

HİKÂYE-İ HALİD ZİYA*

(HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL'IN HİKÂYELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME)

Hanifi Aslan**



Özet: Halid Ziya Uşaklıgil; hikâyelerindeki üslûp, teknik, hikâye kişileri, işlediği tema ve ele aldığı konularla Türk hikâyecilik tarihinde bir aşamadır. Dolayısıyla hikâye türüne getirdiği üslûp ve teknikle hem kendi dönemindeki, hem de kendisinden sonra gelen hikâyecileri etkilemiştir.

Bu yazıda, Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyeciliğini ve Türk hikâyeciliğine katkısını, bütün hikâyelerini dikkate alarak değerlendirmeye çalışacağız. Ancak sosyal bilimler alanında, fen bilimlerinde olduğu gibi kati sonuçlara ulaşmanın zor olduğu âşikârdır. Bu mülâhazayla istatistikî bilgi vermekten kaçınarak tespitlerimizi bir kanaat olarak belirtmeye çalışacağız. Bunlar, birtakım genelleme ve örneklendirmeler şeklinde olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Halid Ziya Uşaklıgil, hikâye, Türk hikâyeciliği, Servet-i Fünun.

ANALYSIS OF THE STORIES BY HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL

Abstract: Halid Ziya is a new milestone in the history of Turkish story with regard to his styles, techniques, persona, themes, and the subjects he focused on in his stories. Thus, he had an impact both on his contemporary storywriters and on the successors with the style and technique he developed.

Considering all his stories, in this study I will stress on the way he followed in the storywriting and his influences on the Turkish story. However, it is a fact that it is not always possible to reach an objective result in the social studies as in the science studies. Keeping this issue in mind, our findings will be presented without presenting a statistical result. They will be in the ways of generalization and samples.

Keywords: Halid Ziya Uşaklıgil, story, The Turkish storywriting, Servet-i Fünun.

* Bu makale, "Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinin Tematik İncelenmesi" adlı tarafımızdan hazırlanan doktora tezinden istifadeyle hazırlanmıştır.

** Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi.

GİRİŞ

Servet-i Fünun dönemi, arayışlar devri Türk edebiyatı tarihi açısından önemli dönüm noktalarından biridir. Halid Ziya Uşaklıgil bu dönemin en önemli yazarlarından biri ve en önemli hikâyecisidir. Halid Ziya hakkında yapılan değerlendirmeler, genel olarak romanları esas alınarak yapılmış değerlendirmelerdir. Edebiyat tarihlerinde veya edebiyat araştırmalarında hikâyelerine ayrılan bölüm, romanlarına ayrılan bölümden daha azdır. Hâlbuki hikâyeleri de romanları kadar üzerinde durulmayı hak eden eserlerdir. Halid Ziya'nın hikâye külliyyatı bilinmeden onun hakkındaki hükümler eksik kalacaktır.

Halid Ziya'nın hikâyelerindeki üslûp, teknik, ele aldığı kişiler, işlediği tema ve konularla Türk hikâyecilik tarihinde bir aşama olduğuna inanıyoruz. Bu bağlamda onun hikâyecilik anlayışını hikâyelerinin tümünü söz konusu ederek değerlendirmeye çalışacağız.

A. TEMA

Halid Ziya'nın ele aldığı tema (ve konuları) ictimai ve ferdî olarak iki ana grupta toplarsak, ayrıntıya gir(e)meden başlıklar hâlinde şöyle sıralayabiliriz:

Toplumsal Temalar: Aile İçi İlişkiler (1- Aşk ve Cinsellik, 2- Evlilik ve Evlenme Usûlleri, 3- İhanet, Çapkınlık ve Namus Anlayışı, 4- Evlat ve Anne - Baba Sevgisi, 5- Kayınvalide ve Eş Baskısı, 6- Soyacekim ve Akrabalık Bağları); Batı Hayranlığı ve Batılılaşma Düşüncesi, Ekonomik, Siyasal ve Sosyal Olaylar (1- Ekonomik Sıkıntılar ve Hayatın Zorlukları, 2- Devlet İdaresi, 3- İstibdat, 4- Savaş); Eğitim ve Öğretim (1- Cehalet, 2- Edebiyat, 3- Güzel Sanatlar ve Zanaat); Din Hayatı (1- Dinî Hayat, 2- Din Sömürüsü); Esaret, Hürriyet, Kişisel Bağımsızlık.

Ferdî Temalar: Yalnızlık, Yaşlanma, Ölüm Korkusu/Endişesi, Hayal Kırıklığı; Akli ve Bedenî Arızalar ve Psikolojik Etkileri; Acıma Duygusu, Dostluk ve Hoşgörü; Adanmışlık ve Çalışkanlık Hâlleri; Tasarruf ve Kanaat Duygusu: Vatan Sevgisi, Kahramanlık, Milliyetçilik Anlayışı; İnsanî Hâller; Kişisel Zaafları Tema Olarak İşleyen Hikâyeler (1- İkiyüzlülük, 2- Ahlakî Çöküş, 3- Kadirbilmezlik, 4- Vefasızlık, 5- Toplumsal Duyarsızlık, 6- Küçüklük Kompleksi, 7- Dedikodu ve İftira, 8- Hırs, 9- Yalancılık, 10- Kıskançlık, 11- Hayalperestlik).

B. KURGU

Tahkiyeye dayalı metinlerde kurgu, yazarın, en geniş anlamıyla içinde bulunduğu "dünya"dan yeni bir dünya yaratma ameliyesidir. Yazar, ister gerçekten yaşadıklarını anlatsın, ister hayal ve fantezilerini dile getirsin ortaya koyduğu ürünler, hem reel dünyanın gerçeklerine uygun, hem de ondan farklı olmalıdır. Diğer bir söyleyişle yazar, gerçekliği dönüştürerek yeni bir düzen ortaya koyar. Bu yeni yapı; kurgu, kurmaca, itibari veya fiktif âlem ve benzeri isimlerle anılmaktadır.

Vaka

Kurgu, "*hikâyeyi ayakta tutan iskelet*" olarak (Kolcu, 2006: 19) kabul edilirse, onu oluşturan en önemli unsurlardan birisi vakadır. Olay parçacıkları veya epizotlardan meydana gelen vaka, edebî eserdeki hareket ögesi veya durumdur. Vakanın belirleyici vasfı, olayların sebep-sonuç ilişkisine göre anlatılmasıdır. Buna rağmen başarılı bir vaka kuruluşunun "*okuyucuda uyandıracağı duygu; zincirleme neden-sonuç bağlantılarına ilişkin bir izlenim değil de derli toplu sanatsal bir güzellik duygusu olacaktır.*" (Forster, 1985: 128, 131).

Halid Ziya'nın hikâyelerinde tek tip bir vaka çeşidine rastlanmaz. Vaka çeşitleri değişik olmakla beraber, tek çizgi hâlinde ilerleyen vakalara ağırlık verdiği görülmektedir. Yine kronolojik vaka çeşidini tercih etmekle birlikte geriye dönüşlü hikâyeleri de toplam içinde bir yekûn tutmaktadır. Hareket ögesi yoğun olan hikâyelerinin yanında bir kısım durgun hikâyeleri de vardır.

Vaka tiplerini, olay parçalarının birbiriyle ilişkilerine göre üçe ayırmak mümkündür: Tek bir çizgi hâlinde olanlar, iki veya daha fazla çizginin zaman zaman kesişerek paralel ilerlediği vakalar, iç içe geçmiş vakalardan oluşanlar. Halid Ziya'nın bunlardan her üç şekli de kullandığı görülmektedir.

"*Batı tahkiyesini hazmetmiş vaka kuruluşu ile Halid Ziya devrinin büyük ismidir.*" (Tural, 1987, XI). Halid Ziya'nın vaka kuruluşu itibariyle kurgusu sağlam hikâyeleri çoğunlukta olmakla birlikte zayıf hikâyeleri de bulunmaktadır. Sadık Tural'ın yukarıda zikrettiğimiz tespiti, Halid Ziya'nın hikâyeleri için genel geçer bir husustur. "Ferhunde Kalfa", "Kar Yağarken", "Fena Bir Gece" kurgu itibariyle başarılı; vaka çeşidi tek çizgi hâlinde ilerleyen bir zemine oturan örneklerdir.

İç içe veya birinin diğerine çerçeve vazifesi gördüğü vakalar olarak geçen bazı hikâyeleri de vardır: Bu eserlerde vakayı ya bir baş-

kası anlatıcıya nakleder yahut topluluk içinden birisi mecliste bulunanlara anlatır (Sazyek, 1989: 70). Bu hikâyelerle *Binbir Gece Masalları* (Aktaş, 1984, 68) veya *Kelile ve Dimne* gibi eserlerle benzerlik kurulabilir. "Şadan'ın Gevezelikleri" üst başlığıyla verilen hikâye serisi ve *İhtiyar Dost*'ta bulunan hikâyeler çerçeve vaka çeşidine örnek olarak gösterilebilir.

Hikâye kişilerinden birinin toplulukta bulunanlara anlattığı hikâyelere örnek olarak "Aşka Dair" zikredilebilir. Çerçeve vaka tipine bir örnek olarak yazar, hikâyeye şöyle bir giriş yapmaktadır: "Beş kişiydik, beş kişi bir araya gelince nelerden bahsolunursa onlara dair konuşuyorduk. Yani her şeyden..." (Uşaklıgil, 1935a: 7). Hikâye, geleneksel anlatım tarzından yararlanıldığını gösteren bir cümleyle sona ermektedir: "Hikâye burada bitti. Nakleden de dinleyenler de hep sustular." Bir başka örnek "Yırtık Mendil" dir. Bu hikâye bir arkadaş ortamında geçmektedir.

Vakanın bir başkası tarafından anlatıcıya nakledildiği örneklerin başında *Bir Şi'r-i Hayal*'de bulunan ve "Şadan'ın Gevezelikleri" üst başlığıyla verilen altı hikâye gelmektedir. Serinin ilki olan "Bir Şi'r-i Hayal" adlı hikâyede iç içe geçmiş vakalar zincirinden (Aktaş, 1984; 68) bahsedilmektedir. Çerçeve vakaya en yakın örnekler olarak duran "Bir Şi'r-i Hayal", "Yolda Bir Çiçek", "Bir Küçük Hatıra", "Ormanda Seyran", "Bir Seyahat Sahifesi" adlı hikâyeler birbirinin devamı niteliğindedir.

Vakanın bir başkası tarafından anlatıcıya nakledildiği örneklerden bir diğeri, yine yazarın en güzel aşk hikâyelerinden birisi olan "Bir Hikâye-i Sevda" dır. "Yeni çağın bir Ferhat'ına" benzetilen Barba'nın hikâyesi bir arkadaş tarafından anlatıcıya nakledilir.

Yazarın vaka kuruluşu itibarıyla paralellik gösteren hikâyelerinden birisi "Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası" adlı mutlu sonla biten uzun hikâyesidir. Evlenmeden önce bir süre mektuplaşan çift, evlendikten sonra bir akşam birbirine yazdıkları mektupları okumaya karar verir. Bu mektuplar vesilesiyle yazıştıkları ve içinde buldukları zaman, okuyucu tarafından birlikte algılanır veya "şimdi"yi ve "geçmiş"i birlikte öğrenir. Zaten hikâyenin adı da bu paralel giden vakaya gönderme yaptığı şeklinde değerlendirilebilir.

Yazarın ilginç bir vaka kuruluşuna sahip hikâyelerinden birisi "Malim Menalim" dir. Paralel vaka kuruluşuna sahip tipik bir örnektir. Hariciyeci, sevgilisiyle daha önceden gezdikleri yerleri tekrar gezerken ve özellikle ölmek için uyku ilacını içip yattıktan sonra, mazi ve şimdi çakışır veya en azından kahraman bunu öyle al-

gılamaktadır. Hem bu hususu örneklendirmek hem de intihar eden kişinin ölüm anında yaşadıklarını vermesi bakımından ilginç bir bölümdür (Uşaklıgil, 1939: 83-84).

Vaka tipleri, hareket ögesi esas alınarak bir başka değerlendirmeyle ikiye ayrılabilir: Hareketli ve durgun olanlar. Yazar bu vaka tipinin ikisini de kullanmakla beraber, hikâyelerinin genellikle hareketli olduğu söylenebilir. Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi hikâyedeki hareket ögesini dengeli bir şekilde kullandığı görülmektedir. Hareket ögesi hikâyenin diğer unsurlarından herhangi birinin aleyhine bir durum oluşturmaz.

Bununla birlikte, onun hikâye dünyasında vakası durgun örneklerle de karşılaşılabilir. Vakanın durgun olmasından kastımız, diğer hikâyelerine göre ya olay parçacıklarının az yahut zihnen cereyan ediyor olmasıdır. Aksi takdirde metin, bir makale veya deneme özelliği kazanır ve hikâye olmaktan çıkar. Tahkiyeli eserlerde olayın hiç olmaması söz konusu değildir. Doğal olarak bu gruba giren hikâyeler tasvir, tahlil veya düşünce ağırlıklıdır. "Kırk Para", "Ekmekçinin Beygiri", "Onu Beklerken", "İzdivaca Düşman", "Tatlı Rüya", "Ölümünden Sonra", "Yegâne Dost" gibi hikâyeleri vakası durgun hikâyelerine örnek oluşturabilir.

"Kırk Para", "Ekmekçinin Beygiri" gibi hikâyelerde vaka, sanki dondurulmuş bir kare üzerinde, dolayısıyla hikâyecinin zihninde cereyan etmektedir.

"Ölümünden Sonra" da yazar, diğer hikâyelerinden farklı olarak ölmüş bir adamın öte dünyadan bu dünyaya; geride bıraktığı çocuklarının ve karısının yaşayışlarına, üzüntülerine, çektikleri ayrılık acısına hayalî bir bakışı anlatmaktadır.

Vaka yapısı itibarıyla diğerlerinden farklı ve monologdan oluşan "Meş'um Haber" ve "Daire-i İstintakta" hikâyeleridir. "Meş'um Haber" hikâyesini yazar, monolog tarzına bir örnek olması için yazdığını belirtmektedir (Uşaklıgil, 1943: 213). "Daire-i İstintakta" adlı hikâyede ise, kocasını öldürmüş bir genç kadının sorgu odasındaki konuşmalarını vermektedir.

Olayların sıralanışına göre de Halid Ziya'nın hikâyeleri iki grup oluşturmaktadır: Geriye dönüşlü ve kronolojik olanlar. Düzenli vaka tipi yoğunlukta olmasına karşın, hikâyelerinin üçte biri kadarında olaylar geriye dönüşlü olarak yer alır.

Geriye dönüşlü hikâyelerin bir kısmında hatıralarından yahut hatıraları çağrıştıracak şekilde kullandığı durumlardan yararlanır.

Diğer kısmında ise zaman genişlemesi sağlamak için vakayı geriye döndürür. Bu tür hikâyelerinde ister hatıralarından yararlınsın, ister hikâye kişilerinden biri diğerlerine nakletsin vakanın kuruluş düzeni şöyledir: Başlangıç ve son kısımları aynı zaman diliminde gerçekleşmekle beraber gelişme bölümünde bir zaman genişlemesi sağlanır. Tamamen hatıra metni olarak aktarılan vakalar vardır. Bu tür hikâyelerde kullanılan fiil kipinden ve/veya yazarın hayatıyla örtüşmesinden hareketle, bunun bir hatıra olduğu anlaşılır.

Yazarın geriye dönüşlü hikâyelerini iki kategoriye ayırmak mümkündür: Gerçek anlamda geriye dönüşlü olanlar, anlatının seyrinde geçmiş zamanda olup bitenden bahsedenler. İki tip vaka için de tipik birer örnek:

"İzdivac-ı Müteyemmin", kahramanın çocukları doğduktan sonra yoksullaşmasını bekârlık döneminden başlayarak anlatır. Olay örgüsünde tam bir geriye dönüşlü anlatım örneği görülmektedir. Hikâye kişisi, bir karşılaşma esnasında, sekizinci çocuğunun doğumunu anlatıcıya haber verir. Bunun üzerine anlatıcı yirmi yıl öncesinden başlayarak olayları anlatmaya başlar ve düzenli bir şekilde içinde buldukları zamana gelir. "Mahalleye Mevkuf" da bunun gibidir. Okuyucu Şerife'yi tanıdığına o, gelin adayı bir genç kızdır. Sonra geriye dönülerek bebekliğinden itibaren mahalleli ile olan ilişkileri anlatılarak düğünü söz konusu edilir.

Yukarıda değindiğimiz "Yırtık Mendil" veya "Raife Molla" hikâyesi de ikinci kategoriye örnektir. Hikâye kişilerinden Şevket'in günlüğünden aktarılan Raife Molla'nın hikâyesi bir kandil gecesi, pastanede Şevket'le karşılaşmasıyla başlar. Şevket on beş yıl öncesini hatırlayarak Raife Molla'nın çalışkanlığını anlatır. Sonra yine içinde bulunduğu zamana gelerek; "*Ben de elimde kandil çöreklerini sallayarak yürürken senelerin uzun fasılası arasından onun türkülerine ait bestelerden birini bulmuş, mırıldanıyordum.*" cümlesiyle bitirir.

Halid Ziya, hikâyelerinde zaman genişlemesi sağlamak için daha çok bu tür vaka kuruluşlu hikâyeleri tercih etmiştir denilebilir.

Halid Ziya'nın vaka kuruluşu itibariyle kurgusu sağlam hikâyeleri çoğunlukta olmakla birlikte zayıf hikâyeleri de bulunmaktadır. Kurgudaki zayıflık bazen özensizlikten, bazen tesadüflerin, eserin gerçekliği içinde okuyucuyu ikna edememesinden kaynaklanır. Kimi zaman, dış ses olarak algılanan bir cümle yahut olayların akışına müdahale gibi algılanabilecek durumlar da vakanın inandırıcılığını zedeleyen bir başka husustur.

“Saklanan Düşman” kurgusu okuyucuyu ikna edemeyen hikâyelerden biridir. “Bu muydu?” adlı uzun hikâyede de tesadüf kurguyu zayıflatmaktadır. “Tramvayda Gelirken” (dış ses), “Deli Fato” (araya girme şeklinde anlaşılabilir bölüm), “Beyaz Şemsiye” (yine tesadüflerin yoğunluğu) gibi hikâyeler zikredilebilir.

Vakanın Oluşmasında Faydalanılan Güzel Sanatlar ve Anlatım Teknikleri

a. Güzel Sanatlar

Halid Ziya, hikâyelerinin bir kısmında resim, müzik, tiyatro, dans gibi disiplinlerden istifade etmiştir. Güzel sanat dallarından, bir fon yahut vakanın oluşumuna katkı sağlayan bir unsur olarak en çok müziği kullanmıştır.

“Ele Geçmiş”, “Leke”, “Eski Mektup”, “Mâlim Menâlim”, “Aşka Dair” gibi hikâyeleri, müziğin insanî duyguları ifade etmede ve muhatabına mesaj iletmeye başarılı bir iletişim aracı olduğunu gösteren örneklerdir. Bu hususu, “Ele Geçmiş” hikâyesinde bir müzik eserini yorumlayan hikâye kişisi Behçet öğretmenin cümlelerinde görmek mümkündür (Uşaklıgil, 1934: 121, 123).

“Hayat-ı Şikeste” hikâyesi, müzik öğretmeni bir genç kızın yaşadığı zorlukları söz konusu etmektedir. “Maestro Fumagace”, yaşlı bir öğretmenin öğrencilerle müzik bağlamındaki ilişkilerini anlatan ve müzik eserleri yorumu yapılan bir hikâyedir.

“Eskinin Yeri” sadece müziğe hasredilmiş bir hikâyedir. “Halka” ilginç bir hikâyedir. Hikâye kişilerinden karı kocanın kavga edip küsmelerine sebep olan konu bizzat müziktir; usûl konusundaki bir tartışmadır. Güzelliğe tutkun bir müzisyenin keman dersi verdiği küçük kıza olan sevgisinin aşka dönüşmesinin anlatıldığı “Heyhat” adlı uzun hikâyede de felaketin sebebi keman dersidir.

Halid Ziya’nın hikâyelerinde geçen, gerek eser gerek saz isimleri büyük çoğunlukla Avrupa müzik kültürüne aittir. Müzik konusunda yazarın Avrupa müziğini öncelediği görülmektedir. Batılılaşma konusunda en keskin olduğu nokta ise müziktir:

“Bir kimya, bir hendese olduğu gibi tek bir musiki vardır ki bütün mütemeddin dünyaya hâkimdir. Bu, garb musikisi denilen bir musikidir. Biz de mütemeddin bir memleket sıfatıyla ancak bu musikiye vakıf ve sahip olmalıyız.” (Uşaklıgil, 1937: 155).

Yazarın hikâyelerinde istifade ettiği güzel sanatların bir başka kolu da resimdir. Hikâyelerdeki yer tasvirlerinde ve psikolojik tahlillerde bir ressam bakışını fark etmemek mümkün değildir. Özellikle tabii çevre tasvirlerindeki ince ayrıntılar ancak bir ressam bakışıyla verilebilir. Genel olarak yaptığı tasvirler için yazarın kelimelerle resim yapmayı denediği söylenebilir.

“Ruznameden Müfrez”de, bir ressamın aşkı anlatılmaktadır. “Son Levha” hikâyesi bir resmin oluşma sürecine okuyucunun da şahit olduğu bir eserdir. Çok sevdiği kızının resmini yapmak isteyen babanın, kızı öldükten sonra bir fikri sabit hâline getirdiği resmin tamamlanması anlatılmaktadır.

Tiyatro, yazarın bazen teknik bazen dil olarak istifade ettiği güzel sanatların bir başka şubesidir. Bir kısım hikâyesinde tiyatrocunun (“Sanat Hayatından”) hayatını anlatırken bir kısım hikâyesinde sosyal çevre tiyatrodur. Hikâyeyi oluştururken tiyatro tekniğini kullandığı eseri “Meş’um Haber”dir. Hikâye bir monolog şeklindedir. Hatta yazarın bu hikâyeyeyle ilgili karşılaştırmalı açıklaması vardır (Uşaklıgil, 1943: 213). “Bir Yazın Tarihi”nin özellikle giriş kısmında tiyatro dili hâkimdir. Hikâye, yazılı tiyatro eserlerine benzer şekilde kahramanları tanıtarak başlar. Hatta “işte *mudhikenin eşhası [komedinin şahısları], sahne Çubuklu’da (...)*” diyerek bunu daha da belirginleştirir. “Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası”nda da benzer tarzda bir tiyatro eserini andıran bir girişten sonra, aynı şekilde jest ve mimikleri anlatan parantez içi açıklama cümleleri kullanılmaktadır.

Yazar “Ormanda Seyran” hikâyesinde, vücut dilini kullanarak insanî duyguları muhatabına anlatmada dansın fonksiyonu üzerinde durur. Dansa yüklenen anlam hikâyenin kahramanı Ninette’in dilinden anlatılır (Uşaklıgil, 2006: 51).

“Bayram Hediyesi” eski ve yeni edebiyat tartışmasının, bu meydana Servet-i Fünun edebiyatının ve neslinin savunmasının yapıldığı bir hikâyedir.

b. Anlatım Tekniği Olarak Mektup ve Günlük

Halid Ziya hikâyeleri kurgularken günlük, mektup, hatıra gibi edebî türlerden de faydalanmıştır. Hikâyelerinin onda biri kadarında bu türleri kullanmıştır. “Bir Muhtıranın Son Yaprakları”, “Ruznameden Müfrez”, “Ele Geçmiş”, “Bir Yazın Tarihi”, “Çalınmış Bir Eser”, “Bitmemiş Defter” “Raife Molla” gibi hikâyeleri günlükler-

den oluşmaktadır. Yazarın günlük türünü kullanırken iki yol izlediği görülmektedir. Ya hikâyenin tamamı günlükten oluşmaktadır yahut yazar, kısa bir açıklamayla, "Bir arkadaşın defterinden okudum." benzeri cümlelerle günlüğü aktarır.

Günlük tarzı* hikâyelerinde kahramanın duygusunu, düşüncesini ve hadiselere bakış tarzını dolaysız yoldan vererek realist bir üslûbu sağlamaya çalıştığı görülmektedir. Örneğin, "Bir Muh-tıranın Son Yaprakları" adlı uzun hikâyede kahramanın hayata bakışı, melankolik ruh hâli kendisini anlattığı günlükler vesilesiyle doğrudan okuyucuya ulaşır. "Bitmemiş Defter" de yine bir kay-nananın gelinine karşı geçirdiği duygusal dönüşüm bu günlükler vasıtasıyla izlenir.

Mektup türünden yararlandığı hikâyelerinde üç tarz denemiştir: Tamamen mektuptan oluşanlar, bir parçası mektup metni olanlar ve başına koyduğu kısa bir açıklamayla mektup olarak aktardıkları.

Mektup tarzından istifade edilerek yazılan hikâyeleri şöylece örneklendirmek mümkündür: "Dört Yaprak", "Valide Mektupları" (mektuplar aracılığıyla bir annenin kızına verdiği nasihatler) tamamıyla mektuptan oluşmaktadır. "Solgun Demet" ihanete uğradığını zanneden evhamlı bir kadının annesine yazdığı bir mektuptan oluşmaktadır. "Mektup Parçası" bir arkadaş; "Bir Valide Tarafından" kız kardeşe yazılan mektuplardır. "Bir İzdıvacın Tarih-i Muaşakası"nda vaka, âşıkların daha önce birbirlerine yazdıkları mektupla birlikte ilerlemektedir. Takip edildiğine inanan bir gencin yaşadığı sıkıntıları ve psikolojik rahatsızlığını anlatan "Üç Mektup" adlı seri hikâye, her üç mektubun başında kısa birer açıklamayla aktarılır.

Mektupla bağlantılı olarak "Ömr-i Tehi" adlı hikâye, mektubun, bir postacının hayatında oynadığı rolü anlatan ilginç bir hikâyedir.

Halid Ziya hatıralarını, hikâyelerinde iki tarzda kullanır. Ya içinde bulunulan zamanda vakaya giriş yapıldıktan sonra, "tahattur ediyorum, hatırlıyorum" benzeri ifadelerle hatıra aktarılır ki bunlarda geriye dönüştü bir vaka kurgusu vardır. Yahut tamamen bir hatırat metni gibi aktarır. Vaka kurgusunda hatıralardan yararlanan

* Halid Ziya'nın, birçok edebî türde eser vermesine rağmen günlük türünde eseri yok gibi görünmektedir. İlk dönemlerden itibaren hikâyelerinde günlük türünü bir teknik olarak kullanan, dolayısıyla günlük yazmanın önemini bildiğini düşündüren yazarın, şimdiye kadar bu alana ait bir eserin ortaya çıkmamış olması ilginçtir. Bir insanın/yazarın geçmişini, kendine ait mahrem bir alan sayıp ikinci şahıslarla paylaşmak istememesi saygı duyulması gereken bir hassasiyettir. Ancak yayımlanmış hatıra kitaplarının yanı sıra eserlerinde de hatıralarına ait birçok ipucu bulmak mümkündür.

hikâyeler konusunda, bu hatıraların hepsinin yazara ait olduğu hususunu dikkatli değerlendirmek gerekir. Nasıl ki mektup veya günlüklerin hepsinin yazara ait olduğunu söyleyemiyorsak, hatıralar için de benzer bir değerlendirmenin düşünülebileceği kanaatindedim. Yazar, hatıralarından istifadeyle oluşturduğu hikâyelerinden söz etmekle birlikte, zaman zaman da “yazarın hayalinden doğmuş şeyler olduğu” hususunun altını çizerek (Uşaklıgil, 1969: 238, 287).

Şahıs Kadrosu

Halid Ziya, şahıs kadrosu ile yazar arasında sıkı bağlar kurarak; “Bu şahıslarda yaratıcının kendisinden tamamıyla sıyrılabilmesine pek seyrek rastlanır.” (Uşaklıgil, 1969: 525) demektedir. Bu hükümden hareketle yazar ve kahramanlarının ilişkisine dayalı tespitler yapılmıştır. Alıntıda ki romancı, hikâyeci olarak da okunabilir.

“Her romancı, yarattığı kahramanın varlığına, özüne, benliğine siner; böylece hemen her roman kahramanı, şöyle veya böyle romancının varlığından izler taşır.” (Göçgün, 1996: 136).

Şahıs kadrosunu ele almadan önce belirtilmesi gereken husus; yazarın, hikâyelerinin büyük çoğunluğunda şahısları bir karakter olarak ele almış olmasıdır. Az sayıdaki hikâyesinde tip olarak değerlendirilebilecek hikâye kişileri vardır. “Ayin-i Şikem”deki obur, “Yalancı Dost” hikâyesindeki dost, “Dişlek Zehra”daki dedikoducu ana-kız, “Raife Molla”da çalışkan Raife Molla, “Mahalleye Mevkuf”taki sessiz ve edilgen hâliyle Şerife vb. yazarın işlediği tiplerden bazılarıdır.

Tip ve karakter ayırımına kısaca değinmek gerekirse; tip, bir hikâyede bir sosyal grubun veya bir psikolojik durumun yahut bir yöresel insanın en belirgin özelliklerinin yazar tarafından bir kahraman üzerinde toplanması sonucunda oluşur. Tip oluşturmada ortak özellik ve davranışlar ön plana çıkarılır (Örnek: “Yürekden Dost”). Karakterde ise olaylar, durumlar veya sosyal çevredeki gelişmeler karşısında kahraman kendine ait sosyal, kültürel ve psikolojik davranışlar gösterir. Karakter, insanlar arasında davranış farklılıkları üzerine kurulurken tip, davranış ortaklıkları üzerine kurulmuştur (Yalçın, 2005: 50-52).

Türk hikâyeciliği için Halid Ziya’nın kendine özgü yerini belirleyen en önemli unsurlardan biri, kahramanlarının genellikle karakterlerden oluşmuş olmasıdır. Bu yüzden hikâyelerinde birbirin-

den çok farklı ve özgün karakterleri bir arada görmemiz mümkündür. Bu çeşitliliğin temel sebeplerinden biri, hiç kuşkusuz titiz bir gözlemci olması ve çevresindeki insanları ve insan davranışlarını tam olarak hikâyelerine yansıtmayı başarmasıdır.

Kişilerine isim vermeden yazdığı hikâyeleri de bulunan Halid Ziya'nın hikâyelerinde şahıs kadrosunu oluşturan kişiler yaş grubu, meslek, cinsiyet, ekonomik durum, sosyal statü, milliyet gibi unsurlar açısından genişlik ve değişiklik arz etmektedir. Yazarın çocuk, kadın, yaşlı, özürlü gibi merhamete muhtaç kişilere karşı genellikle pozitif ayrımcılık yaptığı görülmektedir. İnsan unsurunu ön plana çıkararak bireyi esas alan hikâyeleri çoğunluktadır. Bu tespit, toplumdaki kopuk yaşadığı anlamına gelmez. Ancak bu tercihte toplumsal konularla çok fazla ilgilenememenin etkisi olduğu açıktır. Dolayısıyla hikâyelerde psikolojik tahliller ağırlık kazanmıştır.

Milliyetlerine göre kişiler değerlendirildiğinde, Türk'ten başka hem yabancılar, hem azınlıklar şahıs kadrosunu oluşturan önemli bir unsurdur. Fransız, İngiliz, İtalyan, İsviçreli gibi yabancı şahıslar, özellikle yurt dışındaki izlenimlerinden oluşan hikâyelerinde vardır. Şahıs kadrosunda Araplar da bulunmaktadır. Fransızların, şahıs kadrosunu oluşturan yabancı unsur olarak diğerlerinden fazlasıyla yer tuttuğu görülmektedir. Halid Ziya'nın yetişme şekli ve hikâyelerin yazıldığı döneme bakıldığında bu anlaşılabilir bir durumdur. "Jack'ın Borçları" adlı hikâyede anlatıcı, köpeğine bir gezi sırasında tanıdığı İngiliz çocuk Jack'in adını vermiştir.

"Bravo Maestro", müzik hocası Fumagace'yi anlattığı hikâyesidir. Bu eserin Halid Ziya'nın yazarlık hayatında önemli bir yeri vardır. Millî olmamak (Fevzi Lütü, 1338: 62-63) veya frenkperestlikle (Uşaklıgil, 1969: 479-480) suçlandığı hikâyesidir. Yazarın hikâye kişileri yabancı, hatta mekânı tamamen yabancı ülkelerde geçen hikâyeleri bulunmaktadır. Bu hikâyeler okunduğunda çeviri olduğu kuşkusuna bile uyanabilir. Ancak bu hikâyelerin sayısı toplam üç tane değildir. Kaldı ki mekânın veya şahısların yabancı olması hikâyenin başarısız olduğu anlamına gelmez. Bunun dışında hikâyelerinde kahramanların çoğunluğu yerlidir. Kahramanların yabancı veya azınlık olduğu hikâyelerinde mekân, Osmanlı toprakları veya misak-ı millî sınırlarıdır. Bizden; sıradan ve sade insanlar olduğu gibi seçkinler, soylu ve köklü ailelere mensup insanlar, kısaca Osmanlı coğrafyası içinde yazarın yaşadığı ve gözlem yaptığı çevrelere ait bütün insanlar hikâyelere kahraman olarak girmiştir. Şunu tekrar belirtmekte fayda vardır ki onun hikâyelerindeki kişiler yerel ve ev-

renseldir. Zaten yerel olunmadan evrensel olunamayacağı bilinen bir gerçektir.

Şahıs kadrosunun tamamen yabancılardan oluştuğu hikâyelerine en iyi iki örnek, arkadaşlarının kanguru lakabını taktığı hikâye kişisiyle "Mösyö Kanguru" ve "Cambaz Kız" hikâyeleridir. Bu iki hikâyede geçen kahramanların hepsi yabancıdır.

Bununla birlikte yazar, başka unsurlara da yer vermiştir. Arapların yer aldığı hikâyelerden özellikle "Yırtık Mendil" yazarın hayatından izler taşıyan bir eserdir. *"Yırtık Mendil gibi küçük hikâyelerimin arasında üç beş kadarı bu gençlik yıllarının balo izlerinden doğmadır."* (Uşaklıgil, 1969: 177).

Bir genç kadının memleket özlemini anlatan "Çöl Kızı" adlı hikâye, Filistinli bir kadından bahsetmektedir.

Dadı, kalfa, cariye, halayık, ağa gibi hikâye kişileri Halid Ziya'nın birçok hikâyesinde şahıs kadrosunda yer almaktadır. Yazar, bu tür hikâyelerinde hatıralarından yararlanmıştı. Zaten bu tür kişilerin kendi hayatında etkili olduğunu, dolayısıyla hikâyelerinde bunlara yer verdiğini kendisi *Kırk Yıl* adlı eserinde sıkça dile getirmektedir. Bu tür hikâyelerde esaret kavramı anahtar kelimedir.

Yazarın hayatında önemli bir kişilik, "Dilhoş Dadı" hikâyesindeki dadıdır. Bu seri bir hikâyedir ve üç metinden oluşmaktadır. Dilhoş Dadı (ve benzer başka hikâye kişileri) vesilesiyle yazarın, hür insanların kaçırılıp esir edilerek yaşadıklarına dikkat çekmek istediği gözlenmektedir.

Konusunu güzel bir aşk hikâyesinin oluşturduğu "Abdi ile Karanfil" hikâyesindeki Refik Ağa ve halayık Karanfil, yazarın hayatında önemli figürlerdir.

Halid Ziya'nın hikâye kişileri içinde azınlıklar da önemli bir yer tutmaktadır. Azınlık kişilerini oluşturanların çoğu Rum'dur. Rumların dışında da azınlıkların şahıs kadrosunda yer aldığı hikâyeler bulunmaktadır.

"Eski Mektup" hikâyesinde, başkişi Blanche mandolin çalar, güzel sesiyle o dönemde "İzmir'de pek revaçta olan Rumca" şarkılar söyler. Rumca şarkıların revaçta olması o dönemde İzmir'in yerli halkıyla azınlıkların ilişkilerinin "iyi" olduğunu gösteren bir ayrıntıdır.

"Veznedar Muavini", yazarın İzmir'de bankada çalıştığı dönemdeki gözlemlerinden oluşan bir hikâyedir. Hikâye başkişisi Rum azınlığı mensup Epaminandos'tur. Yazarın İzmir'de bankada çalıştığı dönemdeki iş arkadaşı ve Türkleri çok sevdiğini söyleyen

(Uşaklıgil, 1969; 286) Rum Dimitri Decipris ile arasında paralellikler kurulan bir hikâye kişisidir.

"Sanat Hayatından", Türk hanımların sahneye çıkmalarının yasak olduğu bir dönemde sahneye çıkan bir aktristi anlatır. "Güzel Artemisya" hikâyesinde de sahne hayatına yer verilmiştir. "Mayıs Pazarı" hikâyesi de şahıs kadrosu tamamen azınlıklardan veya yabancıardan oluşan bir eserdir. Hikâye başkışısı Katina (Rum) ve kiracıları azınlık veya yabancıdır. Arabacısı Lambo Hırva'tır. Halid Ziya, "Küçük Hamal" hariç, hikâyelerinin hiçbirinde yabancı ve azınlıkları olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirmemiştir.

Yabancı ve azınlıkların hikâyelerde bu denli yoğun olması, yetiştiği çevre ve sosyal ortam dolayısıyladır. İzmir, o dönemde her ulustan insanın ve her çeşit azınlığın yaşadığı kozmopolit bir merkezdir. Yazarın, bunlarla münasebeti okuduğu okuldan başlayarak (Mechitarist Mektebi) iş yerine (Osmanlı Bankası, babasının ve dedesinin dükkânı), oradan Düyun-ı Umumîye'ye kadar devam eder (Uşaklıgil, 1969: 78, 139).

Babasının dükkânında çalıştığı dönemden, iyi dost oldukları Muşavirlerle ilgili bir hatırasını nakletmektedir. (Uşaklıgil, 1969: 139).

Evde bir kısmı yabancı olan dadı, kalfa, halayık, cariyeye gibi kadınların ve lala, ağa gibi bir kısmı yabancı erkek kölelerin hikâye kişisi olması, yazarın zengin ve geniş bir aile çevresinde yetişmiş olması dolayısıyladır ki *Kırk Yıl*'da bununla ilgili örnekler bulunabilir. Hikâyelerin tümü söz konusu olduğunda şahıs kadrosunu oluşturan kişilerin çeşitlilik arz ettiği görülmektedir. Hatta hayvanlar bile bazı hikâyelerinin kahramanıdır. Yazar eserlerinde en çok gençlere ve çocuklara yer vermiştir. *İhtiyar Dost* hikâye kitabındaki "İhtiyar Dost" ve "Büyükbaba" gibi hikâyelerinde yaşlıların hikâye kişisi olduğu da görülmektedir.

Sosyal statü ve mesleklerine göre de Halid Ziya'nın şahıs kadrosu zengindir. Toplumun her kesiminden hikâye kişileri vardır. Dedesi, nine, baba, anne, çocuk, gelin, kaynana, kayınbaba, damat, dayı, amca, kimsesiz vesair... Edinilmiş sosyal statü ve mesleklerine göre de hikâye kişileri çeşitlilik gösterir: Arabacı, balıkçı, bankacı, cambaz, cariyeye, çöpçatan, doktor, fahişe, fakir, gezgin, hamal, hariçiyeci, hemşire, işçi, kaptan, köle, köylü, memur, müezzin, mühendis, müzisyen, orta sınıf, öğrenci, öğretmen, postacı, ressam, saka, soytarı, subay-asker, şair, şarkıcı, şehirli, şeyh, tiyatrocu, yazar, zengin. Bu gruptaki kişileri sıralarken amacımız, hikâyelerinde geçme sıklığından ziyade çeşitliliği göstermektir.

Şehirli ve orta ya da üst sınıftan hikâye kişileri genellikle kadın olsun erkek olsun tahsillidir. Köylüler, fakirler ise bu imkândan mahrum kalmış kişilerdir.

Şahıs kadrosu ile bağlantılı olarak üzerinde durulması gereken bir başka yön de yazarın onlara karşı tutumudur. "Gerilere Doğru" da genç Halid Ziya ile yaşlı Halid Ziya fantastik bir şekilde karşılaştığında; "Romanlar, hikâyeler... Bunları yazarken, onların içine hep kendi benliğimden, kendi ruhumdan avuç avuç şeyler koyayım diyorum." (Uşaklıgil, 2005: 49) şeklinde belirtmektedir.

Halid Ziya, hikâyelerinin bir kısmında kahramanlarına karşı tavırlarını belli eder. Diğer kısmında objektif bir tavır içindedir. Tavırlarını belli ettiği hikâyelerinde, okuyucuyu yönlendirmeyi sağlayacak bir dil kullanır. Bu hikâye kişileri genellikle çocuklardır ("Fatma'nın Evi", "Çolak Mesut", "Koca Baş", "Mösyö Kanguru", "Acı Sadaka"). Çocuklara merhamet duyulmasını sağlamayı amaçladığı bu tür hikâyeleri, kahramanlarına karşı tavırlarını belli ettiği eserlerinin içinde çoğunluğu oluşturur. Bununla birlikte büyükler için de üzüldüğü, merhamet hissi uyandırmaya çalıştığı hikâyeleri vardır. Köleler, âşıklar, meczuplar, fakirler; bu gruptan bazı kişilerdir.

Yazarın merhametinin yöneldiği bir başka grup, çocuğu hasta veya ölmüş anne babalardır. "Son Levha", "Son Çocuklar", "Bir Hazine Hatıra" "İki Hatıra" gibi hikâyeleri bu kategoriye örnek olarak verilebilecek hikâyelerden bazılarıdır.

Çok az hikâyesinde hikâye kişilerine karşı, nefret, iğrenme, alay etme gibi olumsuz duygu işlenmiştir. "Dişlek Zehra"daki dedikoducu ana kız, "Okuma Kudreti"nde iyiliğin kadrini bilmeyen hikâye kişisi, "Güzel İhsan"daki hikâye başkişisi İhsan, "Hayat-ı Şikeste"deki kızın sarhoş babası, verilebilecek örneklerdir. Buraya kadar sözü edilen hikâyelerinde yazar, genellikle sübjektifliği kelime düzeyinde olup "zavallı", "nankör" benzeri kelimelerle kahramanı nitelemektedir.

Objektif anlatım tarzını benimseyerek hikâye kişisi hakkında kelime düzeyinde bir kanaat belirtmeyerek elde etmek istediği sonucu veya okuyucuda uyandırmak istediği duyguyu verdiği hikâyeleri vardır. En bilinen örneklerden birisi "Ferhunde Kalfa" hikâyesidir. Bu eserde objektif bir tutum benimseyerek okuyucuda Ferhunde'nin kaderine bir üzüme duygusu meydana getirir (Kaplan, 1979: 45).

"Küçük Hamal", "Türk Eri", "İçecek Su" gibi hikâyeler askerler; "Bayram Hediyesi", "Güzel Artemisya" benzeri hikâyeler sanatçılar hakkında olumlu kanaat belirtilen eserlere örnektir.

Bazı hikâyelerin kahramanları hayvanlardır. Bir kısım hikâyelerde hayvanlara insanî özellikler verilip onlar üzerinden olumsuz davranışlar eleştirilmiştir ("Zevrakla Ebru", "Zerrin'in Hikâyesi"). Bazı hikâyelerde insan-hayvan dostluğuna örnek bulmak mümkündür ("Eski Bir Refik"). Hayvanları figür olarak kullanan Sami Paşazâde Sezai'den sonra onu, ilk takip eden Halid Ziya'dır (Özgül, 1984: 57).

Halid Ziya'nın, kahramanlarına karşı sergilemek istediği tutum da dikkate alınarak şu kanaat belirtilebilir: Şahıs kadrosu üzerinden kurduğu/kurmak istediği dünyada, yazarın hayata bakışını, değer hükümlerini, tercihlerini görmek ve tespit etmek mümkün gözükmektedir.

Mekân

Halid Ziya'nın hikâyelerinde önem verdiği teknik unsurlardan bir diğeri mekândır. Özellikle dar mekân tasvirleri yaparken hikâye kişinin ruhsal, ekonomik veya sosyal statüsü ile uyumlu olduğu görülmekte ve dar mekânların yoğunluğu dikkati çekmektedir. Yazarın hikâyelerinde genel olarak mekânın fonksiyonelliği söz konusudur. Ancak mekânın herhangi bir önem arz etmediği hikâyeleri de bulunmaktadır. Örneğin *İhtiyar Dost* hikâye kitabındaki eserlerinin genelinde mekânı ihmal etmiştir ve hikâyede teknik açıdan bir fonksiyonu yoktur.

Şahıs kadrosu gibi, yazarın hikâyelerinde mekân da çeşitlilik gösterir. Geniş mekân olarak vakaları yurt dışında geçen hikâyeleri vardır. Yurt içinde, İstanbul birinci sıradadır. İkinci olarak da İzmir ve çevresi ile Adalar bulunmaktadır. Fazla olmamakla beraber vakası köyde veya kırsalda geçen hikâyeleri de vardır. Yine deniz kenarı veya tabii ortamlar vakanın cereyan ettiği mekânlardır. Halid Ziya'nın hikâyelerindeki bir başka mekân vapur, tramvay, tren gibi hareketli ulaşım vasıtalarıdır. Yazarın oturduğu Yeşilköy de hikâyelerinde mekânı oluşturan bir başka yerdir.

Yazar mekânın, kişilerin psikolojik, sosyal veya ekonomik konumuna uygun olmasına özen göstermiştir. Hikâye kişinin psikolojik durumuyla bütünleşen bir mekân tasviri olarak "Çetin Sevda" zikredilebilir. Yazarın şizofrenik ve fetişist bir insanı anlattığı "Çetin Sevda"da, hikâye kişinin psikolojik durumuyla çalışma odası bütünlük göstermektedir (Uşaklıgil, 2005: 143-144).

Halid Ziya, özel hayatında veya hikâyelerinde aile kurumunu önemseyen bir aile babası olarak bilinir. Aile bağlamında dar me-

kân olarak "ev" in ifade ettiği anlam en açık şekliyle "Eski Bir Refik" hikâyesinde anlatılmaktadır. "Boş bir ev, bu da zaten bir mezar değil midir?" (Uşaklıgil, 2005: 149-150) sorusuyla özetlenebilecek şekilde "ev" i bir "yuva" olarak tasvir etmektedir.

"Fena Bir Gece" hikâyesi de korku içindeki kahramanın korkusunu besleyecek bir ortamın varlığıyla bu kategori için önemli bir örnektir.

Yazarın yurt dışında geçen hikâyeleri değişik vesilelerle belirtilmiştir. Mekânın yurt içi olarak seçildiği hikâyelerin başında İstanbul gelir. İstanbul'un her semti geçmekle beraber belli alanlarda yoğunlaşır. Örneğin eğlence âlemleri söz konusu olduğunda mekân Beyoğlu'dur. İstanbul'un kenar mahalleleri hikâyelerin geçtiği bir başka merkezdir.

"Mahalleye Mevkuf", vakanın geçtiği yer olarak en geniş anlamıyla mahalle, hikâye kişilerinin mahalle sakini olduğu ve "mahalle"yi anlatan bir hikâyedir.

Yazarın İzmir ve çevresinde geçen hikâyeleri ikinci sırayı almaktadır. *İzmir Hikâyeleri* kitabında hatıralarından yararlandığı örnekler karşımıza çıkar. Bu kitabın dışında başka kitaplarında da mekânın İzmir olduğu hikâyeleri bulunmaktadır. İzmir'in birçok semti hikâyelere geniş mekân oluşturmaktadır. Onlu yaşlardan otuzuna yaklaştığı bir döneme kadar hayat sürdüğü özellikli bir mekânın hikâyelerinde yer alması, Halid Ziya için anlaşılabilir bir durumdur. Çünkü o, hikâyelerinde gözlem ve hatıralarına yer veren bir yazardır.

Halid Ziya'nın hikâye mekânı olarak kullandığı bir başka çevre, birkaç hikâyesinde bulunan köy ve kırsaldır. "Heyhat"ta, mekân Karadeniz civarında bir köy olmakla birlikte, köy hayatına dair bir motif bulanmamaktadır. Yine "Bir Demet Çiçek" adlı hikâye, köyde geçmesine rağmen sadece köydeki dere tasvirinin ön plana çıktığı bir eserdir. Hikâye kişilerinin neredeyse tamamını köylülerin oluşturduğu "Ali'nin Arabası" hikâyesine köy, mekân açısından aslı bir unsur olarak değil, biraz pitoresk bir görüntü şeklinde girmiştir.

Köy hayatına dair en önemli hikâyesi "Köy Hatırası"dır. Bu, balıkçılıkla geçimini sağlayan köylülerin yaşadığı zorlukları anlatan bir hikâyedir. Mekân Karadeniz kıyılarında otuz sekiz haneli, dış dünya ile münasebeti az, harap ve viran görünüşlü sakin bir köydür. "Heyhat"taki köye benzemektedir. Görünüştaki bu sakinlik, aslında köylülerin hayat mücadelesi ile dopdoludur. Vaka köylülerle denizin bu zor mücadelesinin anlatılmasından oluşmaktadır.

Halid Ziya'nın mekân olarak hikâyelerinin bir bölümünde "köyümüz, köyümüzün" gibi kelimelerle bahsettiği çevre Yeşilköy'dür. Bilindiği gibi yazar İstanbul'a geldikten bir süre sonra buraya taşınmış (1905) ve hayatının sonuna kadar burada ikamet etmiştir. Bazı hikâyelerinde ve *İhtiyar Dost* hikâye kitabının neredeyse tamamında burası geniş mekân olarak vakaya zemin oluşturmaktadır.

Halid Ziya'nın hikâyelerinde, toplumcu yazarların eserlerindeki, memleketin kalkınmasının köyden başlaması, köylülerin refahının yükseltilmesi gerektiği gibi (Fethi Naci, 1981: 262) sosyal davalar yoktur. Bu eserleri yazarın, toplumsal bir yapı olarak köylüyü anlattığı, içinde yaşadığı çevreyle sınırlı kalmayıp toplumun diğer kesimlerine de duyarlı olduğu hikâyeler olarak değerlendirmek gerektiği kanaatindeyim.

"Kırda Aşk" ve "Ormanda Seyran", vakası yerleşim bölgeleri dışında geçen hikâyelerdir. Bu hikâyelerde kır ve koruluk aşk duygusuna zemin hazırlamak için kullanılmıştır. "Osman'ın Gazası"nda anlatılan kırsal bölge ise bir savaş alanıdır.

Yazarın, hikâyelerinde mekân olarak geçen bir başka çevre hareketli mekânlardır. Bunlar vapur, tramvay, tren gibi ulaşım vasıtalarıdır. "Çay Fincanı", "İki Dost", "Çetin Sevda", "Beyaz Şemsiye" (vapur), "Mâlim Menâlim", "Eski ve Yeni" (tren), "Hayat-ı Şikeste", "Bir Başlangıcın Sonu", "Dişlek Zehra", "Tramvayda Gelirken"... Bu ulaşım vasıtaları vakanın tamamında veya bir kısmında mekân olarak kullanılan hikâyelere örnek olarak verilebilir.

Bunların içinde en ilginç, tramvaya farklı bir fonksiyonun yüklendiği "Tramvayda Gelirken" adlı hikâyedir. Bu eserde "dünya" ile tramvay arasında paralellikler kurulmuştur (Uşaklıgil, 1337: 209).

Yine mekânın farklı bir örnek oluşturduğu "Mai Yalı" hikâyesi zikredilebilir. Bir statü göstergesi olan yalı, bu hikâyede bir "ev"e sahip olmanın göstergesidir. Vakanın geçtiği bir mekân olarak değil, vakanın üzerine kurulduğu, hikâye kişinin sahip olma isteği dolayısıyla psikolojisini doğrudan etkileyen bir mekândır.

Halid Ziya'nın hikâyelerinde sosyal çevre, hikâyede işlenen tema ve/veya konuya uygundur. Hikâyeler genellikle aile ve akrabalar çevresinde geçmektedir. Sanat çevresi, eğlence mekânları, tiyatro, mahalle çevresi, okul, hastane vb. vakanın geçtiği diğer sosyal çevrelerdir.

Zaman

Halid Ziya'nın hikâyelerinde, kurgusal metnin önemli unsurlarından biri olan "zaman"a, örneğin bir mekân kadar önem verilmediği görülmektedir. Bu durumun hikâyenin dış zamanı için de geçerli olduğu söylenebilir. İç ve dış zamanın belirgin olmadığı yahut ihmal edildiği hikâyeleri de vardır. Dış zaman konusunda, yazarın kendi dönemini tercih ettiği ve yaşadığı zamanlara ait eserler verdiği görülmektedir. Hikâyelerine girdiği kadarıyla o dönemdeki kimi olay ve olgulardan bahsedilebilir.

Hikâyelerine giren dış zaman ögesi en belirgin olarak Balkan Harbi yıllarıdır. Bunda Yeşilköy'de oturuyor olmasının etkisi açıktır. "Türk Eri", "İçecek Su" gibi hikâyeler bu dönemi yansıtmaktadır. "Hazin Bir Cuma"da dış zaman Balkan Harbi'nden birkaç ay öncedir.

Dış zamanın belirgin olduğu hikâyelerden biri "Mâlim Menâlim"dir. I. Dünya Savaşı, istibdat yılları, Meşrutiyet [II.], harp ve mütareke, millî müdafaa yılları, dış zaman için adı geçen dönemlerdir. "Bir Bahçe Dersi" adlı hikâyenin başındaki açıklamaya göre vakanın dış zamanı Meşrutiyet seneleri ve Rusya'nın Çarlık döneminin son zamanlarıdır. "Bir Gün İçinde" hikâyesinde zaman, Sakarya ve İnönü savaşlarından sonraki bir zamandır. Bu hikâyede zamanın belirgin olması, Balkan Harbi'yle Sakarya ve İnönü savaşlarının karşılaştırması sebebiyledir. "Osman'ın Gazası" hikâyesi, 1897 yılında vuku bulan Türk-Yunan Savaşı'nın galibiyetini kutlamak için *Servet-i Fünun* dergisinin özel sayısında yayımlanır.

Bu örneklerin dışında birçok hikâyesinde dönemin kıyafetleri, eğlenceleri, âdet ve gelenekleri, yer isimleri, insanlar arası ilişki biçimleri gibi sosyolojik verilere bakılarak dış zaman hakkında bir kanaat oluşabilir. "Keklik İsmail" hikâyesinde İzmirli gençlerin giyim tarzı, "Ramiz Hoca"da özellikle İzmir havalisindeki eğlenceleri, "Bir Valide Tarafından" adlı hikâyede kız isteme ve görüclüğe dair gelenekler, "Mahalleye Mevkuf"ta mahalleli ilişkileri dış zamanı yansıtan örneklerdir.

İç zamana, vaka kuruluşu kısmında değinildiği için burada bir cümleyle şu ifade edilebilir: Halid Ziya'nın hikâyelerinde iç zaman bir sohbetlik bir süreden başlayarak onlu yıllarla ifade edilebilecek geniş bir süreyi kapsamaktadır.

Hikâyelerde "Son"

Halid Ziya'nın hikâyelerinde son, genellikle mutsuz olur. Bu durum yaklaşık olarak hikâyelerin üçte biri için geçerlidir. Bir kısım hikâyelerinde mutlu son vardır. Diğer birçok hikâyenin bitirilişinde de duygusal açıdan nötr bir durum tercih edilmiştir.

Halid Ziya'nın olumsuz veya mutsuz biten hikâyelerinde ölüm, intihar, ayrılık gibi durumlar söz konusudur. İntihar, aşk hikâyelerinde kavuşamayan âşığın umutsuzluktan dolayı seçtiği bir ölüm şeklidir. Kimi hikâyelerinde sevenlerden biri veya hayvanını çok seven bir kişinin hayvanı ölür. Verem benzeri hastalıktan ölen hikâye kişileri veya çocuğunu kaybeden ebeveynler, anne ve/veya babasını kaybeden çocuklar vardır.

Âşıkların birbirine kavuştuğu veya evlendiği, evli çiftlerin çocuk sahibi olduğu, fakir birine iş bulunduğu, yardıma muhtaç birine yardım edildiği, zor da olsa çocukların bir meslek sahibi olduğu gibi mutlu sonla biten hikâyeleri vardır.

Bir başka açıdan hikâyelerdeki son, beklenen ve beklenmeyen diye ikiye ayrılabilir. Bu tarz bir değerlendirmede, yazarın her iki şekli de denediği görülmektedir. Şaşırtıcı bir sonla bitirmeyi denediği hikâyeleri kadar, okuyucunun beklediği bir sonla biten hikâyeleri de vardır.

Halid Ziya'nın hikâyelerinde iki türlü isim müsemma uyumundan bahsedilebilir: Hikâyelerin isimleriyle uyumu ve hikâye kişilerinin isimleriyle uyumu.

Eserlerin büyük kısmında hikâyenin ismiyle muhtevası arasında bir uyumdan söz edilebilir. Hikâyelerin bir bölümünde başlığın muhtevayı yansıtmama durumu kısmen gerçekleşmiştir. Bu tür hikâyelerde, okununca ancak başlıkla muhteva arasında anlamlı ilişki fark edilmektedir. Bir kısım hikâyede başlık muhtevayı yansıtmamaktadır.

Hikâye kişilerinin isimleriyle uyumu konusunda, bazı hikâye kişilerinin ismiyle uyumlu olduğu görülmektedir. Bazı hikâye kişilerinde ise zıt bir ilişki vardır. İsimle müsemma uyumu veya uyumsuzluğu genellikle kahramanların çocuk olduğu hikâyelerde görülmektedir.

C. DİL VE ÜSLÛP

Halid Ziya'nın en çok eleştirildiği husus olarak dil başta gelmektedir. Bu eleştiriler; dilinin külfetli olduğu, Arapça ve Farsça tamlamaları sık kullandığı ve dolayısıyla dilinin eski olduğu, ikili üçlü

terkiplerle okunmayı zorlaştırdığı gibi noktalarda yoğunlaşmaktadır. Bu kanaatin aksine Halid Ziya'nın, dili geliştirdiğine veya bu dilin özellikleri dolayısıyla mazur görülebileceğine inananlar da vardır (Kaplan, 1993; 226).

Halid Ziya'nın dil konusundaki görüş ve tutumu iki döneme ayrılabilir: Servet-i Fünun edebî akımının dil anlayışı doğrultusunda bulunduğu, İzmir'de başlayıp dilde sadeleşme akımının yaygınlaştığı döneme kadar devam eden birinci dönem. Dilde sadeleşmenin artık geri dönülmez şekilde kendini kabul ettirdiği ve yazarın buna göre davrandığı hatta hikâyelerinin dilini sadeleştirdiği ikinci dönem.

Birinci dönem görüşlerini, dille ilgili yazılarda ve özellikle Servet-i Fünun ile ilgili eleştirilere verdiği cevaplarda görmek mümkündür. Halid Ziya'ya göre dili yapanlar, yazarlar değil milletin kendisidir. Aslolan yazı diliyle konuşma dilinin birbirine yakın olmasıdır. Bu yakınlaşma devam etmektedir. Ancak konuşma dilinin ne olduğu açık değildir. Yazar, dilde fazla kelime olmayacağına inandığından, Arapça ve Farsça kelimeleri dilden atmanın bir fedakârlık olduğunu düşünmektedir. Çünkü dilde fazla kelime olmayacağı için bunlar nüans demektir. Dilin bu nüanslara ihtiyacı vardır. Bunları atmak ağızdan dış sökmek gibidir. Yazar dilde sadeleşmenin tabii hâlde olması gerektiği kanaatindedir. Dile müdahale etmeden onu kendi hâline bırakmalı, dil sadeleşirken güzelliğini kaybetmemesine özen gösterilmelidir. Halid Ziya, edebiyatın bir seviye meselesi olduğuna kanidir. Onu anlamak isteyen gayret göstermelidir.

Halid Ziya dilin zenginliği bağlamında, bir dilin kelimelerinin o dilin külfeti değil, aksine serveti olduğuna inanır. Sadeleşme, dilin fakirleşmesi ve sıradanlaşması şeklinde olmamalıdır. Zenginlik de kelimelerin çokluğuna ve çeşitliliğine bağlıdır. Ona göre şiir ve edebiyat halk irfanının arkasından değil önünden gitmelidir.

Halid Ziya sanatkârın duygu, düşünce ve hayallerini kelimelerle ifade ettiğini, kelimelerin kullanılışında estetik titizlik ve hassasiyetin önemli olduğunu belirtir (Ercilasun, 1996: 122-123).

Halid Ziya, bu devreye ait görüşlerini 1899'da yayımlanan "Karıyerime Mektuplar 1, 2" (*Servet-i Fünun*, S. 428, 430) ve 1908'de yayımlanan "Yeni Lisan" (*Servet-i Fünun*, S. 914), "Servet-i Lehçe" (*Servet-i Fünun*, S. 916), "Kelimatta Hayal" (*Servet-i Fünun*, S. 918) gibi dille ilgili yazılarında ve *Mai ve Siyah* romanında şair kahraman Ahmet Cemil'in dilinden aktarır.

Bu düşüncelerin değişerek kendi yazdıklarından bazılarını sadeleştirdiği ve dilde sadeleşme eğilimine uyarak zincirleme tamlamaları, süslemeleri attığı dönem ikinci devreyi oluşturur. Hayatının sonuna kadar süren bu devrede yazdığı hikâyelerde, dilinin sadelik kurallarına uygun ve süsten uzak olduğu söylenebilir.* İçinde terkipli cümlelerin bulunmadığı *İhtiyar Dost* bu dönemde yayımlandığı hâlde, dili daha önce yazdığı hikâyelerine benzemektedir.

Bu döneme ait görüş ve düşüncelerini "Lisanda Tahavvül" (*Türkiye Edebiyat Mecmuası*, S. 1, 1 Eylül 1923) yazısında görmek mümkündür. "Lisanda sadeliğe doğru azim ve seri cereyandan" bahsederek soru soran gence, "Pek mesut bir tahavvül" diye cevap verir. (Yel, 1981: 110-113). Dille, özellikle Türkçe ve sadeleşme ile ilgili düşünceleri, 1932 yılında yapılan 1. Dil Kurultayındaki konuşmasından takip edilebilir. Yine bu mânâda Ruşen Eşref'e (1972: 41-70) verdiği mülakat, dil anlayışındaki değişim açısından önemli ipuçları barındırmaktadır.

Halid Ziya'nın; hikâyelerinde dili kullanışı, kelime zenginliği, cümle kuruluşu gibi olgular, üzerinde durulması gereken hususlardır. Her şeyden önce belirtmek gerekir ki yazarın dili zengin ve sanatkâranedir.

"Sözcükleri anlamlı ve değerli kulan konuşan öznedir, insandır. İnsanın elinde hangi dizgeyi içerirse içersin gene insanın çok uzun yıllarla uğraşlarla oluşturduğu çok yetkin bir araç bulunmaktadır: Dil. İnsan dil dizgesini, sözcüklerini değiştiremez ama bu aracı yeteneğine, becerilerine göre istediği gibi yeniden biçimlendirir, yeni anlamlar üretir ve iletisini sunmayı başarır." (Kıran, 2001: 17).

Bu mânâda, *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*'nde dil ve söz ayrımıyla bu kelimeler şöyle açıklanmaktadır:

Dil (Fr. langue, langage, İng. language): Belli bir insan topluluğuna özgü, çift eklemli sesli göstergeler dizgesi. *Söz* (Fr. parole, İng. speech): Dil yetisinin kişisel bir istenç ve anlak eylemiyle özdeşleşen bireysel yanı. Toplumsal nitelikli dilden ayrı olan söz, konuşan bireyin kişisel düşüncesini anlatmak için dil dizgesini kullanmasını sağlayan birleşimleri ve bunların dışı iletilmesini olanaklı kılan anlaksal-fiziksel düzeneği kapsar.

Sözlükteki tanımları esas alarak söylersek Halid Ziya, toplumsal olan 'dil'in bireysel yanı olan 'söz' noktasında yetkin bir yazardır.

* Sadeleştirme ve 'hikâye dili' konusunda farklı bir bakış açısı için bk. Ferit Edgü, *Tan Edebiyat Yılığ*, 1982, s. 121.

Bu durumu, hikâyenin sonunda oluşturmak istediği atmosfere uygun kelimeler kullanmakta göstermektedir. Yine yer ve kişi tasvirlerinde ve psikolojik tahlillerde seçtiği sıfatlarda; vakanın geçtiği sosyal çevreye uygun kelimeler bulmaktaki mahareti ve kelime hazinesinin genişliğinde görmek mümkündür. Kelime düzeyinde sıfat kullanımı ve tekrarlar, anlatımın sanatkârane olmasında başvurulan yöntemlerden biridir.

Çok az olmakla birlikte bazı hikâyelerinde atasözü ve deyim kullandığı da vakidir. "Döner Namaz", "Bir Muhtranın Son Yaprakları" vb.

Şu hususu özellikle belirtmek gerekir: Halid Ziya'nın kahramanları, Halid Ziya gibi konuşurlar. Bunun çok az istisnası vardır.

Üslûp ile muhteva ve dil arasında paralellik hatta aynılık kuran Mehmet Kaplan: "*Üslûp ile muhteva, iç ile dış birbirinden ayrılmaz. Duygu ve düşünce kendisini dil ile ortaya koyar. Buna göre dil, daha doğru bir deyimle üslûp, duygu ve düşüncenin aynasıdır.*" (Kaplan, 1993: 194) demektedir. Buna göre Halid Ziya'nın dilini ve üslûbunu birbirinden ayırıştırarak hatta iki farklı unsurmuş gibi değerlendirme yapma hususunda dikkatli olunması gerektiği kanaatindeyiz.

Bu itibarla Halid Ziya, Türk edebiyatında üslûp sahibi yazarlardan birisidir. Üslûbu, hayal sanatlarıyla yüklü sanatlı üslûba örnektir. Yazarın, teknikte gösterdiği itina, üslûbunda da gösterdiği görülmektedir (Akyüz, 1988: "Türk" maddesi). Yazarın üslûp özelliklerinden biri, anlatmak istediği düşünceyi yetkin bir ifadeyle muhatabına iletmesidir. Bu mânâda Sami Paşazâde Sezai ve Mehmet Rauf'ta görülebilen dil bilgisel açıdan cümledeki eksiklik veya cümlenin anlaşılabilirlik noktasındaki problem, Halid Ziya'da görülmemektedir.

Halid Ziya'nın uzun cümlesi meşhurdur ("Mösyö Kanguru", s. 39-40) ve bu açıdan eleştiriler almıştır. Ancak uzun cümlenin Türkçenin gelişmesine olumlu katkıda bulunduğunu söylemek de mümkündür.

"Edebiyatta uzun veya kısa cümle diye bir inhisar ölçüsü yoktur. (...) Halid Ziya Uşaklıgil, düşünme idmanından mahrum, küçük hamleli zekâlara uzun görünen cümleleriyle, Türk romanına en çok muhtaç olduğu kıymeti, yani tahlilî düşünceyi getirmiştir." (Safa, 1999: 146).

Uzun cümlenin Türkçeye ifade genişliğini sağladığını belirten Hasan Âli Yücel de benzer düşünceleri dile getirmektedir:

"Halid Ziya, lügatli, ağdalıydı. Fakat uzun cümle mimarisini Türkçeye getiren adamdır. Onda tenkit edilen uzun cümle olmamalı; (...) Uzun cümle yerinde bir dilin gelişmesine delil olur. Her fikir hıçkırık tutmuş gibi kısa nefesli cümlelere sığdırılabilir mi?" (Yücel, 1989: 62'den aktaran Aliş, 1994: 50).

Ancak bazı cümlelerin suni olarak uzadığı görülmektedir. Sadece nokta işaretiyle cümlelerin ikiye hatta üçe bölünebileceğinin görüldüğü durumlar söz konusudur. Halid Ziya'nın cümle kuruluşlarında Fransızca cümle yapısının etkisi olduğu bilinmektedir (Cevdet Kudret, 1965: 150-152). Bu tür cümleler Servet-i Fünun döneminde yazmış olduğu hikâyelerde yoğunluktadır. Kimi hikâyelerinde Fransızca söyleyiş özelliğini yansıtan "ah", "oh" gibi ünlemler yoğunudur.

Halid Ziya'nın üslup özelliklerinden önemli olan bir diğeri mekân kişi bağlamında tasvirler, psikolojik tahliller ve portre tasvirleridir. "Heyhat"taki kahramanın tahlilinin yapıldığı kısım bir portre örneğidir (Uşaklıgil, 1316: 22).

Bazı hikâyelerinde vakanın ilerleyişi tasvir ve psikolojik tahliller ile yürütülmektedir. Buna tipik bir örnek "Bir Başlangıcın Sonu" hikâyesidir (Uşaklıgil, 1935: 65-67).

Aynı şekilde "Yalancı Dost" hikâyesi tahlil için bir başka örnektir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla birlikte biz çok tipik bir tanesini vermekle yetineceğiz. "Ruznameden Müfrez", hikâye kişisi ressamın fikri sabit hâline getirdiği yarım kulak için yaşadığı sıkıntıları anlatan ilginç bir hikâyedir. Yazar'ın detaya önem verdiğini gösteren güzel bir örnektir. Bunu bir ressam vasıtasıyla yapması da kayda değer bir husustur.

"Artık benim için resimle iştiğal, tanıdıklarımın ulfet, her şey bitmiş oldu; yapayalnız saatlerle kırlarda, çamlıklarda, deniz kenarında dolaşıyorum ve her gittiğim yerde yalnız onu, o mevcut olmayan şeyi görüyorum. Bunu dimağımdan çıkarmak mümkün değil: yarım kulak... Şu dakikada elime bir kurşun kalem alsam bir yarım kulak tersim edeceğim. Ondan başka bir şey görmüyorum; gezerken bir yaprak nazar-ı dikkatimi celb ediyor, onu bir yarım kulağa benzetiyorum; odanın duvarında bir kâğıt var ki çiçekleri yarım kulağı andırıyor; bir gün bir hamur çorbası içerken birden kaşığımın içinde bir yarım kulak görür gibi oldum ve içmekte devam edemedim. Artık çıldırmağa ramak kaldı, ya buradan kaçmak yahut gidip tekrar talep etmek lâzım... Bunun ikisini de yapamıyorum: Kaçmak mümkün değil, çünkü seviyorum; ikinci sıkka da kuvvet bulamıyorum, çünkü... Çünkü şimdi rüyalarımın bile bir yarım kulak görüyorum, geceleri kâbuslar arasında karyolamın cıbinliğinden layıad yarım kulaklar sarkarak yüzüme gözüme sürünüyor." (Uşaklıgil, 1338: 131).

“Bir Mesele-i Adliyye”de, bir cinayetten sonra kişinin içinde bulunduğu ruh hâlini yansıtan bölüm, yine ilginç ve etkileyici bir örnektir (Uşaklıgil, 1338: 140-142).

Yazar mekân tasvirlerini, her zaman kişi ile bütünlük sağlamayı gerçekleştirmek amacıyla vermez. Örneğin, “Ormanda Seyran”da orman tasvirleri hikâyeye kişinin psikolojik durumunu anlamaya hizmet ederken güneşin doğuşunu veya batışını tasvir çoğu zaman şiirsel cümlelerle verilir: (“Bir Küçük Hatıra”, Uşaklıgil, 1943: 31).

“Bir Demet Çiçek”te derenin tasviri hem terkipli cümlelerine hem de tabiat tasviri yapış tarzına tipik örneklerden biridir:

“Köyde bir derecik vardır ki kâh dağların hafâ-gâh-ı agûş-ı nazından süzülüp uzak bir bezm-i aşkın zemzeme-i neşvedarı ile dem-sâz oluyormuşçasına bir teganni-i derunî ile geçer, kâh nezare-i ziya-paş-i afâki tutuşturan şemsin nigâh-ı tecessüsünden saklanmak isteyerek tabiatın ihmalperverâne teşkil ettiği korucukların arasından -feşâfeş-i hafif dâmânunu iştirtirmekten muhteriz bir dilber-i sevda-çîn gibi- yavaş yavaş kıvrınır. (...)” (Uşaklıgil, 1317: 205-206).

Fevziye Abdullah Tansel; “*Artistik tasvirin hedefi tahayyüle sevk etmek, yaratılan hayaller vasıtası ile heyecan uyandırmaya çalışmaktır. Heyecan veren tasvirde yazar sübjektiftir.*” (Tansel, 1978: 220) diyor. Halid Ziya’nın hikâyelerinde tasvirler genellikle bu hüküm çerçevesinde değerlendirilmelidir.

Halid Ziya, hikâyelerinde “ben” ve “o” anlatım biçiminin ikisini de kullanmıştır. “Gezginçilik Duygularından” hikâyesinde ise “sen” anlatım biçimini tercih etmiştir. “Ben” anlatımıyla ilgili olarak, bu anlatım biçiminde anlatıcı ile yazarı özdeşleştirmek her zaman için mümkün olmayabilir. Uşaklıgil’in hikâyelerini oluştururken hatıralarından büyük ölçüde istifade ettiği bilinmektedir. Ancak “ben” anlatımdan hareketle yazar ile anlatıcıyı özdeşleştirme hususunda dikkatli olunması gerektiği kanaatindeyiz. (Ayrıca bk. Büyükaslan, 2003: 311-320).

Yazar, hikâyelerinde bakış açısı olarak hem gözlemci hem de hâkim bakış açısını kullanmıştır. Bunlar hikâyenin yapısına göre değişiklik arz etmekle birlikte tercihini gözlemci bakış açısından yana yaptığı söylenebilir.

Halid Ziya’nın hikâyelerini değerlendiren yazar ve eleştirmenlerde, realist hikâyeleri başarılı, romantik hikâyeleri başarısız gibi bir algı vardır (İleri, 1975: 6; Dizdaroğlu, 1975: 60). Realizme ve romantizme bakışıyla, bu anlayışın oluşmasında Halid Ziya’nın kendisinin de katkısı olduğu muhakkaktır (Uşaklıgil, 1998; Ercilasun,

1994: 179-182). Ancak bu konuda değişik görüşleri aktarmadan önce şu kanaatimizi belirtelim ki eser ister realist ister romantik ekole mensup olsun, “İfade ettiği hisleri bir okuyucu zümresine aynı kuvvetle sirayet ettirmeye muktedir olan bir eser, edebî addolunur.” (Köprülü, 1999: 25). Bu itibarla Halid Ziya’nın başarılı, dolayısıyla geleceğe kalacak birçok hikâyesi vardır. Çünkü edebî akımlar bir form, bir zarftır. Önemli olan bu formun içinin nasıl doldurulduğudur.

Estetik yaşantının ne olduğu sorusuna cevap arayan İsmail Tunalı, bu edebî ekollerin estetik tavırda bir değişikliğe sebep olmadığını söylemektedir:

“Belli bir üslûptaki sanat yapıtlarının yalnız bizi böyle bir estetik yaşantıya götürdüğü sanılmamalı. İster ilgi kurduğumuz sanat yapıtı üslûp bakımından romantik olsun, ister gerçekçi, isterse toplumcu gerçekçi (sosyal- realist) olsun, bu, bizim sanat yapıtları karşısında aldığımız estetik tavrın öz ve niteliğinde hiçbir etki ve değişiklik yapmaz. Estetik tavrın bu öz ve niteliği ise hayal ve kurgudur.” (Tunalı, 1989: 26).

Edebî eserde esas olan insan gerçeğini anlatabilmektir. Batı’da veya Doğu’da, edebî ekollerin yapmaya çalıştıkları bu gerçeği yakalayabilmektir. Bu başarıya ulaşmanın farklı yollardan geçebileceğini bizzat Halid Ziya’nın eserlerinde görmek mümkündür. Ancak ‘edebiyat doktrinleri’ genellikle, ideolojiler gibi hayatı basitleştirmekte ve fakirleştirmektedir (Kaplan, 1966: 15). Hayatı dar bir alana sıkıştırmaya çalışmak çoğu zaman başarısızlığa mahkûm görünmektedir.

“Batı’daki edebî akımların peşinde oldukları düşünce gerçeği anlatmaktır. Her edebî akım kendi anladığı gerçeği anlatmak ister. Klasikler de, romantikler de, realistler ve natüralistler de. Her birisinin gerçek algısı ve yorumu farklıdır.” (Meriç, 1980: 175).

Özellikle natüralistlerin iddiası, gerçeği yani hayatın bilhassa ‘çirkin’ taraflarını, bir bilimsel eser gibi deney ve gözlemler yoluyla ve bütün açıklığıyla vermektir. Zola’nın yapmaya çalıştığı bu iddiayı ispat etmektir. Böyle bir sanat eseri ortaya koymada, Halid Ziya’nın yapı olarak farklı bir mizaçta olduğunu (Levend, 1938: 144) bir an yok saysak bile, edebiyat eseri ile sanat eserinin gerçeğe ulaşma yolları ve gerçeği aktarma yöntemleri farklı olmak durumundadır. Plehanov’a göre; “sanat eserini bilimsel eserlerden ayıran özellik, hakikati lojik yoldan değil imgeler vasıtasıyla dile getirmesidir.” (Moran, 7. bs., 145).

SONUÇ

Halid Ziya'nın hikâyeleri, Türk hikâyeciliğinin gelişiminde, tartışmasız önemli bir yere sahiptir. Türk hikâyeciliği, Halid Ziya ile başlamaz; ancak onunla bir ivme kazanmıştır. Onun modern Türk hikâyesinin gelişimine ciddi mânâda bir katkısı olmuştur. Halid Ziya, inandığı ve teorisini ortaya koyduğu anlayış doğrultusunda güzel hikâyeler armağan etmiştir okuyucusuna.

Halid Ziya içinde yaşadığı toplumun sorunlarına duyarsız kalmamış ve kendi edebî anlayışı çerçevesinde bu hassasiyetini göstermiş bir edebiyatçıdır. Birkaç hikâyesine bakarak toplumdaki kopuk olduğu, millî olmadığı gibi suçlamalar doğru bir değerlendirme değildir. Halid Ziya, hikâyelerinde farklı sosyal çevreleri yansıttığı gibi değişik hayat tarzlarını da göstermiştir. Bunun en açık göstergesi hikâyelerindeki dış zamanın kendi yaşadığı dönemden seçilmiş olmasıdır.

Hikâyeler, bir bütün olarak değerlendirildiği zaman görülecektir ki hikâyelerin yazıldığı dönemde yaşanan sorunların hemen tamamı onun hikâyelerinde yer almaktadır. Savaşlardan Türkçenin sadeleşmesine, züppelik ve alafrangalık tezahürlerinden sosyal eşitsizliğe, yerli malı kullanımından Türkiye'nin kalkınma stratejilerine kadar birçok konunun onun hikâyelerinde yer aldığı görülmektedir.

Halid Ziya, hikâyelerinde mekâna zamandan daha fazla önem vermiş ve mekânı fonksiyonel olarak kullanmıştır. Bu durum psikolojik yanı ağır basan hikâyelerinde daha belirgindir.

Halid Ziya'nın hikâyeleri, genel olarak realist yanı ağır basan, titiz bir gözlem ürünü olan edebî metinlerdir. Devrindeki hikâyelerde nadiren görülen psikolojik detaylı davranışların, Halid Ziya'da, hikâyenin bütünlüğüne etkisinin ustalıkla yansıtıldığını söyleyebiliriz.

Ancak bir kısım hikâyelerinde, tekrar düzenleme ihtiyacı duymaması veya hikâyeyi, hikâye ile sohbet türü arasında bir noktada değerlendirmesi; zaman zaman da çalışmasının anı özelliği taşıması sebebiyle teknik kusurların bulunduğunu belirtmek gerekir.

Halid Ziya Uşaklıgil, yazdıklarıyla hem dönemini hem de kendisinden sonraki nesilleri ciddi mânâda etkilemiştir. Hiç kuşkusuz o Türk nesir geleneğinin Batı'ya açılmasından sonra, ona yazılış kalitesini katan ender yazarlardan biridir ve kendisinden sonra gelen yazarlarda önemli etkiler yaratmıştır.

Halid Ziya üslûp sahibi bir yazardır. Eserlerinde zaman zaman sanatlı, uzun uzun ve süslüce anlatmaya dayalı bir sanat anlayışını benimsemiştir. Bu anlayışın Türk hikâye dilinin gelişmesine katkısı olmuştur. Ancak bu anlayış, kimi zaman da yazarın eserlerini okumayı zorlaştırmıştır. Halid Ziya "hikâyeci muhayyilesiyle" doğmuş bir yazardır. Zamanın öğütücülüğüne dayanabilecek, "insan"ı anlatan, realist veya romantik, başarılı, Türk hikâyeciliğine güzel hikâyeler armağan etmiş bir yazar olarak anılacaktır.

KAYNAKÇA

1. HALİD ZİYA UŞAKLIGİL'İN HİKÂYE KİTAPLARI*

- Aşka Dair*, Semih Lütfi Bitik ve Basımevi, İstanbul, 1935a.
Bir Hikâye-i Sevda, Sabah Matbaası, İstanbul, 1338/1922.
Bir İzdüvâcın Tarih-i Muşakası, Mihran Matbaası, İstanbul, 1306/1888.
Bir Muhtıranın Son Yaprakları, Mihran Matbaası, İstanbul, 1306/1888.
Bir Şi'r-i Hayal, Hilmi Kitapevi, İstanbul, 1943.
Bir Yazın Tarihi, Hilmi Kitapevi, İstanbul, 1941.
Bu muydu?, Bab-ı Âli Cad. 38 Numaralı Matbaa, İstanbul, 1314/1897.
Hepsinden Acı, Semih Lütfü Sühulet Kütüphanesi, İstanbul, 1934.
Heyhat, Konstantiniyye, Âlem Matbaası - Ahmet İhsan ve Şürekası, İstanbul, 1316.
İhtiyar Dost, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1937.
İzmir Hikâyeleri, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1950.
Kadın Peçesi, Basan ve Yayan Hilmi Kitabevi, Şirket-i Mürettebiye Basımevi, İstanbul, 1939.
Kenarda Kalmış, Orhaniye Matbaası, Naşiri: İkbâl Kütüphanesi, İstanbul, 1342/1924. (İçinde hikâye olarak kabul edilmesi gerekenler vardır.)
Nakil 2. Cüz, Şirket-i Mürettebiye Matbaası - Sahibi ve Naşiri Cihan Kütüphanesi, İstanbul, 1311/1894.
Nakil 3. Cüz, Matbaa-i Ebüz-Ziya, Konstantiniyye, 1311/1894.
Nakil 4. Cüz, Matbaa-i Ebüz-Ziya, Konstantiniyye, 1312/1895.
Onu Beklerken, Hilmi Kitaphanesi, İstanbul, 1935b.
Solgun Demet, Âlem Matbaası-Ahmet İhsan ve Şürekası, Dersaadet, 1317/1901.
Valide Mektupları, (hızl. Selmin Kurç), Kaf Yayınları, İstanbul, 1999.

2. ALINTILAR VE ATIFLAR

a) Süreli Yayınlar

- Büyükkaslan, Ali, (2003), "Bilişim Teknolojilerinden Yararlanarak Maupassant Öyküleri Üzerine Tematik Bir Çalışma", *SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 9, s. 311-320.
 Dizdaroğlu, Hikmet, (1975), "Halid Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü", *Türk Dili*, (Öykü Özel Sayısı), c. XXXII, S. 286, Temmuz, s. 53-65.
 Ercilasun, Bilge, (1996), "Servet-i Fünun, Diyorlar ki ve Halid Ziya", *Türk Dili*, (Halid Ziya Uşaklıgil Özel Bölümü), S. 529, s. 121-133.
 Fevzi Lütfi, (1338), "İstanbul'un Beş Günü - Uşaklızâde Halid Ziya: Bir Hikâye-i Sevda", *Dergah*, c. III, y. 2, S. 28, s. 62-63.
 Göçgün, Önder, (1996), "Halid Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah Romanının Tipolojik Tasnif Açısından Değerlendirilmesi", *Türk Dili*, S. 529, s. 135-154.
 İleri, Selim, (1975), "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili* (Öykü Özel Sayısı), c. XXXII, S. 286, Temmuz, s. 2-29.

* Bu çalışmada, incelenen hikâyelerin bulunduğu kitaplar yer almaktadır. Bazı kitaplar mükerrer hikâyeleri içerdiği için hepsinin adı zikredilmemiştir.

Kaplan, Mehmet, (1966), "Halid Ziya Uşaklıgil (1866-1945) Mahalleye Mevku'f", *Yol*, 20 Mart, s. 15.

b) Bildiriler

Kıran, Ayşe, (2001), "Dil/Söz; Anlam/Sözcük", *Dilbilim ve Hermenötik Sempozyumu*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 17-18 Mayıs 2001, Van, s. 3-18.

c) Kitaplar

Aktaş, Şerif, (1984), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları, Ankara.

Akyüz, Kenan, (1988), "Türk", *İslâm Ansiklopedisi*, MEB Yayınları, İstanbul.

Cevdet Kudret, (1965), *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman -Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Kadar 1859-1910*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü, (1980), (Berke Vardar yönetiminde), TDK Yayınları, Ankara.

Ercilasun, Bilge, (1994), *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, MEB Yayınları, İstanbul.

Fethi Naci, (1981), *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınları, İstanbul.

Forster, E. M., (1985), *Roman Sanatı*, 2. bs., (çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul.

Kaplan, Mehmet, (1979), *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

....., (1993), *Tevfik Fikret*, 3. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kolcu, Ali İhsan, (2006), *Öykü Sanatı*, 2. bs., Salkımsöğüt Yayınları, Konya.

Köprülü, Mehmet Fuat, (1999), *Edebiyat Araştırmaları*, 3. bs., TTK Yayınları, Ankara.

Levend, Ağâh Sırrı, (1938), *Edebiyat Tarihi Dersleri - Servet-i Fünun Edebiyatı*, Kanaat Kitabevi, İstanbul.

Meriç, Cemil, (1980), *Kırk Ambar*, Ötügen Yayınları, İstanbul.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 7. bs., Cem Yayınevi, İstanbul.

Safa, Peyami, (1999), *Sanat Edebiyat Tenkit*, "Uşaklıgil'in Uzun Cümlesi", Ötügen Neşriyat, İstanbul, s. 145-146.

Tansel, Fevziye Abdullah, (1978), *İyi ve Doğru Yazma Usûlleri III*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.

Tunalı, İsmail, (1989), *Eстетik*, 5. bs., Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tural, Sadık, (1987), *Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek*, (hızl. Z. Kerman-S. Tural-M. K. Özgül), Kültür ve Turizm Bak. Yayınları, Ankara, "Hikâye Kavramı ve Hikâyeciliğimiz Üzerine", s. VII- XVI.

....., (1969), *Kırk Yıl*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul.

....., (1998), *Hikâye*, (hızl. Nur Gürani Arslan), YKY, İstanbul.

Uşaklıgil, Halid Ziya, (2005), *Bir Yazın Tarihi*, (hızl. Kübra Andı), Özgür Yayınları, İstanbul.

....., (2006), *Bir Şi'r-i Hayal*, (hızl. Hülya Aslan), Özgür Yayınları, İstanbul.

Ünaydın, Ruşen Eşref, (1972), *Diyorlar ki*, (hızl. Şemsettin Kutlu), MEB Yayınları, İstanbul.

Yalçın, Alemdar, (2005), *Siyasal ve Sosyal Değişimler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946 - 2000*, 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara.

d) Tezler

Aliş, Şehnaz, (1994), "Servet-i Fünun Dergisinde Küçük Hikâye-Mensur Şiir Manzum Hikâye", Marmara Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Özgül, M. Kayahan, (1984), "Samî Paşazâde Sezayî'nin Küçük Şeyler'inde Fiktif Yapı", Gazi Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Sazyek, Hakan, (1989), "Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri ve Türk Hikâyeciliğine Katkıları", Ankara Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Yel, Müjgan, (1981), "Halid Ziya Uşaklıgil'in 1921 Yılında İdam, Yarn, Peyam-ı Sabah, Türkiye Edebiyat Mec., Millî ve Güneş Gazete ve Mecmualarında Çıkan Makaleleri", İstanbul Üniversitesi, (Mezuniyet Tezi), İstanbul.