman karakterinin içinde bulunduğu ruh halinin de etkili olduğu sonucuna varabiliriz. Çünkü hikâye ve romanlarda mekân, içinde yaşayan insanın psikolojik duruma göre şekillenerek, ruhsal yapısından hareketle anlam kazanır. ( Yılmaz, 2011: 49)

*Şimdi kış üstü, ekseriya Ethem Efendi'nin yalısına devam ediyordu. Bu yalı, harap ve korkunç bir yerdi. Bir köşesini bir taraftan rüzgârlar, denizler yıkıyor, çöktürüyor, diğer taraftan Ethem Efendi'nin ailesi söküp yakıyor, öbür tarafta da oturuyorlardı. Yalının yukarı katı hemen kâmil haraptı. Camları, çerçeveleri kırılmış, sökülmişti. Bazen, sellibir yağmur yağınca dam akıyor ve alt katta oturanlar, odanın içine leğenler, tencereler dizip öyle barınabiliyorlardı. (Miras: 199)*

Esensal Miras romanında Silahtar Ali Paşa ailesinin dağılma nedenlerini çözümler. Romanın kahramanı Asım'ın Sarayköy'den İstanbul'a gelmesiyle olay örgüsü başlar. Asım İstanbul'da dört farklı mekân arasında gidiş gelişler yapar. Okuyucuya ailenin ekonomik çıkar ilişkilerinden kaynaklı sorunlar yaşadığı sezdirilir. Asım sürekli bu problemler için çıkış yolları aramaktadır. Bu yüzden İstanbul büyük bir şehir olmasına rağmen Asım için labirentleşen dar bir mekân halini almıştır.

*Burası, caddenin tozundan, gürültüsünden uzakça kalyordu. Akşam, mahalle camiinin yanında toplanmış bu dört-beş dükkân, Hurşit'in kahvesi, karşıda bakkal Sava, attar Kadri Efendi, onun yanında delikanlıların kahvesi, hepsi sokağı sular, süpürürlerdi. (Miras: 27)*

Esendal, Miras romanında Silahtar Ali Paşa ailesinde yaşanan sorunların asıl kaynağını miras paylaşımında karakterler arasında ortaya çıkan çıkar zedelenmelerine bağlamıştır. Fransızca konuşma alafrangalığı da ayrıca eleştirilen bir husustur. Asım'ın İstanbul'daki akrabalarında yaptığı ziyaretler sonucunda yaşanan bu olumsuz durumun nedenleri daha iyi anlaşılır.

*Canip Bey onu beraber alıp gezdirmekten zevkyab oluyor ve sokakta kızıyla Fransızca konuşuyordu. Beraber Beyoğlu'na çıkıp öteberi alıyordu. Trende, tünelde, sokakta ve mağazalarda Fransızca konuşuyorlardı. (Miras: 87)*

Asım'ın asıl yapmak istediği meslek değirmenciliktir. Sarayköy'deki değirmene sahip olmak onun en çok istediği şeydir.

*"Şehrin gündüz hali gözünün önüne geldi ve "Şehirlerde bana iş yok" diye düşündü. Değirmen ne kadar iyiydi. Değirmen onun olsaydı, bu endişelerden hiçbiri olmayacaktı..." (Miras, Bilgi Yayınları s.229)*

Ayrıca Asım'ın İstanbul gibi büyük bir şehirde vermiş olduğu yaşam mücadelesi okura sezdirilmektedir. Büyük şehir genel anlamda ortak çıkarlar amacıyla bir araya gelmiş insanlardan müteşekkil gibi görünse de yoğun bir çıkar çatışmasının yaşandığı mekânlardır. Yine labirentleşen bir mekân algısı karşımıza çıkmaktadır. Bu durumu Atlam şu şekilde izah etmiştir:



*Kent başlangıçta insan ürünü olarak görünse de önüne geçilmez çıkar ilişkilerinin kol gezdiği bir alan haline geldiğinde; artık kentin sadece insanın hayatta kalma savaşına tanıklık eden bir mekân olduğunu söylemek güçleşir. (2008: 7)*

Evler bireylerin özel yaşam alanlarıdır. Ev aynı zamanda bir mahremiyet taşıır. Bireyin dış dünyadan bağımsız kendine ait bir dünya kurduğu mekânlardır. Göregenli ise bu durumu şöyle izah etmiştir: Mahremiyet, inzivaya çekilme, kendi başına kalma, yalnızlık, diğer insanlarla ilişki kurmama, kendine ait olanı başkalarıyla paylaşmama şeklinde yorumlanır. ( 2010: 61)

Miras romanında evin daraltılmış bir mekân olarak yansıtıldığını görüyoruz. Evlerin sokağa bakması ve bahçeye bakması arasında da mekânsal açıdan incelendiğinde farklar vardır. Evlerin sokağa bakması açıklığı sıradanlığı temsil eder. Bahçeye ya da avluya bakması ise gizliliği, kapalılığı, içe dönük olmayı temsil eder. Bu durum modernleşmenin de göstergesidir. Her görüntünün aslında arkasında bir asıl veya öz olduğu düşüncesinden hareket edersek evin, odanın ve mahzenin genel olarak dar ve kapalı mekânlar olarak aktarıldığını gözlemleriz.

Ev sadece yaşam alanı değil aynı zamanda yalnızlığın ve çaresizliğin de mekânıdır. Kişi ne kadar yalnız ne kadar muhtaç da olsa ev sığınabileceği nadir yerlerdendir. Mehmet Narlı Şiir ve Mekân isimli eserinde evden şöyle bahseder: “Ev, sadece özel mülkiyet alanı değil, yalnızlığı ve çaresizliği barındıran bir kabuktur. İçerden dışarıya açılmayı sağlayan bir eğitim alanı; karşılıklı sevgilerin örüldüğü bir ilişkiler ağı ya da didişmelerin, kimlik bağımsızlaştırma mücadelelerinin oluşturduğu bir çatışma alanıdır. Özel ile toplumsal arasındaki mesafe; yeni bir dünya oluşturmanın ve yeni bir dünyaya açılmanın yuvası; dış dünyaya sayılamayacak kadar çok duygular üreten, dış dünyadan sayısız duygu alan bir süreç olarak tam bir mikro kozmostur” (2007: 67). Bachelard'a göre ise ev, kişinin dünya köşesidir. Ev, ilk evrendir. (1996: 32)

Miras romanında mekân olarak kullanılan ev, daha çok olumsuz yanlarıyla sunulmuştur. Burada bir görüntü halinde betimlenen kararmış, çirkin evler dağılan bir ailenin yansıması gibidir. Beraberken büyük bir konakta yaşayan aile bireyleri,

dağılınca herkesin karamsar kötü ruh hali evlere yansımıştır. Bu durum labirenleşen mekânın yansıtıldığı başka bir örnektir. Evin, içinde oturulan geometrik çerçevede sınırlandırılmış bir mekân olarak kabul görür. Bu duruma karşın fenomenolojik yaklaşım evi; bireyin algıları üzerine odaklanmış, özel ve hayatî bir alan olarak kabul eder. ( Göregenli, 2010: 123)

*Daha arkada, gittikçe yükselen evler, binalar, pencereler, türlü türlü çatılar, kararmış kiremitler karmakarışık görünüyor ve bu sıkıntılı, kirli, çirkin yığın arasına sıkışmış birkaç ağaç, artık yapraklarını dökmüş, siyah dalları kış yağmurlarına karşı çıplak duruyordu. (Miras: 45)*

Vatansever'e göre ev canlıdır ve evin de bir bilinci vardır (2011: 72). Esendal, evleri tasvir ederken adeta içinde yaşayanlarla aynı kaderi paylaşan canlılarmış izlenimi uyandırmaktadır.

*Pencereden arka sokaktaki evlerin ıslak, sefil cepheleri görünüyordu. Bunlar her odasında bir aile oturan büyük harap evler, dükkân üstleri yahut fakir otellerdi. Birçok pencerelerde perde yoktu. Bu evlerden insanın kalbine bir mezar soğukluğu geliyordu. (Miras: 45)*

Miras romanında geçen bazı oda tasvirleri insan ve mekân ilişkisi açısından sembolik anlamlar içermektedir. Yapılan uzun tasvir ve tahlillerden hareketle eski zamanlara bir gönderme eskiye olan özlemi yansıtmaktadır. Günümüzde bu tarz odalar pek kullanılmamaktadır.

Romanda gözleme dayalı, bugün bizler için çok yabancı olan dadılı, kalfalı, hizmetçili konak yaşantısı; oda döşenişi, içinde oturanların giyimleri, günlük yaşayışlarında birbirleriyle olan ilişkileriyle birlikte gözümüzün önünde canlanıyor. Örneğin, Atiye halasına gittiğinde kabul edildiği oda Asım'ın ilgisini çektiği gibi, bizim için de günümüzde rastlayamayacağımız bir oda örneği oluyor. Aşağıdaki alıntıda Asım açısından genişleyen bir mekân tasviri yapılmıştır.

*Burası ağır döşenmiş, bir büyük odadaydı. Tam orta yere birkaç kat döşeli şilte gibi kaba bir yatak yapılmıştı. Kasnak işlemeli yorganının bir köşesi sol tarafa açılmış, yorganın üstünde yine kasnak işlemeli havayı mavi bir bohçada beyaz gecelik, kuşak, takke vardı; yerde kanava terlikler, ufak siyah bir masanın üstünde sürahi, bardak, gümüş bir el şamdani, kibrit duruyordu. Perdeler indirilmişti. Siyah kenarlı bir endam aynası yan tarafta karanlık bir deniz gibi görünüyordu. (Miras: 64)*

Esandal, oda tasvirlerinde odayı oluşturan eşyaları ve bu eşyaların yaptığı çağrışımları da okura sunmuştur. Çünkü bir mekânın bellekte yer edinebilmesi için fiziksel ya da duygusal bir anıyı ortaya çıkarması gerekir. Mekân kendi başına bir anlam ifade etmez. Sadece mekân deyip bırakmak söz konusu olamaz. Çünkü mekân ancak ve ancak bulundurduğu objelerle, cisimlerle veya enerji yoğunluğuyla bir anlam kazanabilir.

*Yukarı katta Salime'nin validesinin odasında yatağını hazırlamışlardı. Genişçe bir karyola, abani yorgan, küçük gece masasının ufak mermeri üstünde beyaz porselen şamdanda yeni dikilmiş bir mum duruyordu. Toksi, kapıyı çekip ayrılınca, soğuk odada yalnız kaldı. Duvarda büyükçe bir fotoğraf mum ışığında gölgeleniyor ve yalnız tepesi ufak, ağzı gayet geniş bir eski zaman fesiyle bir de ak çember sakal görünüyordu. Asım levhaya yaklaştı, baktı. Tanımadığı bir ihtiyar efendi; yaşı geçkin olmasına rağmen sıhhati yerinde kalmış, yüzü buruşmamış, gözlerinde zindelik asarı parlayan bir sima... Asım, ayakta, resmine baktı. (Miras: 109)*

Mekân insan ilişkisinin başka bir boyutu da en sade ve sıradan nesnelere en basit anlamda bile önemli bir yere sahip olabileceği olgusudur. Göka bu olguyu şöyle ifade eder: Sözelimi mutfakta kullanılan bir tava... Onda birlikte yenilen binlerce yemeğin tortusu vardır. Duvardaki bir resim kim bilir hangi güzel günü ve anıyı çağırıştırır... Bu açıdan bakıldığında kullanılan eşyalar belleğimiz gibidir (2001: 26).

Esendal Miras romanında da eşyalardan yola çıkarak insan mekân analizi yapabileceğimiz bir oda tasviri kullanmıştır. Bu oda Ferruh Bey açısından genişleyen bir mekândır.

*Ferruh Bey'in iş odası selamlıktaydı. Ufak bir yazı masası bir köşeye dayanmış duruyor, geniş kadife koltuklar, cıgara iskemleleri büyükçe odanın iki köşesinde toplanıyor, bir sohbet köşeciği vücuda getiriyordu. Belli idi ki, burası yazı odası olmaktan ziyade lakırdı odasıydı. Burası, Ferruh Bey'in kahvehanesiydi. Bazı gece burada Ferruh Bey'in dört-beş arkadaşı toplanıyor, bazen Cevat Bey, köşk komşularından birkaç efendi, konağın eski azatlılarından birinin oğlu ve istanbul 'un maruf kumarbazlarından olan Fethi toplanıp kumar oynuyorlardı. (Miras: 123)*

Bahçe normal şartlarda geniş bir mekân olarak tahayyül edilir. Bahçe, özgür bir mekândır. Yani bir nevi özgürlükle otoritenin arasında bir geçiş aşamasıdır. Evde yaşayanlarla sokakta yaşayanlar arasında somut bir bağ olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Miras romanında tasvir edilen bahçe yazar tarafından darlaşan bir mekân olarak betimlenmiştir.

*Nasıl ki öyle oldu. Vapur iskelesine çıktı, kimseye bir şey sormayarak yürüdü. Evvela bir-iki kapı önünde tereddüt etti. Sonra asıl yalının kapısını görünce tanıdı. Burası idi. Fakat metruk bir kapıya benziyordu. Çoktan beri açılmadığı belli idi. Üzerinde çan, çingirak yahut ip, mandal gibi bir şey yoktu. Bakındı, yan tarafta tek kanatlı bir ufak kapı daha görünüyordu, o tarafa gitti. Bu kapı arkasına kadar açıktı. İçerde beş-on ayak merdivenle inilir geniş bir bahçe görünüyordu, büyük çam ağaçları, beyaz boyaları dökülmüş, haraplaşmış yalıtı gözden saklıyordu. Bahçe boştu, çamlar altında metruk bir sepet sandalye duruyordu. Hiç kimse hiçbir ses yoktu. Sol tarafta, sokak duvarının dibinde mutfak ve ahır dairelerine benzer yerler görünüyordu. Ancak o tarafta ne bir kimse görünüyor, ne de bir ses duyuluyordu. Bu sessizlik ve boşluk insanın cesaretini kırıyordu. Yavaş yavaş, adeta korkar gibi mutfaka doğru yürüdü. Açık bir kapının önünde aşçıdan ziyade bahçivana benzer bir adam, soğan*

*ayıklıyordu. Bu adam sanki Asım'ı görmemiş gibi dalgın ve kendi işiyle meşguldu.*  
(Miras: 40)

Renklerde çok önemli semboller taşır. Çünkü renk, güçlü bir anlatım aracıdır ve renkler iletişimde yeni bir değer ekleyerek görsel mesajı canlandırmaktadır. ( Dikener-Arıkan, 2010: 330) Beyaz renk sonuzluğu genişliği çağrıştırmaktadır. Aşağıda kahramanın içinde bulunduğu huzurlu ortam genişleyen mekânı temsil etmektedir.

*Asım, boş bir çiftlik kulesinde imiş gibi vahşi bir zevk hissediyordu. Bu, dışarıda ılık çalan rüzgâr ona çocukluk zamanında görüp de unutmuş olduğu ehemmiyetsiz yereri hatırlatıyordu. Uzunca bir taş duvar. Beyaz kireç sıvalı evler, bunların arkasında bir cami. Bütün bu manzaraya parlak bir ikindi güneşi vuruyordu. Burası neresi? Şimdi o da bilmiyordu. Bir kasabanın تنها bir köşesiydi. Herhalde Sarayköy'de böyle bir yer yoktu. Bu manzara süratle fikrinden geçiyor, sonra kırlar, ovaların yüzünden esen rüzgârlar ile eğilen ince otlar gözünün önüne geliyordu.* (Miras: 65)

### **2.4.3. Vassaf Bey Romanında Görece Mekânlar**

Vassaf Bey, 1930'lu yılların Ankara'sında Perihan adlı bir genç kızın evlilik hikâyesi ve günlük yaşamından kesitler üzerine kurulmuş bir romandır. Roman genel hatlarıyla şöyle özetlenebilir. Perihan sürekli evlilik hayalleri kurar. Vassaf Bey adında bir tanıdığından yüklü miktarda miras kalır ve Vassaf Bey, Perihanla evlenmesi için Tuğrul adında bir akrabasını gönderir.

Essendal, özellikle Vassaf Bey romanında objektif bir şekilde mekânları yansıtmaya çalışmış ve daha çok diyaloglar üzerinden olayları yansıtmaya çalışmıştır. Bechelord'a göre bir konunun aşırı pitoresk olması onun içtenliğini gizleyebilir. (1996: 40). Yazarın bu resmedici tasvirlerinde olumsuz bir hava sezilmektedir. “Yanmış ve yağlanmış halı” imgesi okur üzerinde negatif bir durumun varlığını örnekler

mahiyettedir. Bundan dolayı yemek odasını darlaşan bir mekân olarak değerlendirebiliriz.

*Bu adam dört-beř yıldır orada çalışıyor, bahçeye bakıyormuş. şaşılacak řey: Bahçenin kōřesinde oturdukları odayı bırakmış evin açık olan bōlūęüne girmiş, yemek odasına yerleşmişler. Duvardaki soba deliği tıkanmış, pencereden soba borusu çıkarmışlar. Bu odada masa, dolap, bŭfe, ne varsa kırılmış, atlamış. Duvar isten kararmış. Açık ũ oda ile aralıkta adam yatırmışlar. Buralardaki halılar gōrsen nasıl yağlanmış. Kapıların anahtarları yok. Bir İnan halısı kenarından yanmış. ( Vassaf Bey 1999: 160)*

Esendal'ın özellikle romanlarında mekân olarak yalılara çok yer vermesinin başka bir nedeni de karakterlerin ruhsal tahlillerini en gŭzel Şekilde yalılarla ve yalıların bulunduğu Boğaziçi tasvirlerinin o dōnemde çok yaygın bir kullanıma sahip olmasındır. ŭnkŭ Servet-i Fŭnun edebiyatında Boğaziçi tasvirleri çok Önemli bir yere sahiptir. Boğaziçi'nin bu kadar yoğun kullanılmasının nedeni Őiirsellięidir. Boğaziçi'nin topografik haritasının oluşturduğu Őiirsellięe vurgu yaparak, coğrafi Őzelliklerin kişide oluşturduğu duygusal birikimleri ifade eder. (Boysan, 2004: 11) Aşağıdaki alıntıda mekân olarak kullanılan yalının boyaları dōkŭlmŭř ve tahtaları kararmıştır. Bu tarz bir tasvir yalının darlaşan bir mekân olarak yansıtılmaya çalışıldığını gōstermektedir.

*Senin sorduğun o eski yalıların yerlerinde yeller esiyor. Tuğrul'un bŭyŭk babalarından kalan yalı, daha Tevhit Bey Peşte'deyken yanmış. Arsasının yarısı da satılmış, oraya da yan yana iki yalı yapılmış, bugŭn olar da eskimiş. Boyaları dōkŭlmŭř, tahtaları kararmış. Arsanın kalan yarısına bir aralık demir çatılı, ũstŭ oluklu sac kapalı hangar gibi bir şey yapmışlar... Arsayı da gene bu oluklu sac ile çevirip kapamışlar. Sonra da bırakıp gitmişler. şimdi de birkaç boş bidon ile bu boş hangardan başka bir şey yok.*

*Vassaf Bey'in yalısına gelince, o da yıkılmış. Deniz boyuna uzun ahşap bir yalı imiş. Enkazını satmışlar. Şimdi yalnız temeli, birkaç mermer taşı duruyor. Bizim şimdi içinde oturduğumuz ev bu yalının selamlığı imiş. Selamlık diye ufak bir yer sanma on beş odalı koskoca bir ev. Sokaktan bakınca bu kadar büyük olduğu anlaşılmaz. Burasını Vassaf Bey birkaç kere tamir etmiştir. Dışarıdan geldikçe burada oturmuş. Sonra İstanbul'a yerleşince Yeşilköy'de bir ev almış, orada oturmuş. Sonra Ankara'daki evi yaptırdıktan sonra Yeşilköy'deki evi kiraya vermiş. ( Vassaf Bey 1999: 182-183)*

## SONUÇ

Birinci bölümde yazarın hayatı siyasi ve edebi kişiliği üzerinde durulmuştur. Kısaca Memduh Şevket Esendal'ın, Chp zihniyetine sahip, çok yönlü, babacan, kendi kendini yetiştirmiş, Osmanlı Devleti'nin son dönemleriyle Cumhuriyetin ilk dönemlerini beraber yaşamış önemli bir hikâyecimiz olduğundan bahsedilmiştir. Pek çok yazar, eleştirmen, yorumcu, Memduh Şevket ve hikâyeciliği hakkında kendilerine has yorumlar yapmıştır. Kimisi bütün hikâyeciliği boyunca aynı tarzda hikâyeler yazdı derken kimisi de yazarın hikâyeciliğini çeşitli bölümlere ayırmıştır.

Birinci bölümün devamında yazarın eserleriyle ve etkilendiği yazarlarla ilgili genel bilgiler verilmiştir. Hikâyecilik anlayışından bahsedilmiştir. Her insan gibi Esendal'ı da belli bir şablonu içine sokmak doğru değildir. Esendal kendini zamanın konjektürüne göre geliştirmiş dönüştürmüştür. Yazarlığının ilk dönemlerinde Osmanlı hikâyeciliği ve Seveti Fünun hikâyecilinden etkilendiği söylenebilir ancak Esendal her zaman kendine has bir üsluba sahip olmuş, hiç bir zaman birebir taklik etmemiştir. Esendal'ı hikâyeleri iki dönem halinde incelenmesi gereken bir tarza sahiptir. Çünkü birinci dönem hikâyelerinde Maupassant tarzı bir anlatıma sahiptir. İkinci dönem hikâyelerinde ise Çehov hikâyeciliğinden izler taşımaktadır. Çehov'dan etkilenmiş olmakla beraber Çehov hikâyeciliğindeki gibi sosyal gerçekçilik, toplumun olumsuz yanlarını yansıtılması gibi hususlar yazarımızda oldukça farklılık arz etmektedir. Genel bir bakış açısıyla bakıldığında Esendal, gayet pozitif, olaylara iyi yönlerden bakmayı seven bir yazar profili çizmektedir. Birinci bölümün sonunda Esendal'ın hikâyecilik serüveninde değişik oranlarda etkilendiği yazarlar ve akımların varlığı görülmüştür. Ancak yazarımızın etkilendiği anlayışları kendi birikimiyle değiştirip dönüştürdüğü kendine has bir tarz oluşturduğu görülmüştür. Her dönemde kendi tarzını korumuş Türk hikâyeciliğinde mümtaz bir yere sahip olmuştur.

Tezin ana omurgasını oluşturan ikinci bölümde ise yazarın roman ve hikâyelerindeki mekân kurgusu ele alınmış Esendal'ın mekân olgusunu eserlerinde nasıl işlemeye çalıştığı analiz edilmiştir. Bu bölümde mekân, *açık mekânlar*, *kapalı mekânlar*, *gerçekliği olmayan mekânlar* ve *görece mekânlar* olmak üzere sınıflandırılmaya gidilmiştir. İkinci bölümde *açık ve kapalı mekânlar* üzerinde



durulmuştur. Bu tarz mekânlarda yer yer sembolik ve imgesel ifadelerin tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Yazar çoğu eserinde mekânı dekor mahiyetinde kullandığı için çalışmada zaman zaman bu mekânların kültürel ve tarihi önemi üzerinde durulmuş, sosyolojik yaklaşımlardan faydalanılmaya çalışılmıştır. İkinci Bölümün bölümün üçüncü alt başlığında ise gerçekliği olmayan mekânlar tespit edileyerek yorumlanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümün dördüncü alt başlığında ise görece mekân adı altında genişleyen ve darlaşan (labirentleşen) mekânlar yorumlanmaya çalışılmıştır. Dördüncü alt başlıkta sadece romanlarındaki mekânlar incelenmiştir.

Sonuç olarak Esendal otodidaktik bir yapıya sahip olduğundan yazarın eserlerinde pek çok yazarın ve akımın etkisi sezilmektedir. Bununla beraber yazar kendine has bir hikâyecilik tarzı oluşturmayı da başarmıştır. Esendal'ın birinci dönem eserlerinde kullandığı mekân tasvirlerinde yazarın samimi üslubu ve eser kahramanlarıyla mekân arasındaki etkileşimin yoğunluğu hissedilmektedir. Birinci dönem eserlerinde sembolik ve imgesel ifadelerin daha fazla olduğu göze çarpmıştır. Özellikle romanlarında mekânların çağrışımsal anlamlarının daha fazla olduğu fark edilmiştir. Roman kahramanlarının içinde buldukları ruhsal durumun mekân algılarında da belirleyici olduğu görülmüştür. İkinci dönem eserlerinde ise mekân genel olarak dekor mahiyetinde kullanılmış, eser kahramanlarının mekânla olan ilişkisinin zayıfladığı görülmüştür. Bu tezle Memduh Şevket Esendal'ın hikâye ve romanlarındaki mekân kurgusu, mekân karakter ilişkisi açıklanmaya çalışılmıştır.

## KAYNAKLAR

### MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'IN ESERLERİ

ESENDAL, Memduh Şevket (2011), *Ayaşlı ve Kiracıları*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket,(2011) *Bir Kucak iek*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket (2011), *Bizim Nesibe*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket(2011), *Gödeli Mehmet*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket (2011), *Gönül Kaçanı Kovalar*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket (2011), *Güllüce Bağları Yolunda*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket (2011), *Hava Parası*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket (2011), *İhtiyar ilingir*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket (2011), *Kelepir*, Ankara: Bilgi Yay. s.155.

ESENDAL, Memduh Şevket (2011), *Miras*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket (2011), *Mutlu Bir Son*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket (2011), *Otlakçı*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket (2011), *Sahan Külbastı*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket(1965), *Temiz Sevgiler*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket (2011),*Vassaf Bey*, Ankara: Bilgi Yayınları.

ESENDAL, Memduh Şevket (2011), *Veysel avuş*, Ankara: Bilgi Yayınları.

## KİTAP ve MAKALELER

- AKBAL, Süalp- Tül Z. (2004), *Zaman ve mekân*, İstanbul: Balam Yayıncılık.
- AKDENİZ, Safiye (2012), *İntibah Romanında Mekân Kullanımı*, Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fak.si Der.si, C: 1 S: 1.
- AKTAŞ, Şerif (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ALANGU, Tahir (1968-1974), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, C.I, İst.: Türk Dili, C.30.
- ATAMAN Mustafa (1978), “Konya Köylerinde Misafir Odaları”, *Türk Folklor Araştırmaları*, (351), s.8467-8468.
- BACHELARD, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası*, (çev. A. Derman), İstanbul: Kesit Yayınları.
- BELGE, Murat (1994), *İstanbul Gezi Rehberi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- BORUNEUR, R.- Quillet, R. (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, (çev. Hüseyin Gümüş), Ankara: KB Yayınları.
- BAYAT, Fuzuli (2007), *Türk Mitolojik Sistemi I-II*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- BEHRENS-Abouseif, Doris (1994), *Egypt's Adjustment to Ottoman Rule*. Leiden. , 1998. "Qaytbay's Foundation in Medina, the Madrasah, the Ribat and the Dashishah" *Mamluk Studies Review*. 2: 60-71.
- BENJAMİN, Walter (2008), *Son Bakışta Aşk*, (sunuş ve yay.haz. Nurdan Gürbilek), 5.bs., İstanbul: Metis Yayınları.
- BOURNEUR, R.(1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, (çev. Hüseyin Gümüş), Ankara: KB Yay, s.107.
- BOYSAN, Aydın (2004), *Nereye Gitti İstanbul?*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BROWN, N. O. (1969), *Hermes The Thief: The Evolution of a Myth*, New York: ss.38-46.
- BUTOR, Michel (1995), “*Arayı Olarak Roman*” *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, (hızl.: Hüseyin Salihoğlu), Ankara: mge Kitabevi, s.297–302. DENER, Aytanga (1995). “Yazında Mekân”, *Kuram* 7, İstanbul Ocak, s. 73–79.
- CANSEVER, Turgut (1994), *Ev ve Şehir*, İstanbul: İnsan Yayınları, s.135.

- CANTAY Gönül (1993-1994), “*Hanlar,*” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 3, İstanbul: s. 548-50.
- ÇEHOV, Anton (1986), “ *Esrarlı Bir Tip*”, *Çehov Toplu Eserleri ( Hikâyeler I )*, İstanbul.
- ÇETİN, Nurullah (2006), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Kitap
- ÇETİŞLİ, İsmail (2004), *Metin Tahlillerine Giri/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2004), *Memduh Şevket Esendal*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇETİŞLİ, İsmail (1999), *Memduh Şevket ESENDAL, İNSAN VE ESER*, Isparta: Kardelen Kitabevi.
- ÇORUK, A.Şükrü (1995) (Önsöz- Prof Dr. Kâzım Yetiş), *Cumhuriyet Devri Romanında Beyoğlu*, İstanbul: Kitabevi, s.8.
- ÇUBUK, Mehmet (1994), *Boğaziçi, Dünden Bugüne İstanbul Asiklopedisi ( Cilt 2, s.266-281)*, içinde *İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını*
- DEMİR, Ayşe (2011), *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı/ Tük Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*, 1.bs., İstanbul: Kesit Yayınları.
- DEMİR, Yalçın (1989), “*Filmde Zaman ve Mekân Üzerine*”, Anadolu Üniversitesi Açıköretim Fak.si Yayınları, s. 119–128.
- DEVELİOĞLU, Ferit (1992), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi.
- DİKENER, Orhan, ARIKAN, Abdulgani (2009), “*Sanat ve Tasarım Eğitiminin Renklerin Anlamlandırılması Üzerine Etkisi*”, e-Journal of Nev World Sciences Academy, C.5, S.2, s. 328-340.
- ECO, Umberto (2009), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev.: Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları.

DOĞAN, İsmail (2002), *Korumacılığın Geleneksel Kent Kültüründen Çıkarması Gereken Dersler*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Der.si, C. 35, S.1-2, S. 15-23.

EKREM, Rezaizâde Mahmut (1995), *Araba Sevdası*, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1995.

ELÇİ, Handan İnci (2002), *Türk Romanında Ev: Roman ve Mekân*, İstanbul: Arma yay s.19.

ELÇİ, Handan İnci(2003), *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, İstanbul: Arma Yayınları.

ELDEM, S.H. (1975), *Köşkler ve Kasırlar. II. (1969–1974)*. İstanbul.

ELİADE, Mircea (2003), *Dinler Tarihine Giriş*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ERGUN, Pervin (2010), *Türk Kültüründe Ruhlar ve Orman Kültü*, Milli Folklor, Y.22, S.87, s.113-121.

FAUCOULT, Michel (2003), *Kendini Bilmek*, (çev. G. Ç. Güven), İstanbul: Om Yayınları.

FAUCOULT, Michel (2005), *Başka Mekânlara Dair*, Çev.: Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FURRER, Priska (2000), “*Mekânın Anlamlandırılması ve Tarihsel Romanda Tarih Bilinci*”, (çev.: nci Tuna), Tarih ve Toplum, S.198, Haziran, s. 27–32.

GASSET, Ortega Y. (1999), *İnsan ve Herkes*, (çev. N. G. Işık), İstanbul: Metis Yayınları.

GÖKA, Şenol (2001), *İnsan ve Mekân*, İstanbul: Pınar Yayınları.

GÖKTÜRK, Akşit (2004), *Ada: İngiliz Yazınında Ada Kavramı*, 3.bs., İstanbul: YKY, s.9-10.

GÖKYAY Orhan Şaik (1935), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, 1. Kitap: İstanbul: Vol. 9.

GÖREGENLİ, Melek (2010), *Çevre Psikolojisi: İnsan Mekân İlişkileri*, İstanbul : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

GRUEN, Arno (2003), *Normalliğin Deliliği*, (çev. İ. İgan), İstanbul: Çitlembik Yayınları.

HİSAR, Abdülhak Şinasi (2005), *Boğaziçi Yalıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

JUNG, Carl Gustav (2003), *Dört Arketip*, (çev. Z. A. Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.

JUNG, Carl Gustav (2006), *Analitik Psikoloji*, (çev. Ender Gürol), İstanbul: Payel Yayınları.

JUNG, Carl Gustav (2009), *İnsan ve Sembolleri*, (çev. Ali Nihat Babaoğlu), İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

İLERİ, Selim (1975), “*Yakup Kadri’de Konak*”, *Türk Dili*, S.281.

İNALCIK, Halil (1990), “*İstanbul: An Islamic City*” *Journal of Islamic Studies*. 1: 1-23.

İNAN, Abdulkadir (2000), *Şamanizm*, TTK Yay., Ankara.

KAPLAN, Mehmet (1994), *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul: Dergah Yayınları.

KARATEPE, Şükrü (1996), “*Şehirler Sahibini Arıyor*” Ed. Vecdi Akyüz, Seyfettin Ünlü, *İslam Geleneğinden Günümüze Şehir ve Yerel Yönetimler 2*, İstanbul: İlke Yayınları, s. 301–311.

KONGAR, Emre (1981), “*Köy Romanı-Kent Romanı Üzerine*”, *Bilim ve Sanat*, S. 2, Şubat, s. 37.

KORKMAZ, Ramazan (1997), *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, 1.bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KORKMAZ, Ramazan (2007), “*Romanda Mekânın Poetiği*”, *Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen’e Armağan*, (Ed. Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker), Ankara: Grafiker Yay.

MARDİN, Şerif (2000), *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- MENGÜŞOĞLU, Takiyettin (2000), *Felsefeye Giriş*, 7. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MORTAN, K. - KÜÇÜKERMEN, Ö. (2010), *Çarşı, Pazar, Ticaret ve Kapalıçarşı*, İstanbul: Bankası yay.
- NARLI, Mehmet (2002), *Romanda Zaman ve Mekân Kavramları*" Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C.5, S.7 s.91-106.
- NÂBİZÂDE NÂZİM (1960), *Zehra-Külliyât/I*, ( haz. Aziz Behiç Serengil), Ankara: Dün-BugünYayınevi.
- OCAK, Ahmet Yaşar (1992), *AKDITYK*, VII. Dizi, Sa: 140, Ankara: TTK Yayınları, s.10-14.
- ORALIŞ, Meral (2006), "*Yalnızlığın Mekânsal Topografyası*" *Bellek, Mekân, İmge*. Prof.Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan, Haz:Mahmut Karakuş-Meral Oraliş. İstanbul: Multilingual Yay., s.65-79.
- ÖGEL, Bahaeddin (2003), *Türk Mitolojisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÖGEL, S. (1981), "*Hayat (Sofa) Köşkü ve Tahtseki*". Sanat Tarihi Yıllığı. C.IX-X, (1980–81). Ankara. 227–239.
- ÖZCAN, K. (2006), "*Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yerleşme Tipolojileri –Pazar yada Panayır Yerleşmeleri*", Sosyal Bilimler Dergis, S.1. ss. 205-223.
- ÖZÇELİK, O. Fehmi (1951), "*M.Ş.E ile İki Saat*", Hisar, S.19, 1 Kas. 1951, s. 11.
- RAUF, Mehmet (198), *Eylül*, İstanbul: Ak Kitabevi,s.269
- RAYMOND, André (1995), *Osmanlı Döneminde Arap Kentleri*, (çev. Ali Berktaş), Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul: s. 174.
- SEZAI Samipaşazade (2005), *Sergüzeşt*, , Ankara: Akçağ Yayınları.
- ŞENGİL, Salim (1952), '*Esendal'ın Hayatı*', *Seçilmiş Hikâyeler*, C.VI, S.5 Haz. 1952, s.8.

ŞENGÜL Mehmet Bakır (2010), “*Romanda Mekân Kavramı*”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. C.3, S.11, s.528-538; www.sosyalarastirmalar.com, (ET: 06.09.2012)

SHAYEGAN, Daryush (2002), *Yaralı Bilinç*, (çev. H. Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.

ŞİŞMANOĞLU, Şehnaz (2003), *Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hâli*, Ankara, Bilkent Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İst., 1977,s. 123

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1969), *Beş Şehir*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

TEKİN, Mehmet (2004), *Roman Sanatı*, İstanbul: Ötüken Yay., s.132.

Türk Dili, C.XXX, S.274, 1 Tem. 1974, s.246.

UĞURCAN, Sema (2007), “*Anadolu Yollarında Üç Yazar–Üç Millî Mücadele Romanında Yol-Yolculuk Motiflerine Dair Bazı Dikkatler*”, Türk Edebiyatı, Sayı: 406, Ağustos, s. 23.

URRY, John (1999), *Mekânları Tüketmek*, (çev. R. G. Ögdül), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

UŞAKLIGİL, Halit Ziya (1974), *Kiralık Konak*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.189.

UYGUNER, Muzaffer (1991), *Memduh Şevket ESENDAL*, Ankara.

UYGUNER, Muzaffer (1989), *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri, Dil Konusunda Yazılar*, Ankara: Bilgi yayınevi.

UYGUNER, Muzaffer(1989), “*Esendal'ın Ayaşlı ile Kiracıları Konusundaki Görüşleri*” Hürriyet Gösteri, S.102, May. 1989, s.63-64

ÜNSAL, Artun (1981), “*Köy Romanı-Kent Romanı Çıkmazı*”, Bilim ve Sanat, S. 1, Ocak, s. 26.

ÜZÜM, İlyas (2002), “*Kehf Sûresi*”, İslâm Ansiklopedisi, DİA, Ankara: C. 25, s. 188



WALTER, Benjamin (2002), *Pasajlar*, (Çev. A.Cemal), 4.b,İstanbul: YKY, s.98.

WILD, Johann (1927), *1613 Neue Reysbeschreibung eines gefangenen Christen*.  
Nurnbert. As quoted in R. Dozy, Supplement Aux Dictionnaires Arabes, 2nd ed.,Paris:,  
II: 171.

YAVUZ Hilmi (1977), “*Apartman: Kentleşme ve İnsan*”, *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, , İstanbul: Bilgi Yayınları.

YILMAZ, Durali (2002), *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul:Ozan Yayınları

ZAMBAK, Ferda (2007), *Türk Romanında Mekân*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla: Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

***Diğer yayınlar;***

A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED] 45, ERZURUM 2011, 235-262

Lane, E. W. (1863), An Arabic-English Lexicon. London: 2156; Huart, II: 475; Wehr.

[www.yenimakale.com](http://www.yenimakale.com)

[www.tosunnecip/blogcu.com](http://www.tosunnecip/blogcu.com)