

T.C.
BİLECİK ŞEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL'IN HİKÂYELERİ ÜZERİNE
ANLATIBİLİMSEL BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özlem KAYA

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Yakup ÖZTÜRK

Bilecik, 2021

10298756

T.C.
BİLECİK SEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ
SOYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL'IN HİKÂYELERİ ÜZERİNE
ANLATIBİLİMSEL BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özlem KAYA

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Yakup ÖZTÜRK

Bilecik, 2021

10298756

BEYAN

“Halid Ziya Uşaklıgil’in Hikâyeleri Üzerine Anlatıbilimsel Bir İnceleme” adlı yüksek lisans tezinin hazırlık ve yazımı sırasında bilimsel ahlak kurallarına uyduğumu, başkalarının eserlerinden yararlandığım bölümlerde bilimsel kurallara uygun olarak atıfta bulunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, tezin herhangi bir kısmının Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Bu çalışmanın, Bilimsel Araştırmalar Projeleri (BAP), TÜBİTAK veya benzeri kuruluşlarca desteklenmesi durumunda; projenin ve destekleyen kurumun adı proje numarası ile birlikte beyan edilmelidir.			
DESTEK ALINMIŞTIR		☐	DESTEK ALINMAMIŞTIR
		☒	X
Destek alındı ise;			
Destekleyen Kurumun:			
Desteğin Türü		Proje Numarası	
1- BAP (Bilimsel Araştırma Projesi)			
2- TÜBİTAK			
Diğer;.....			

Özlem Kaya

30.04.2021

ÖN SÖZ

Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri Üzerine Anlatıbilimsel Bir İnceleme isimli bu çalışma Türk Edebiyatı yazarlarından Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinin anlatıbilimsel yapısını zaman ve mekân bağlamında incelemeyi amaçlamıştır.

Anlatıbilimin bilimsel bir teori hâlini alması 20. yüzyılın ortalarını bulmuştur. Anlatıbilim disiplininin kökleri Aristo ve Platon'un mimesis ve diegesis kavramlarına kadar uzanır. Anlatıbilimin varoluşunda Fransız Yapısalcılığı, Rus Biçimciliği, Prag Ekolü, Anglo-Amerikan Biçimciliği teorinin gelişim basamağını oluşturur.

Halid Ziya Uşaklıgil Türk edebiyatının önemli yazarlarından. Gerek teknik gerekse üslup bakımından roman ve hikâye türüne getirdiği yenilikler Türk edebiyatı için önem taşımış ve birçok yazarı etkilemiştir. Daha çok romanlarıyla tanınan yazarın hikâye, tiyatro, mensur şiir ve hatıra türündeki eserleri de mevcuttur. Çalışmada Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinin toplandığı Latin harfli on üç kitap incelenmiştir. Bu kitaplar dışında dört ciltten oluşan *Nakil* serisinin Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinin içinde bulunduğu 2, 3. ve 4. ciltlerindeki hikâyeler eski harfleriyle okunmuştur. Eski harfler ile okuduğumuz bir diğer hikâyesi *Heyhat*'tır.

Tezin girişi olan birinci bölümde anlatıbilimsel yöntemin uygulanacağı hikâye türünün zaman içindeki değişimi örneklerle desteklenerek anlatı türü tanıtılmıştır. Halid Ziya Uşaklıgil'in dâhil olduğu Servet-i Fünun topluluğunda hikâyenin yerini görebilmek için topluluğa mensup diğer yazarların fikir ve çalışmalarına yer verilmiştir. Üç başlıktan oluşan giriş bölümünde son olarak Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyeciliği irdelenmiştir. Böylece hikâyenin; tür olarak gelişimi, bir dönemdeki var oluşu ve bir yazarda nasıl kendini gösterdiği üzerinde durularak genelden özele giden bir yaklaşımla incelenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde; Anlatı, Anlatıbilim, Anlatıbilime Katkı Sağlayan Çalışmalar, Fransız Yapısalcılığı ve Anlatıbilim başlıkları etrafında teorik bilgiler verilmiştir. Anlatının ne olduğu, sınırları, türleri irdelenmiştir. Anlatıbilim kuramına temel oluşturan kişiler, çalışmalar ve ekoller incelenmiştir. Böylece anlatıbilimin bilimsel bir tür hâlini almadan önce anlatıya nasıl yaklaşıldığı saptanmış, anlatıbilime temel oluşturan görüşler ortaya koyularak anlatıbilim disiplininin köklerine ulaşılmıştır. Anlatıbilim Türk edebiyatı için yeni bir inceleme alanıdır. Bu sebeple anlatıbilimin teorisi ve pratiğini gösteren kaynaklar sayıca azdır. Disiplinin teorik şablonunu oluşturmanın amaçlandığı birinci bölümde; Umberto Eco, Mehmet Rifat, Seymour Chatman, Manfred Jahn, Gérard Genette, Tahsin Yücel, Berna

Moran, Luck Herman, Bart Vervaeck, Bahar Dervişcemaloğlu, Mustafa Zeki Çıraklı'nın yaklaşımlarından hareketle bir tartışma sahası oluşturulmuştur. Bu bağlamda Tahsin Yücel'in *Yapısalcılık* ve Berna Moran'ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* isimli kitapları başvuru kaynakları olmuştur.

Üçüncü bölümde; zaman kavramı üzerinde durulmuş ve ne olduğu sorusuna cevap aranmıştır. Kavram, felsefi ve sosyoloji bağlamında ele alınmış, düşünürlerinin görüşlerine yer verilmiştir. Zaman kavramının irdelenmesinin ardından kavramın anlatı ile olan ilişkisine dikkat çekilmiştir. Buradan hareketle masallardan modern romana kadar olan süreçteki değişimler örnekler ile desteklenmiştir.

Dördüncü bölümde; çalışmanın yöntemsel modeli olan Gérard Genette'in *Anlatının Söylemi* kitabından hareketle öykü ve öyküleme kavramları incelenmiş ve çalışmanın uygulama kısmına geçilerek öyküleme teorisi Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerine uygulanmıştır. Gérard Genette'in dört başlıkta incelediği "anlatılama zamanı" ifadesini uygulamak için Oktay Yivli'nin *Kısa Öyküde Yöntem* isimli kitabındaki terminoloji benimsenmiştir. Bu bağlamda hikâyelere art zamanlı öyküleme, eş zamanlı öyküleme, katılımcı öyküleme yapısı açısından bakılmıştır. Anlatının ritmini belirleyen unsurlar üzerinde durulmuştur. Buradan hareketle Gérard Genette'in tespit ettiği dört anlatı ölçüsü; ara, sahne, eksilti ve özet kategorileri Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde tespit edilmiştir. Bu dört tipoloji Ayşe Kıran ve Zeynel Kıran'ın kullandığı duraklama, sahne, özetleme, eksilti terimleri benimsenerek ele alınmıştır. Tezin uygulama kısmını oluşturan bu bölümde anlatıbilim yönteminin uygulanmasında faydalanan kitaplar Oktay Yivli'nin *Kısa Öyküde Yöntem* ve *Öykü Nasıl Okunur* isimli kitaplarıdır. Bu bağlamda yararlandığımız kitaplardan bir diğeri Ayşe Kıran ve Zeynel Kıran'a ait *Yazınsal Okunma Süreçleri* isimli çalışmadır.

Beşinci bölümde; mekân kavramının tanımı yapılmıştır. Kavram, gerçeklik ve kurgusalılık açısından tartışılarak mekân algısındaki değişim üzerinde durulmuştur. Daha sonra Anlatı ve Mekân başlığına geçilerek mekâna yüklenen anlam değişimi daha geniş perspektifte ele alınmış, anlatılarda mekân kullanımındaki değişim üzerinden örneklerle somutlaştırılmıştır. Ardından Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde anlatıbilim teorisi odağında mekân incelenmiştir. Mekân incelemelerinde Marie-Lure Ryan tarafından oluşturulan mekân kategorileri benimsenmiştir. Bu kategoriler; mekân çerçeveleri, dekor, öykü zamanı, anlatı dünyası ve anlatı evrenidir. Bölümde son olarak metnin mekânsal genişliği dikkate alınarak anlatıbilim teorisi bağlamında bir inceleme yapılmıştır. Bu dikkat Seymour Chatman tarafından yapılan öykü mekânı ve söylem mekânı ifadelerini kapsar.

Hikâyeler üzerinde yapılan mekân incelemelerinde başvuru kaynakları Bahar Dervişcemaloğlu'nun *Anlatıbilime Giriş* ve Seymour Chatman'ın *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* isimli kitaplarıdır. Sonuç bölümünde çalışmamızda elde ettiğimiz veriler sunulmuş ve Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinin anlatıbilimsel yapısı ortaya koyulmuştur. Çalışmada Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerini barındıran tüm kitaplar incelenmiş, hikâyelerin anlatıbilimsel yapısı zaman ve mekân bağlamında değerlendirilmiştir. Anlatıbilim kuramı, Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde eser merkezli okuma yapılarak uygulanmıştır.

Lisans eğitimimden bugüne desteğini eksik etmeyen, bu çalışma sürecinde zamanını ve fikirlerini benimle cömertçe paylaşan ve her zaman minnetle anacağım sevgili danışmanım Doç. Dr. Yakup Öztürk'e teşekkür ederim. Jürimde olma nezaketini gösteren Dr. Öğr. Üyesi Erdem Dönmez'e, Prof. Dr. Oktay Yivli'ye yardımları ve yol göstericilikleri için çok teşekkür ederim. Hayattaki şansım babama ve anneme, canım kardeşlerim Arzu ve Betül'e destekleri için teşekkür ederim.

Özlem Kaya

30.04.2021

ÖZET

HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL’IN HİKÂYELERİ ÜZERİNE ANLATIBİLİMSEL BİR İNCELEME

Anlatma insan için bir ihtiyaçtır. İlkel dönemlerde mağara duvarlarındaki figüratif tasvirlerden modern hayattaki dijital metin ve görsellere kadar hepsi bu ihtiyacı karşılamadaki unsurlardır. Anlatmaya dayalı türler, destanlar, masallar, menkıbeler, halk hikâyeleri ile devam eder. Bu anlatı türleri şekil ve konu bağlamında birbirine benzeyen ve ayrılan özelliklere sahiptir. İlk hikâyelerde Doğu edebiyatının izleri görülüyorken Batılı anlamda hikâye Tanzimat ile birlikte görülmeye başlamıştır.

Daha çok romancılığıyla tanınan Halid Ziya Uşaklıgil’in hikâyeciliği de romancılığı kadar başarılıdır. 1888’de yayımlanan ilk hikâyeleri modern hikâyecilik için önemli örneklerdir. Servet-i Fünun öncesi, Servet-i Fünun, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde yazıp yayımladığı küçük ve büyük hikâyeleriyle aktif bir yazı hayatı olmuştur.

1960’larda bir disiplin hâlini alan anlatıbilimin kökleri Platon ve Aristo’nun mimesis ve diegesis kavramlarına kadar uzanır. Saussure geleneği, Rus Biçimciliği, Prag Ekolü, Yeni Eleştiri anlatıbilimin bir disiplin hâlini almasına kadar geçen süreçte disipline temel oluşturan fikirler vermişlerdir. Anlatıbilim eser merkezli incelemeyi savunan bir yaklaşıma sahiptir. Çalışmamızda anlatıbilim kuramı, Halid Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerinde eser merkezli okuma yapılarak uygulanmıştır. Anlatıbilimsel inceleme zaman ve mekân kavramlarıyla sınırlandırılmıştır. Gérard Genette’in öyküleme zamanı kavramına ait üç tipolojisi ve anlatıdaki ritim unsurları tespit edilmiştir. Mekân irdelenirken Marie-Laure Ryan ve Seymour Chatman’in görüşleri dikkate alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anlatıbilim, Türk hikâyesi, Metin inceleme, Zaman, Mekân.

ABSTRACT
A NARRATIVE SCIENTIFIC STUDY ON HALID ZIYA
UŞAKLIGIL'S STORIES

Narration is a human need. From figurative depictions on cave walls in primitive times to digital texts and images in modern life, they are all elements that fulfill this need. It continues with narrative genres, epics, tales, legends and folk tales. These narrative types have features that are similar and separated in form and subject context. While the traces of Eastern literature were seen in the first stories, the story in the Western sense began to be seen with the Tanzimat.

The storytelling of Halid Ziya Uşaklıgil, who is better known for his novels, is as successful as his novelist. His first stories published in 1888 are important examples for the modern storyteller. He had an active writing life with small and big stories he wrote and published before Servet-i Fünun, Servet-i Fünun, Constitutional Monarchy and Republic periods.

The roots of narrative science, which became a discipline in the 1960s, go back to Plato and Aristotle's concepts of mimesis and diegesis. Saussure tradition, Russian Formalism, Prague School, New Criticism gave ideas that formed the basis of the discipline in the process until the narrative became a discipline. Classical narrative science has an approach that advocates work-centered analysis. In our study, the theory of narratology was applied by reading the stories of Halid Ziya Uşaklıgil through a work-centered reading. Narrative analysis is limited to the concepts of time and space. Three typologies of Gérard Genette's narrative time and rhythm elements in the narrative have been identified. The views of Marie Laure Ryan and Seymour Chatman were taken into consideration while examining the space.

Key Words: Narratology, Turkish story, Text examination, Time, Space.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	i
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
KISALTMALAR.....	vii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Hikâye ve Anlatma	1
1.2. Servet-i Fünun Edebiyatı ve Hikâye Türünün Gelişimi	15
1.3. Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeciliği.....	23
2. ANLATI	31
2.1. Anlatıbilim.....	36
2.2. Anlatıbilime Katkı Sağlayan Çalışmalar.....	37
2.3. Fransız Yapısalcılığı Ve Anlatıbilim	43
3. ZAMAN.....	52
3.1. Zaman Ve Anlatı.....	58
4. ÖYKÜLEME ZAMANI	68
4.1. Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Zaman İncelemeleri - Art Zamanlı Öyküleme.....	69
4.2. Eş Zamanlı Öyküleme	80
4.3. Katılımcı Öyküleme.....	84
4.4. Anlatının Ritmi	96
4.4.1. Duraklama	97
4.4.2. Özetleme.....	105
4.4.3. Sahne	112
4.4.4. Eksilti	120
5. MEKÂN.....	130
5.1. Mekân Ve Anlatı.....	132
5.2. Metinlerde Görülen Mekân Biçimleri	141
5.2.1. Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Mekân İncelemeleri-Mekân Çerçeveleri	142
5.2.2. Anlatı Evreni	146
5.2.3. Öykü Mekânı.....	149
5.2.4. Dekor	153

5.2.5. Anlatı Dünyası.....	155
5.2.6. Öykü Ve Söylem Mekânı.....	158
6. SONUÇ.....	165
KAYNAKÇA	168



KISALTMALAR

c.: Cilt

Çev. : Çeviren

Ed.: Editör

Haz.: Hazırlayan

s.: Sayfa

TDK: Türk Dil Kurumu

TDV: Türkiye Diyanet Vakfı



1. GİRİŞ

1.1. Hikâye ve Anlatma

Hikâye insanın varoluşuyla beraber başlar. Hayata gelişini, evrenin başlangıcını sorgulayan insan hep bir hikâye arayışı içinde olmuş, cevaplarını bir hikâyeye dayandırmak istemiştir. Hikâyenin TDK sözlüğündeki karşılığı “Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması”dır.

Anlatma eylemi insanın başlıca ihtiyaçlarından biri olmuştur. İnsan çizerek, konuşarak ya da yazarak hikâyesini anlatmanın çeşitli yollarını aramıştır. Anlatma ihtiyacı ve bu ihtiyacı gidermede kullanılan çeşitli yollar birçok sanat dalının doğuşuna sebep olmuştur. Müzikte, şiirde, resimde, hep bir hikâye vardır. Hikâye her çağda ve her millette anlatma sanatı olarak çeşitli şekillerde yer bularak insanın iletişim kurma ihtiyacına bir araç olmuştur. İlk hikâyelerin neler olduğu bilinmemektedir. Bu bilinmezliğe rağmen mağara taşlarına çizilen figüratif tasvirleri insanlık tarihindeki ilk hikâye anlatım biçimleri olarak kabul etmek mümkündür. İnsanlar sözlü ve yazılı anlatılar meydana getirmiş ve bu anlatılar çoğalarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Toplumların anlatım biçimlerinin inanç şekilleri, sosyal ve kültürel faktörler gibi çeşitli sebeplerin etkisiyle farklı biçimlerde ağırlık kazandığı görülmüştür. Batı medeniyeti daha çok resim, heykel gibi görsel anlatılar üzerinde şekillenirken bir mesel medeniyeti olan Doğu, sözlü ve yazılı anlatılar etrafında oluşturulmuştur. Bu farklılaşmada yaşam tarzı ve inanç şekli etkili olan faktördür.

Birçok toplumun kendine ait efsaneleri, masalları, halk hikâyeleri ve destanları vardır. Bu türler toplumların kendilerini ifade ediş şekilleridir. Türk edebiyatında destanlar önemli bir yere sahip olan anlatı türüdür. Nihat Sami Banarlı Türk edebiyatının “Başlangıçta zengin bir destan edebiyatı” olduğunu söyler. (Banarlı, 1983:1) Banarlı’nın destan tanımı şöyledir: “Destanlar milletlerin din, fazilet ve milli kahramanlık maceralarının manzum hikâyeleridir.” (Banarlı, 1983: 1)

Destan kahramanlarını tanrılar, tanrıçalar, özel güçlere sahip insanlar oluşturmuşlardır. Bu durum destana hayal âlemini çağrıştırmassından dolayı masal ile bir benzerlik yüklese de destanlar milletlerin fikirlerini, erdemlerini göstererek medeniyet inşasının oluşumunda önemli yapıları içinde barındırır. Destanlarda kahramanlık konusunun yoğun bir şekilde işlendiği görülmüştür. (Banarlı, 1983: 1) Oğuz Kağan Destanı’ndan bir kesit şöyledir:

Ondan sonra Oğuz Kağan büyük toy verdi. Çağırılan halk birbirine danışıp geldi. Oğuz Kağan 40 sıra ve 40 masa yaptırdı. Türlü aşlar, türlü şaraplar, tatlılar, kımızlar yediler ve içtiler.

Toydan sonra Oğuz Kağan beğlere ve halka yarlık verdi. Dedi ki:

Men sin-ler-ge boldum Kağan

Alanıñ ya takı kalkan

Tamga biz-ge bolsun buyan

Kök böri bolsun-gıl uran

Temür çıdalar bol orman. (Banarlı, 1983: 18)

Destan oluşturulurken hem nazım hem nesire yer verilmiştir. Kısa cümleler ve kafiyeyle rastlanması destanın dilinde dikkat çeken unsurlardır. Böyle bir kullanım destanın akılda kalıcılığını arttıran bir faktördür. Orhan Okay “geleneksel hikâye” diyebileceğimiz türün İslamiyet’in kabulü öncesinde “destanlarla ve ozanların anlattıklarıyla” başladığını söyler. (Okay, 2014: 70) “Âşık” diye anılan sanatçıların ortaya çıkması ile birlikte destanlarda aşk konularına da yer verilmeye başlanmıştır. (Türkmen, 1998: 488)

Destanların ardından *Dede Korkut Hikâyeleri* 9. yüzyıldan itibaren anlatılan, destandan halk hikâyesine geçiş evresinin ürünü olarak görülen önemli bir eserdir. Hikâyelerde Türkçe ve Türkçeleşmiş kelimeler kullanılmıştır. Hikâyeler hem nazım hem nesir ile oluşturulmuştur. Bu inşadaki ses uyumu ve saz eşliğinde söyleyişler, hikâyelerde müziği de ön plana çıkarmıştır. Yalın ve açık bir anlatıma sahip olan hikâyelerde kısa cümlelere yer verilmiştir. Bu kısalık kimi zaman tek kelimeye kadar iner. Fiil kullanımı yaygındır. Hikâyelerde milletçe alışılmış sanatlı söyleyişlere de yer verilmiştir. Seci, mecaz, cinas, kafiye aşırı olmamakla birlikte hikâyelerde başvurulan söz sanatlarındandır. (Banarlı, 1983: 403-404) *Dede Korkut Hikâyeleri*’nden örnekle dil kullanımını görebiliriz:

Oğul oğul ay oğul (...)

Sen varacak kâfir değil

Kalkarak yerimden ben doğrulayım

Yağız al atın beline ben bineyim

Gelen kâfir benimdir ben varayım. (Ergin, 2014: 105-106)

Kazan Bey’in hitap cümlesiyle başlayan pasajda hikâyelerde kısa cümle kullanımının tercih edildiğini görürüz. Eylem ağırlıklı cümlelerde, kafiyeyle başvurulmuştur. *Dede Korkut Hikâyeleri* gerek kısa cümleler yer verilmesi gerekse fiil ağırlıklı bir anlatıma sahip olması ile destanlarla benzer özellikler taşır.

İslamiyet’in kabulü sonrasında *Dede Korkut Hikâyeleri*, halk hikâyeleri, divan edebiyatındaki mesneviler geleneğinin parçası olarak yer almışlardır. Mesneviler konu ve şekil özelliklerindeki sınırlar düşünüldüğünde şiirin bir türü olarak kabul edilmiştir. Halk hikâyelerinin büyük bir kısmı ise yazıya geçirilemeyerek anonim olarak varlıklarını

sürdürmüşlerdir. (Okay, 2014: 70) Dönemin anlatma ihtiyacı bu hikâyeler ile karşılanmıştır. Halk hikâyeleri daha çok aydın olmayan kesim tarafından okunan anlatılardır. Bu hikâyeler sözlü ve yazılı olarak oluşturulmuşlardır. Hikâyelerde *Kerem ile Aslı* hikâyesinde olduğu gibi aşk konusu işlenirken bazı hikâyeler de *Battalgazi* hikâyesindeki gibi kahramanlık konusu üzerine kurulmuştur. Hikâyelerin kahramanları hem gerçek hem hayali olabilir. Halk hikâyelerinin dili hitap ettiği insanların diline yakın, sadedir. (Akyüz, 2014: 68) Halk hikâyesi ürünlerini oluşturan insanlar Anadolu'ya gelirken kültürel birikimlerinde var olan destan anlatılarını da zihinsel yolla Anadolu'ya taşımışlardır. Halk hikâyeleri, destanlardaki öğelerin yeni coğrafyaya uydurularak oluşturulmasıdır. Hikâyeler “yeni ve destani bir hikâye an'anesi” içinde geliştirilmişlerdir. (Banarlı, 1983: 728) *Kerem ile Aslı* hikâyesinden bir pasaj şöyledir:

Sabah olunca yola revân olup Şoğun deresine geldiler. Bir ceylân görüp baktılar ki yanında iki körpe kuzusu var. Vurmuşlar. Kollarından kan akar. Avcı, kolun kırılısın, nasıl kıydın bu körpe kuzulu hayvana, deyip, biraz gider iken iki avcıya rastgeldiler. Avcılar Kerem'den sual eylediler. (Bir) cerran gördünüz mü, dediler, Kerem sazın eline aldı. Bakalım ne dedi:

Dağdan kovup indirmişler sürüsün

Kaç kuzulu cerran yâd avcı geldi.

Sürüsünden ayırmışlar birisin

Kaç kuzulu cerran yâd avcı geldi. (Banarlı, 1983: 730-731)

Hikâyeden alınan örnek ile hem nazım hem nesir karışık bir anlatıma sahip olduğunu görürüz. Yine daha önce destanlar ve *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde olduğu gibi kafiyeleri içinde barındıran bir anlatıma sahiptir. Eylem ağırlıklı kısa cümlelerin varlığı kendisinden önceki anlatılarla benzerlik gösteren bir diğer yönüdür. Halk hikâyeleri destanlardan farklı olarak gerçek ve gerçeğe yakın olaylar üzerine kurulu anlatılardır. Yine de kimi zaman hikâyelerde masal unsurlarına da rastlamak mümkündür. 19. yüzyıla gelindiğinde bu masal unsurları azalmış ve yerini daha gerçekçi olayların anlatıldığı hikâyeler almıştır. (Türkmen, 1998: 488)

Halk hikâyelerinin çeşitli ortaya çıkış şekilleri vardır. Bunlardan biri meddah-kıssahanların ezberinde olan hikâyeleri anlatması ile oluşur. Daha eski zamanlarda meddahların ezber ve taklit dışında hikâyeleri okuyarak naklettiği de bilinmektedir. Bunlar içinde *Binbir Gece*, *Binbir Gündüz* ve *Tutiname*'den alınan hikâyeler de vardır. IV. Murat devri İstanbul'undan söz eden hikâyeler ise Tıfli hikâyeler olarak adlandırılmıştır. Bu hikâyeler konuları bakımından kuruluş hikâyeleridir. IV. Murat hikâyelerin sonunda ortaya çıkar ve hikâye kahramanlarını beladan kurtarır. Bu durum sadece Sansar Mustafa hikâyesinde görülmez. Genellikle hikâyenin erkek kahramanı güzelliğinden dolayı başını belaya sokar. Aşk, para, cinsellik gibi durumlar kahramanın hayatında problemlere sebep olan

etkenlerdir. “Letaifname” isimli hikâyenin özeti şöyledir: Tüccar olan Hacı Dursun’un oğlu olmaz. Oğlu olması için Allah’a çok dua eder ve duaları kabul olur. Çocuğa Yusuf Şah adını verir. Yusuf Şah gençlik yıllarında gittikçe daha da güzelleşir ve dikkat çeker. Babasının ölümüyle birlikte güzelliği Yusuf Şah’a bela getirmeye başlar. Dönemin “O demlerde Galata’da kaselis veled-i zina-i meşhurlar ver idi” diye anılan insanları Yusuf Şah ile yakınlaşarak onu meyhanelere götürmeye, cariyelerle tanıştırmaya başlar. Yusuf Şah bu tanışmalar esnasında bir cariyeye âşık olur fakat cariyenin hanımı da Yusuf Şah’tan hoşlanmaktadır. Hikâyedeki belalar böyle devam eder. Hikâye sonunda Tıfli bir hikâye şeklinde IV. Murat’a anlatılır. Hikâyedeki kötüler cezalandırılır. Hikâyelerde iyi-kötü kavramları üzerinde durulduğu görülür. Özön’ün bu hikâyeler ile ilgili görüşü şöyledir: “Zaten bütün bu hikâyelerden iyi bir vakit geçirmek ve bir de mümkün olursa kıssasından hisse alınmak isteniyordu ve bu amaca da ulaşıyordu.” (Özön, 2009: 91-117)

Tıfli hikâyelerin sayısı 17 civarındadır. Hikâyenin kahramanı olan Tıfli Efendi, daha önce bahsi geçen anlatı kahramanlarından farklı olarak cesaretsiz, keyfine düşkün gayet sıradan bir insandır. Destan, *Dede Korkut Hikâyeleri* gibi anlatılardan farklı bir diğer yönü yapılan tasvirlerdir. Önceki anlatılarda doğa tasvirleri dikkat çekiyorken *Tıfli* hikâyelerde mekân tasvirleri yaygındır. *Tıfli* hikâyelerde mekân İstanbul’dur. Gökhan Tunç tasvirlerdeki bu dönüşümü tarihsel ve toplumsal değişim ile ilişkilendirir. Hikâyelerin diline bakıldığında ise konuşma diline yakın bir dil ile karşılaşılır. (Tunç, 2005: 141-142)

Halk hikâyeleri Divan edebiyatı ile kıyaslandığında daha çok sosyal hayatı yansıtan hikâyeler olmuşlardır. Hem halk hem divan edebiyatı içinde bulunan hikâyeler teknik ve yapı özellikleri bakımından kendine özgü özellikler barındırırlar.

Divan Edebiyatı daha çok nazma önem verilen bir edebiyat olarak şekillenmiştir. Halkın aydın kesimi divan edebiyatında nazımla yazılmış büyük hikâye diyebileceğimiz hikâyeler okumayı tercih etmiştir. Manzum hikâyeye ilgi ve değer artmasıyla birlikte yeteneklerini sergilemek isteyenler tercihlerini manzum hikâyeden yana kullanmıştır. Zira “Nesr halk, nazm ise padişah gibidir.” (Külahlıoğlu, İslam, 2014: 341-342) Bu gibi görüşlerden dolayı manzum eserlerin önemi artarken mensur eser küçük görülmüş, daha az tercih edilmiştir. Divan edebiyatında yer alan manzum hikâyeler Türklerin İslamiyet’e girişiyle birlikte Fars etkisi altında kaleme alınmış hikâyelerdir. Divan edebiyatında yer alan mesnevi tarzındaki uzun manzumelerde olaylar ve kişiler zamanla klişeleşmiş, hepsinde ortak olarak görülmeye başlamıştır. (Özön, 2009: 47-48) Mustafa Nihat Özön’ün klasik edebiyatın manzum hikâyeleri ile ilgili değerlendirmesi şöyledir:

Bu hikâyeleri klasik edebiyatımızın şiir anlayışından ayırmaya imkân yoktur. Bir gazelde şair bir güzeli, sevgilinin cefasını, ayrılık acısını, gönül açıcı bir manzarayı, sevgiliye kavuşma heyecanını, nasıl dar ve belirli kelime ve benzetmelerle cambazlık yaparcasına ustalıklar göstererek ifade ediyorsa, daha geniş kalem oynatabilmesi imkânı olan mesnevîde de onlarla anlatmak zorundaydı. Hatta bir gazelde konu birliğine o kadar uymak zorunda bulunmadığından, göze çarpmayan yazı hatası, bir mesnevîde göze batıcı bir şekil bile alıyordu. (Özön, 2009: 47)

Klasik dönem şiirinde yaygın olarak kullanılan mazmunlar; kaş için mihrap, kavis; boydan bahsedilirken servi, eliftir. Bunlar klasik dönem hikâyesinde de sürdürülmüştür. Yazarlar olaylar ve kişiler ile ilgili fark yaratıcı değişikliklere gitmemişlerdir. (Özön, 2009: 48)

Klasik dönem manzum hikâyelerinde de şiirde olduğu gibi benzetme ve tahlillere sıkça rastlanmıştır. Manzum hikâye kısımlarının nesir olarak anlatıldığı Yusuf ve Züleyha hikâyesinde benzetme ve tahliller eşliğinde hikâyenin karakteristiği şu şekilde karşımıza çıkar:

Züleyha'yı Nitelemesi

Mağrip ülkesinde bir şah vardı, onun buyruğuna memleket ve asker boyun eğdi.

Tanrı ona bir kız vermiş idi ki yüzü müşteri yıldızını yansıtan bir ayna gibiydi.

Aşk cana sığamadığı gibi, onun da güzelliği anlatılamazdı.

Öyle olduğu halde onun kitabından bir harf söyleyeyim, o güneşten bir zerre demiş olayım:

Boyu zahmet bağının servisi idi; yaprağıyla meyvesi de safa ile lezzetti.

Lütuf suyuyla yapılmış olduğu için letafet ona değerli bir elbise olmuştu.

Başının kılı (saçları) akıl tuzağı idi, kokusu da misten ayırt edilemezdi.

İki zülfü iki karanlık gece ve onların ortası gece içinde gündüzü gösterirdi.

Tanrı onun alnını bir nur levhası kılmış, ay ondan güzellik dersi alırdı.

Yüzü cennette bir örnek gibiydi ve gülleri de cins cinsti. (Özön, 2009: 70)

Klasik şiir ve hikâye arasındaki bir diğer benzerlik ise konudur. Türkçe hikâye yazılırken örnek alınan eserlerdeki konular devam ettirilmeye çalışılmıştır. Bu ilk örnekler ya “ilahi aşkı sembollerle anlatan hikâyeler” olmuş ya da “dini menkıbelerden” yola çıkarak hikâye yazılmaya çalışılmıştır. Bu sebeple klasik dönem hikâyelerinin konuları da örnek alınan hikâyelerin dışına çıkmamıştır. Divan edebiyatının neredeyse her yazar tarafından ortak konusu olan aşk; *Hüsrev ile Şirin*, *Leyla ile Mecnun* gibi klasik haline gelmiş hikâyelerde işlenmiştir. (Özön, 2009: 48) Halk hikâyelerinden farklı olarak kahramanların gerçek hayatla ilgisi yoktur. Kahramanların, özel güçleri olan masalsı varlıklarla yolları kesişebilir. Divan edebiyatında nesir ile yazılan hikâyelerle manzum hikâyeler benzer özellikler gösterir.

Divan edebiyatı İslam medeniyeti altında oluşturulmuş bir edebiyattır. Divan edebiyatı öncesinde de Türkler İslamiyet'in kabulüyle birlikte şark edebiyatı ile muhatap olmuş bir

toplumdur. *Dede Korkut Hikâyeleri*, halk hikâyeleri, divan edebiyatındaki manzum hikâyelerde geçen olağanüstü olaylar, söz sanatlarına başvurulması Şark edebiyatının getirdiği özelliklerdir. Ahmet Hamdi Tanpınar İslamiyet'in doğduğu topraklarda şekillenen şark edebiyatının hikâyesiyle ilgili eleştirilerini birkaç konu etrafında toplar ve değerlendirmelerde bulunur. Örneğin Müslüman sanatlarda trajedi yoktur. Bunun sebebi İslamiyet'in Allah'tan başka varlığı kabul etmemesidir. *Binbir Gece* ve *Makameler* şehirli mizahında veya tabiatüstü tesadüflerde kalmışlardır. Nedeni “insanın kâinatına sahip olamayışı”dır. İslamiyet'e ait hikâyelerde tesadüfler, cin peri gibi varlıklar yer alır. Bu sebeplerden dolayı doğu hikâyeleri kendi folklorleri dışına çıkamamışlardır. Doğu'da “kendine yeterlik duygusu” hâkimdir. Bunun en açık örneklerinden biri Arap kitaplarında hiçbir Yunan trajedi şairinin isminin olmamasıdır. (Tanpınar, 2016: 44-48) Tanpınar Şark'ın bu durumunu şöyle ifade eder:

Şark çizilmiş hadleri durmadan zorlar fakat ötesine geçemezdi. (...) Tiyatro veya hikâye, yeni bir nev'in doğması için cemiyet bünyesinin ileri bir hamle ile değişmesi şarttı. Hâlbuki Müslüman cemiyetlerde bütün müesseseleri beraberinde sürükleyen ve sosyal tabakaların karşılıklı vaziyetlerini değiştiren bu cinsten bir değişiklik görülmez. (Tanpınar, 2016: 50)

Şark edebiyatı bu nedenlerden dolayı dar bir çerçevede gelişim göstermiştir. Tanpınar bu yüzden: “Eski edebiyatımız teşekkül etmiş bir nesrin yardımından mahrumdu” der. (Tanpınar, 2016: 50)

Araplar belli sınırlar içinde hareket etmişlerdir ama önemli bir kütüphaneye sahiptirler. Ellerindeki ilk büyük eser Kur'an'dır. Kur'an-ı Kerim, Tevrat, İncil gibi kutsal kitaplardaki kıssalar hikâye türünün ilk örnekleridir. Kur'an'ı Kerim'de Yusuf Sûresi'nin 3. ayetinde geçen “Sana bu Kur'an-ı vahyetmekle biz, sana kıssaların en güzelini anlatıyoruz. Gerçek şu ki, daha önce senin bundan hiç haberin olmadı.” lafzıyla hikâyenin önemine vurgu yapılmıştır. “Kıssaların en güzeli” ifadesi orijinal ismiyle “ahsenü'l-kasas”tır. Bu ifade anlatılanların estetik yönden de güçlü olduğunu belirtir. (Sağlık, 2014: 38)

Türk edebiyatındaki anlatıların özellikleri düşünüldüğünde hem sözlü hem yazılı biçimde tahkiye geleneğine yer verildiği görülür. Orhan Okay tahkiye geleneğinin başlangıcını “Türklerin İslamiyet'i kabulünden önce yarı şiir karakterindeki destanlara ve ozanların anlattıklarına bağlayabiliriz” der. (Okay, 2014: 100) Tahkiye fayda amacı güden bir unsurdur. Söylenen bir sözden veya yazılan bir metinden bir fayda sağlama, kıssadan hisse çıkarma durumu söz konusudur. Kıssadan hisse çıkarılamayan bir hikâye hoş karşılanmaz. Hoş karşılanmayan, asıl edebiyat olarak değerlendirilmeyen hikâyelere meddah ve mukallit ravilerin anlattığı hikâyeler örnek verilebilir. Bu hikâyeler tahkiye geleneğinin dışında kalır. Bu sebeple hikâyeler “Avam işi”dir. (Kulahlıoğlu İslam, 2014: 341-342)

Hikâye insanları dini ve ahlaki olarak eğitmek için bir araç olarak görülmüştür. Hem klasik hem halk hikâyelerinde aynı konuların işlenmesi hikâyelerdeki tahkiye geleneği ile insanları olgunlaştırıcı etkinin her kesimden insana ulaştırılması isteğidir. Klasik edebiyat ve halk edebiyatında hikâye yazarlar farklı bilgi birikimine ve üsluba sahip kişilerdir. Böylece her seviyeden insanın okuyup, dinlemesi sağlanmıştır. Bu duruma örnek olarak Klasik edebiyatta *Hüsrev ve Şirin*'in konusunun halk edebiyatında *Ferhat ile Şirin* olarak anlatılması gösterilir. (Kavruk ve Pala, 1998: 491)

Orhan Okay Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonrası tahkiye geleneği ile ilgili olarak şunları söyler:

Dede Korkut'tan başlayarak içlerinde Hint, Arap, İran gibi Doğu menşeli anlatı türleriyle İslami unsurların birbirine karıştığı halk hikâyeleri, daha sonra divan edebiyatında sembolik özelliği ağır basan mesneviler de bu geleneğin parçaları olarak düşünülebilir. (Okay, 2014: 100)

Anonim halk edebiyatı ürünleri yazılı metne bağlı değildir. Okay bundan dolayı farklı gelişme göstereceğini düşündüğü anonim halk edebiyatı ürünlerini konunun dışında tutarak ayrı değerlendirir. Mesnevileri hikâyeden çok şiirin bir türü gibi görür. Bunun sebebi ise konu ve şekil bakımından daha sınırlı olmalarıdır. (Okay, 2014: 100)

Orhan Okay'ın İslamiyet'in kabulü sonrası tahkiye geleneğinin var olduğunu savunduğu hikâyelere örnek olarak *Dede Korkut Hikâyeleri* gösterilebilir. Bu hikâyeler İslam inancı ve Türk geleneklerinin birlikte kullanıldığı hikâyelerdir. Geleneğin karşımıza çıktığı diğer örnekler ise 16. yüzyıl sonrasında Anadolu'da âşık geleneği çevresinde âşık şairler tarafından anlatılan milli hikâyelerdir. Sözelimi Battalnâmeler İslam medeniyeti kaynaklı kahramanlık konulu hikâyelerin başında gelir.

14. yüzyılda *Kelile ve Dimne*'nin çevirisiyle Hint ve İran kaynaklı hikâyeler Türk edebiyatında yaygınlık kazanmıştır. Tahkiye geleneğinin yer yer kendini gösterdiği Divan edebiyatında ise şiir daima daha çok rağbet görmüştür. Divan edebiyatı hikâyelerinin de nazım tercih edilerek yazıldığı görülmüştür. Kullanılan şekil mesnevidir. Bu kullanımın tercih edilmesinde İran edebiyatında hikâyeler yazılırken bu nazım şeklinin kullanılması etkili olmuştur. (Törenek, 1987: 15-16) Divan edebiyatında şiirin yüce sayılması hikâyenin ortaya çıkışını geciktirmiştir.

İslamiyet'e geçiş ile şark edebiyatı ile yakınlaşan Türkler, tarihinde Orhun Abideleri gibi önemli bir nesir örneğine sahiptir. Tanpınar, nesrin insanlar için bir araç olduğundan bahseder ve bu araç insan ile beraber ilerler. Türk tarihi ile ilgili çalışmalara bakıldığında Türklerin 15. yüzyıla kadar hayat şartlarındaki farklılaşmalara ayak uydurmaya çalıştığı

görlür. Bu yenilikleri zapt etmeye çalışma hâli Türk nesrinin inşasını olumsuz etkilemiştir. (Tanpınar, 2016: 51)

Tanzimat’a gelinceye kadar Tanzimat öncesi edebiyat içinde manzum hikâyeler, halk hikâyeleri, mensur hikâyeler gibi benzer ve farklılıklara sahip hikâyeler varlıklarını sürdürmüştür. Bu eski hikâyelerden bahsederken üzerinde durulması gereken hikâyelerden biri de *Muhayyelat*’tır.

Muhayyelat 1796 yılında Giritli Aziz Efendi tarafından yazılmıştır. Eser edebiyattaki modernleşme adımlarından biridir. Yakup Öztürk’ün 2015 yılında Geçmişten Günümüze Girit: Tarih, Toplum, Kültür Uluslararası Sempozyumu’nda sunduğu “Giritli Aziz Efendi ve Muhayyelât” başlıklı bildirisinde *Muhayyelat*’ı “Tanzimat modernleşmesini beklemeden yenilik iddiası taşıyan bir metin” olarak değerlendirmiştir. Bu bilgiye Öztürk’ün şahsi arşivinden alınan bildiri metninden ulaşılmıştır. *Muhayyelat* üç hayal ile oluşturulmuştur ve her hayal içinde farklı hikâyeleri barındırır. Yani bu üç hayal çerçeve hikâyesidir ve iç hikâyelere sahiptir. Hikâyenin temelinde doğu edebiyatı etkisi vardır. Binbir Gece ve Binbir Gündüz Masallarına benzer şekilde farklı hikâyeleri bir araya toplar ama bunu yaparken “hikâyenin iskeleti” bozulmaz. Hikâyedeki dikkat çeken diğer bir nokta kurgu ve gerçeklik üzerinedir. Masallar içinde gerçeğe dair şeyler barındırmazlar. *Muhayyelat*’ta gerçek zaman, kişi ve mekânlar vardır. Örneğin Harun Reşid dönemindeki mekânları görmek mümkündür. Eserin bir diğer özelliği bir ahlak kitabı olmasıdır. Bu sebeple derviş, mürid ve onların yaptıkları eylemlere eserde yer verilmiştir. Bu tercihte Giritli Aziz Efendi’nin bir mutasavvıf oluşunun etkisi vardır. Bu durum *Muhayyelat*’ta kaynak aldığı Binbir Gece Masalları’ndaki çerçeve hikâyeyi benimserken Doğu edebiyatın cinsel dünyasını eserine dâhil etmemesi şeklinde de kendini göstermiştir. Eserin diline bakıldığında ise her ne kadar masal ve hikâye geleneği temelini oluştursa da Arapça ve Farsça kelime ve terkiplere yer verildiği görülmüştür.

Tanzimat devrinde birçok alanda başlatılan Batılılaşma hareketi, toplumun yaşayış tarzında, hayata bakışında yeni oluşumlara olanak sağlamış ve önemli değişikliklere yol açmıştır. Batı dilleri öğreniminin yaygınlaşmasıyla beraber aydınlar Batılı roman ve hikâye örneklerini tanımaya başlamıştır.

İnsanların Batı tarzı hikâye ve romanla tanışmaya başladığı dönemde farklı alfabelerden Türkçeye hikâyeler basılmıştır. *Akabi Hikâyesi* Vartan Paşa tarafından 1851 yılında Ermeni harfleriyle İstanbul’da yayımlanmıştır. 1868 yılında Hasan Tevfik Efendi’nin

yazdığı *Hayâlât-ı Dil*, 1872 yılında Kulalı bir Rum gazeteci yayıncı olan Evangelinos'un kaleme aldığı *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş* bu basılan hikâyelerden birkaçıdır. Hikâyeler geniş kitlelere ulaşmamış, dar bir çevreyle sınırlı kalmıştır. (Gariper, 2014: 62)

Akabi Hikâyesi, Akabi ile Hagop'un aşkını anlatan bir hikâyedir. Hikâyenin mekânı 19. yüzyıl İstanbul'udur. Bu iki genç birbirine âşık olmalarına rağmen mezhep ayrılıkları yüzünden aileleri tarafından aşkları onaylanmaz. Hagop üzüntüden yataklara düşer. Bu sırada Akabi'nin Hagop'a yazdığı mektupların ulaşmaması, Hagop'un Akabi'nin yanına giderken yakalanması, Divan edebiyatına benzer şekilde âşıkların arasına giren engellerdir. Hikâyenin sonunda Akabi'nin zehir içerek intiharı ve Hagop'un üzüntüsünden hastalanıp ölmesi her ne kadar *Kerem ile Aslı* hikâyesini anımsatsa da Hagop'un tutkulu aşkını Gonca Gökalp şöyle değerlendirir: "Divan edebiyatından ve halk edebiyatından gelme özelliklere göre açıklanabilirse de, onun daha çok Fransız usulü bir âşık kimliği taşıdığı açıktır." Divan şiirinde âşık sevgilinin peşinden koşar ve bu yolda acılar çeker. Buradaki aşk karşılıksızdır. Halk hikâyelerindeki trajik sonlar ise iki taraf da âşık olmasına rağmen aralarında büyük engeller bulunmasından kaynaklanır. *Kerem ile Aslı Hikâyesi*'nde de din ayrılığı sebebiyle ailelerin koyduğu yasaklar âşıkların birbirine kavuşmasını engeller. Halk hikâyelerinden farklı olarak *Akabi Hikâyesi*'nde gerçekçi özellikler görülür. Hikâyede kişilerin olaylar karşısındaki tavrı, yaşayışları ve davranışları üzerinde ağırlıklı olarak durulmuş, böylece derinlikli kişi tahlillerine gerek kalmamıştır. Okur kişilerin verdiği tepkiler ile onların duygu dünyasına ulaşmıştır. Yazar hikâyede sorunla ilgili ders vermemiştir sadece olayı ve sorunları anlatmayı tercih etmiştir. (Gökalp, 1999: 189-191)

1868 yılında Hasan Tevfik Efendi'nin yazdığı *Hayâlât-ı Dil* 26 bölümden oluşan aşk konulu bir hikâyedir. Hikâyede sevgililer arasına giren engeller ve kavuşma süreci hikâyeyi olaylar bakımından halk hikâyesinin kurgusuna yaklaştırmıştır. Halk hikâyesinden ayrıldığı taraf ise hikâyenin sevgililerin konuşması ile başlamasıdır. Âşığın çocukluğu ve âşık olma süreci anlatılmamıştır. Âşıkların ayrılık süreci ise *Akabi Hikâyesi*'nden farklı olarak araya engellerin girmesi değil, sevgilinin, âşığın aşkın kıymetini anlamasını istediği için ortadan kaybolmasıdır. Âşık onu bulduğunda durumu ona anlatır. Bu yönüyle *Akabi Hikâyesi*'nden ayrılıyorken Divan şiirinde sevgiliye acı çektiren âşık figürüne yaklaşır. Eser kavuşma ya da ayrılma gibi klasik sonlarla bitmez. İki âşığın sohbetiyle metin son bulur. Basit bir kurgusal yapıya sahip olan hikâyenin bitişinde anlatılanların hayal ürünü olduğu bilgisi okurla paylaşılmıştır. (Gökalp, 1999: 191-193)

Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş ise 1872 yılında Evangelinos Misailidis isimli Kulalı bir Osmanlı Rum gazeteci ve yayıncı tarafından kaleme alınmıştır. Hikâyede Favini isimli karakterin maceraları doğumundan yaşlılığına kadar kronolojik bir ilerleyiş ile anlatılmıştır. Favini tımarhane, hapishane, genelev gibi mekânlarda bulunan insanlarla karşılaşır ve onların hikâyelerini dinler. Karşılaştığı kişilerden dinlediği hikâyeler ile Favini gittikçe olgunlaşır. Hikâyenin sonunda sevdiği kıza kavuşur. Bu kavuşma olgunlaşmasının ödülüdür. Hikâyede iyi-kötü kavramları alaycı bir dille okura verilmeye çalışılmıştır. Hikâyede yer yer deyim ve atasözlerine rastlanmış, bu yönüyle halk hikâyeleri ile benzerlikler göstermiştir. (Gökalp, 1999: 197-199)

1860’larda Batılı ilk tercüme yayınlanmaya başlamıştır. 1870’li yıllara gelindiğinde ise telif roman ve uzun hikâyelerin ilk örnekleriyle karşılaşmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar modern hikâyenin tercüme yolu ile başladığını söyler. Modern hikâyeye geçişte bu tercümelerin payı büyüktür. 1862 yılında Yusuf Kamil Paşa’nın *Telemak* çevirisi, *Sefiller*’in *Cerîde-i Havâdis*’te *Mağdûrîn Hikâyesi* ismiyle tefrika edilmesi ve Arapça’dan 1864 yılında Lutfi Efendi tarafından tercüme edilen *Robinson Cruzoe* tercümesi, 1872’de Recâizâde Mahmud Ekrem’in yaptığı *Atala* tercümesi ilk çeviri örneklerdir. Fakat bu çevirilerin büyük bir etki yaratması gibi bir durum söz konusu olmamıştır. (Tanpınar, 2016: 286) Tanpınar’ın bu konuyla ilgili görüşü şöyledir:

Bütün telifler, tesadüfen herhangi bir ecnebi dili öğrenen ve tesadüfen birdenbire inkişaf eden matbaacılığın ve okuma arzusunun beslediği yazı hayatını, memuriyet hayatına tercih eden ve düşüncesinin şöyle böyle tekâmülünü yazı hayatında yapan fertlerden gelir. (Tanpınar, 2016: 286-287)

Destanlarda, *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde, halk hikâyelerinde kullanılan kıssadan hisse çıkarma geleneği yapılan ilk çeviri hikâyelerde de aranmıştır. Örneğin *Telemak* yayımlandığında sadece bir hikâye olarak yorumlanmamıştır. Özünde bir hikmetin yattığı ve bu yönüyle bir ahlak kitabı olarak görülmesi gerektiği düşünülmüştür. (Gariper, 2014: 63) Toplumsal bir işlevi olan *Telemak* ve *Hayâlât-ı Dil*’de olduğu gibi görünen hikâyenin ardında verilen öğütler ve bir mesaj vardır. *Hayâlât-ı Dil*’den yaklaşık 6 yıl önce yayınlanan *Telemak*’ta da hikâyenin bir meseleyi yorumlamak için araç oluşuna rastlanmıştır. Kitap “eğlendirmekten çok eğlendirerek öğretmeyi” amaçlar. (Özön, 2009: 151)

Çeviri faaliyetlerini onaylayanlar kadar onaylamayan taraflar da olmuştur. Karşı çıkan tarafların eleştirileri şöyledir:

Roman nedir, roman fenadır, bizim eski ahlak düzeltici hikâyelerimize rağbet edelim iddialarına karşı Telemaq ileri sürülmüş ve gene karşı çıkanlar, evet Telemaq biçimi

eserlere itirazımız yok, fakat onun gibi kitaplar Arap ve Fars eserleri arasında da var, onları çevirelim, diyebilmişlerdir. (Özön, 2009: 152)

Hikâye ve romanın henüz birbirinden ayrılmadığı, tür ve üslup bakımından farkların net olmadığı bu dönemde hikâye, romanı da içine alacak şekilde yorumlanmıştır. Hikâye kelimesi romanı da içine dâhil eden daha genel bir kavram işlevine sahipti.

İlk çeviri ve telif eserlerin adında bu kelime “baştan geçen olaylar, rivâyât. sergüzeşt” anlamında yer aldığı gibi eser isimlerinde özellikle sergüzeşt kelimesiyle de sık sık karşılaşılmaktadır. *Müsâmeretnâme*’yi meydana getiren hikâyeler için ilk cüzün sonuna konulan bir notta her bir hikâyeyi belirtmek üzere “fıkra” kelimesi kullanılmıştır. (Kahraman, 1998: 494)

Değişen dünyayla beraber yüzünü Batı’ya çeviren Osmanlı, 19. yüzyılda modern hikâye denemelerine başlamıştır. Bu ilk denemelerin okuyucuları daha önce de bahsettiğimiz çeşitli türlerde hikâyelere aşina olan bir kitledir. Okuyucuda Batılı hikâye tarzının kabulünü kolaylaştırmak için Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal gibi isimler çeşitli çözüm yolları denemiştir. Ahmet Mithat halk hikâyelerinde bir çeşit modernleşmeye giderek Türk halk hikâyeleri ve Batılı tarzdaki roman ve hikâye arasında uzlaşım sağlamaya çalışmıştır. (Akyüz, 2014: 68)

İlk defa roman çevirileri yapıldıktan sonra telif uzun hikâyeler yazılmaya başlanmıştır. Bu ilk telif hikâyelerde üslup kaygısı yoktur. Ahmet Mithat Efendi’nin 1870’te neşrettiği *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyat* Batılı hikâye tarzındaki ilk hikâye örnekleridir. *Kıssadan Hisse*’de Fenelon ve Aisopos’dan alınan fıkralara da yer verilmiştir. Ahmet Mithat Efendi’nin fıkralardan ahlaki fayda çıkardığı görülmüştür. Ahmet Mithat Efendi hikâye yazmaktaki amacını “hikemiyattan, ahlâktan bazı esasları komik veya trajik anlatım kalıplarından biri içinde okuyucuya telkin etmek” olduğunu ifade etmiştir. Ahmet Mithat Efendi ilk telif hikâyelerde araya girip konuşmuş, fikirlerini okurla paylaşmıştır. Bu yönüyle meddah hikâyelerini çağrıştırmıştır. Çerçeve hikâyelerin içinde yeni hikâyeler anlatılması da bu hikâyelerde görülen başka bir özelliktir. Bu hikâyeler önceki hikâyelerden farklı olarak Batılı anlamdaki hürriyet kavramı, evlilik meselesi gibi konulardan bahsetmiştir. Ahmet Mithat Efendi’nin hikâye konusundaki bir diğer çabası da hikâyeyi “sûret-i tasvîr ve tahrîr” bakımından bazı tabakalara ayırıp isim vermeden hikâye ve romanı birbirinden ayırma girişiminde bulunmasıdır. *Âşıkla Mâşuk Dürbünü* adlı yazarı belli olmayan hikâye ve *Her Milletin Güzeli* isimli uzun ve kısa hikâyelerden oluşturulmuş hikâyeler aynı dönemde var olan diğer eserlerdir. *Âşıkla Mâşuk Dürbünü*’nün başında yer alan mukaddimede “hikâye ona

bakanın kendindeki kötü huyları gördüğü bir ayna” olarak tanımlanmıştır. (Kahraman, 1998: 494)

Letâif-i Rivâyat, 1870-1895 yılları arasında uzun bir seri halinde yayımlanmıştır. Yayımlanan 25 kitapta uyarlama ve telif olan 30 hikâye bulunur. 1870 yılında yayımlanan ilk beş hikâyesi “Sû-i Zan”, “Esaret”, “Gençlik”, “Teelhül” ve “Felsefe-i Zenan” ismini taşır. Okuyucuya üç kitap halinde sunulmuştur. (Kahraman, 1998: 494) Kitabın büyük çoğunluğu uzun hikâyelerden oluşsa da kitabın içinde üç roman da bulunur. Hikâyeleri kaleme alırken yaşanan olayların yanı sıra Fransız hikâye ve fıkralarından etkilenmiş, üzerinde değişimler yaparak kullanmıştır. Dizinin yayımlanması 25 yıl sürmüş, dizi “fıkradan hikâyeye geçen romancının hazırlık safhası” olarak görülmüştür. (Akyüz, 2014: 71) Fatih Altuğ *Letâif-i Rivâyat* ile ilgili yaptığı çalışmada şu çıkarımlara varmıştır:

Ahmet Mithat’ın *Letâif-i Rivâyat*’ını oluşturan her bir metnin kendisine özgü bir konusu, sürükleyici ya da sıkıcı bir olay örgüsü olabilir; ancak bu metinler derlemesini daha ilgi çekici kılan hemen hemen her hikâyede edebiyatın işleyişinin bir yönünün de hikâyeye dâhil olmasıdır. *Letâif-i Rivâyat*, yazarla okur, okurla metin, metnin söylemi ile birincil ya da ikinci diğer söylemler arasındaki ilişkileri de metnin dokusuna işleyerek metinlerin toplum-içi, türler-arası, söylemler-arası ve metinlerarası niteliklerini ön plana çıkarmıştır. Ahmet Mithat, bir yandan bu ilişkileri metinde cisimleştirirken diğer yandan da icra ettiği eylem hakkında ayrıntılı açıklamalarda bulunmakta ve kendi pratiğini de metnin temel izleklerinden biri haline getirmektedir. (Altuğ., 2012: 61)

Kısa bir süre sonra 1872-1875 yılları arasında Emin Nihad Bey’in 7 uzun hikâyeden oluşan *Müsâmeretnâme*’si 12 cüzde toplanarak yayımlanmıştır. *Müsâmeretnâme*’nin kelime anlamı gece hikâyeleridir. Hikâyelerin hacmi 54 ile 210 sayfa arasında değişmektedir. Hikâyeler Boccacio’un *Decameron*’unu ve Doğu geleneğinde yer alan *Binbir Gece Masalları*’nı hatırlatır. *Müsâmeretnâme* birkaç arkadaşın geceleri bir araya gelerek her gece birinin hikâyeye anlatması ile oluşturulmuştur. (Okay, 2014: 104) Her akşam bir arkadaş hikâyeye anlatır. Bu sebeple hikâyeye anlatıcısı farklılaşır. Hikâyelerin başında ve sonunda devreye girip söz alan kişiyi veya hikâyenin bitişini bildiren bir anlatıcı daha vardır. 1852 yılında yayımlanan *Muhayyemat*’ta olduğu gibi *Müsâmeretnâme*’de de çerçeve hikâyeye vardır. Bu yönüyle *Muhayyemat*’tan sonra çerçeve hikâyenin bulunduğu ilk hikâyedir. Her hikâyeye kendi anlatıcısı tarafından anlatıldıktan sonra tekrar çerçeve anlatıya dönlür. Anlatılan hikâyelerin çoğu okuru heyecanlandırmak, okurda merak uyandırmak üzere arada hikâyeye dair boşluklar bırakılarak oluşturulmuştur. Hikâyeye konuları birbirinden bağımsız ve farklıdır. Konuların çoğu aşktır. Aşk konusunun divan ve halk edebiyatı hikâyelerinden daha farklı ele alındığı, klasik aşk üçgeninden çıkılmaya başlandığı görülür. Örneğin ilk hikâyeye olan “Binbaşı Rifat Bey’in Sergüzeşti”nde misyonerin çekici kızından kurtulmaya çalışan Rifat Bey’in başından geçen maceralar anlatılmıştır. Hikâyenin mekânı İstanbul’dur. Hikâyelerin arka planda evlilik

esaret gibi döneminin çeşitli toplumsal sorunlarını ele alması Batılı anlatıma yaklaştırması bakımından önemlidir. Ekrem Işın'ın *Müsâmeretnâme* ile ilgili yorumu şöyledir: "Tanzimat edebiyatında geleneksel anlatının kırıldığı noktada" dır. (Gökalp, 1999: 196)

Nâbizâde Nâzım'ın romantik anlayışla kaleme aldığı ilk dönem hikâyeleri ve Mehmed Celâl'in *Venüs*, *Cemile* gibi uzun hikâyeleri 1875-1890 yılları içinde yazılan hikâye örnekleridir. (Kahraman, 1998: 494) Aynı dönem Ahmet Mithat Efendi'nin de *Letâif-i Rivâyât* serisi yayımlanmaktadır. Ahmet Mithat bu seride 200 sayfadan daha hacimli eserleri için bile "hikâye" adını kullanmıştır. Bir diğer dikkat çekici kullanımı ise Hasan Mellâh, Hüseyin Fellâh benzeri hacimli macera kitapları için *Hikâyenin Gözü* ismini tercih etmesidir. (Okay, 2014: 103)

Aynı zamanda henüz roman-hikâye kavramları arasında ayrıma varılmadığı yıllarda Mehmed Celâl'in eserlerine yazdığı ön sözlerde "romancık" ve "hikâyecik" şeklinde söylemleri kullanması türün kimlik kazanma süreci için önemli kavram arayışlarıdır. (Kahraman, 1998:494)

Dönemin önemli romancılarından Namık Kemal'in ilk romanı *Son Pişmanlık*, sansür sebebiyle isminin *İntibah yahut Ali Bey'in Sergüzeşti* olarak değiştirilmesinden sonra 1876 yılında yayımlanmıştır. Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan tahkiye geleneğini kullanmıştır. Namık Kemal edebiyatı "sosyal fayda sağlamakta bir vasıta" olarak görmüştür. Tahkiye geleneğinde de önemli olan eserin fayda taşımasıdır. (Akyüz, 2014: 76) *İntibah*'ta hem eski geleneğin izleri hem de Batı edebiyatında rastladığımız romantik eğilimlere rastlanmıştır: "Gözyaşı, bayılma, âni âşık olma, yataklara düşme, olağanüstü teessür halleri." (Okay, 2014: 130) *İntibah*'ın anlatıcısının olayların arasında ortaya çıkıp okuyucuya yol gösterdiği görülür. Özellikle Mehpeyker karakteri ile ilgili görüşlerinde anlatıcıdaki bu havayı açıkça sezeriz:

Hanımefendi -adı Mehpeyker'dir-ahlak ve terbiyece Ali Bey'in tersine gayet namussuz, gayet alçak bir ailede büyümüş ve reşit olur olmaz rezilliklerin her çeşidinde eğitmenlerine üstat olmuştu. Biraz okuyup yazmakla uğraşmış ve çoğu zamanını ünlü aşiftelerin eğlence yerlerinde geçirmişti. Doğal olarak bir kat daha güç bulan hilekâr zekâsı ise süste peri güzelliğinde, Haccac dirayetinde bir şeytan yaratılsaydı istediği adama hükmetmede bu cilveli kadar beceri gösterir ya gösteremezdi. (Kemal, 2019: 24)

Bu taraflı ifadeleriyle ideal olarak gördüğü ve karşı olduğu kişilikler üzerinden iyi-kötü ayrımını vermeye çalışmıştır. *İntibah*'ta olaylar kronolojik bir çizgide ilerlerken Ali Bey'in çocukluğu hakkında bilgi vermeye başladığı kısımlarda geriye dönüşler yaptığı görülür. Mekân ise Çamlıca'dır. Aynı zamanda toplumun problemleri üzerinde duran yazar, kölelik ve eğitimsizlik konularını ele almıştır.

İntibah'ın önemli bir özelliği de Namık Kemal'in bu eser için yazdığı ön sözdür. Ön sözde hikâye-roman türleri hakkında değerlendirme ve görüşlerini sunmasının yanında dönemin türe bakışına dair ipuçları barındırır:

Bir zat varakasında zamanımızın hikâyeleri mi ahlaka hizmet edecek diye soruyor. Evet onlar hizmet edecek. İnsan öyle kuru kuruya mev'ize dinlemeye kani olmuyor, eğlenerek istifade etmek istiyor. Ne yapalım, tabiat-ı âlemi değiştirme elimizden gelir mi? İtikad-ı acizaneme kalırsa hikâye hakikaten insanlar arasında nail olduğu itibara layıktır. İnsan eğlencesinde de fayda görecektir birtakım nesayih bulursa zarar mı etmiş olur? Ahlak-ı Alâî'den terbiye görmek haptiste ıslah-ı nefis etmeye Telemak gibi hikâyattan bir şey istifade etmek ise bir muntazam bahçede ders okumaya benzer... İşte eğlenceyi dahi bir medar-ı istifade etmek mütalaasına mebnidir ki Hintliler, Avrupalılar, Yunaniler, Romalılar, Araplar, Acemler, Avrupalılar daima hâkimane nasihatleri şathiyat kabilinden birtakım hikâyeler içinde setretmiştir. (Okay, 2014: 131)

Roman ve hikâyenin özerk kavramlar hâlini almasında 1889 yılında Recâizâde Mahmud Ekrem'in yazdığı *Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi* isimli büyük hikâye önemli bir rol üstlenmiştir. Sunuşunda, hikâye türünün gelişme gösterdiği Fransa'dan örneklemeler ile birtakım ayrımlara gidilmiştir. “Fransızca’da ‘nouvelle’ ve ‘conte’ kelimeleriyle adlandırılan ‘ufak hikâye’ türünün kendine göre var olma şartları bulunan ayrı bir kategoriye teşkil ettiğine işaret eder ve ‘büyük hikâye’ dediği romanı büyük bir tabloya, küçük hikâyeyi de minyatüre benzetir.” (Kahraman, 1998: 494)

Dönemin önemli yazarlarından Nâbizâde Nâzım *Karabibik*, *Yadığârlarım* ve *Haspa* isimli hikâyelerinin ön sözlerinde hikâye ve roman ayrımına dikkat çekerek görüşlerine yer vermiştir. Yazarın *Haspa* hikâyesinin ön sözünde belirttiği görüşleri şöyledir:

Hikâye, vakanın sadece nakil ve rivâyetinden ibarettir. Tafsîlâtâ tahammülü yoktur. Âdeta, hikâye bir romanın hülâsası demektir. İnfîlâat-ı şedîdeye de tahammülü yoktur. Ne söylenecekse birkaç sahife içinde söylenip bitirilivermelidir. Fakat her hülâsada olduğu gibi bunda da marifet vukuâtın canlı noktalarını tefrik ve intihâbdadır. (Kudret, 1971: 139)

Nâzım, *Haspa* hikâyesinin ön sözünde roman ve hikâyeyi farklı türler olarak ele almaya çalışmıştır.

Hikâyenin konusu aşktır. Evli olan Behzat'ın kendisinden yaşça küçük Şahande isimli kıza âşık oluşu ve bu yüzden kendi içindeki çatışmaları, mücadeleleri anlatılmıştır. Hikâyede vapur, yatılı okul gibi mekânlar geçse de bunlar üzerinde çok durulmaz, hikâyedeki bir diğer üzerinde durulmayan unsur da zamandır. (Kacıroğlu, 2004: 84-86)

Hikâye türünün gelişiminde önem taşıyan bir kitap da Sâmipaşazâde Sezâî'nin 1890 yılında yazdığı *Küçük Şeyler* isimli hikâyesidir. Birçok edebiyatçı modern anlamda kısa hikâyenin *Küçük Şeyler* ile başladığı konusunda ortak görüşe sahiptir. Hikâyede gözleme dayalı bir anlatım yapılmış ve kahramanlara olağanüstü özellikler yüklenmemiştir. Tabiat, eşya ve ruh tasvirlerine yer verilmiştir. Sanatkâreliğin ön plana çıktığı kitap “Avrupaî tarz

küçük hikâyenin ilk örneği” sayılır. Ayrıca özellikle söz diziminde kendinden önceki yazarlardan farklı olarak Fransızca’nın etkisiyle yeni bir ifade tarzı oluşturmaya çalışmıştır. Bu yönüyle de kitap “Edebiyât-ı Cedîde yazarlarının kılavuzu” hâlini almıştır. (Kahraman, 1998: 495)

1.2. Servet-i Fünun Edebiyatı ve Hikâye Türünün Gelişimi

Servet-i Fünun, Türk edebiyatı tarihinde dönüm noktası olarak nitelendirilebilecek birçok yeniliğe, görüşe ev sahipliği yapmıştır. Edebiyat tarihçilerinin ve araştırmacılarının birçoğu bu kabul etrafında birleşmişlerdir.

Şinasi ile başladığı kabul edilen yenileşme 1896 yılına kadar “Şinasi Mekteb-i Edebi” veya “Edebiyat-ı Cedide” olarak anılmıştır. Bu isimlendirme yenilik taraftarlığı üzerine kuruludur. *Servet-i Fünun Dergisi* etrafında toplanan edebiyatçılar yeni bir edebi akımı başlattıklarını ifade etmişler ve kendilerinden Edebiyat-ı Cedide diye bahsetmişlerdir. Zamanla hem etrafında toplandıkları derginin ismi olan Servet-i Fünun adı hem de Edebiyat-ı Cedide ismiyle edebiyat tarihindeki yerini almışlardır. (Okay, 2014: 140)

Halid Ziya Uşaklıgil hatıratında “İşte Edebiyat-ı Cedide’nin doğuşu” diyerek şu ifadelerle yer verir:

Zannedilir ki bu doğumun bir hamil devresi vardır, değil öyle bir ihzari mukaddemesi, hatta doğduktan sonra ismi bile yoktu. Orada toplananlar ve filiz vermeye başlayanlar bir tesadüf rüzgârının uğruna nasılsa serpilivermiş tohumlar idi ki yine tesadüfün lütfu ile taze usarelerini besleyebilecek bir avuç toprak da bulmuşlar, oracığa tutunuvererek etrafi ihata eden çalılıklardan mevcudiyetlerini koruyabilmişlerdi. (Uşaklıgil, 2017: 370)

Servet-i Fünun Dergisi 1891-1944 yıllarında varlığını sürdürür. Aktif yayın hayatı daha kısa bir zamanı kapsar. Derginin şekillenişinde etkili olan olaylardan birisi 1884 yılında Recâizâde Mahmud Ekrem ve Muallim Naci taraftarlarının çekişmeleri sonucu Avrupa edebiyatı ve muhafazakâr edebiyat olarak insanları görüşleri doğrultusunda iki cepheye ayıran tartışmadır. Tartışmayı ateşleyen ise Hasan Asaf isimli şairin eski alfabe ile yayımladığı şiirindeki “abes” ve “muktebes” kelimelerini farklı şekillerde yazması olmuştur. Recâizâde Mahmud Ekrem taraftarları kafiye’nin göz için değil kulak için olduğu görüşünü savunmuşlardır. Divan şiiri geleneğinde mukayyed kafiye’nin şartları arasında olan hurufat benzerliğinin bu şiirde varolmadığını düşünmüşler ve ortaya konan karşıt görüş tartışmaları alevlendirmiştir. Tartışmaların odağındaki *Malumat Dergisi*’nin de muhafazakâr bir tutum takınmasıyla Recâizâde Mahmud Ekrem yeni bir yayın organı arayışına girmiştir. Servet isimli bir gazeteye ek olarak çıkan Servet-i Fünun’un uzun gayretler ve nitelikli yayınlar ile seviyeli bir edebiyat dergisi hâlini almasını sağlamıştır. Bu çabada Ekrem’in öğrencisi Ahmed

İhsan'ın rolü büyüktür. Tevfik Fikret'in 7 Şubat 1896 yılında derginin yöneticisi konumunda yer almıştır. Böylece yenilik taraftarları yayın organına sahip olmuştur. (Okay, 2014: 140)

Servet-i Fünun'un doğuşuyla ilgili birçok fikir, birbirinden farklı görüşler vardır. Görüşlerden biri topluluğun ortak noktalar olmaksızın tesadüfen vücut bulması iken bir başka görüş ortak fikirlerin birleşmesi sonucu ortaya çıkan bir topluluk olduğu yönündedir.

Servet-i Fünun neslinin birleştirici ortak noktalardan birinin maddi imkânlar konusundaki yakınlık olduğu düşünülmüştür. Servet-i Fünun edebiyatı orta tabakadan gelen isimlerin elinde şekillenen bir edebiyat olmuştur. Tevfik Fikret'in babası ihtisap ağasının yanında kâtiplik yapan bir bey, dedesi ise Anadolu'da yaşam süren bir köylüdür. Halid Ziya ticaretle uğraşan bir aileden geliyorken, Cenab Şahabettin'in babası harpte şehit düşmüştür. Mehmet Rauf da benzer şekilde orta hâlli bir aileye sahiptir. (Kaplan, 2014: 34) Ekonomik durumları sosyal hayattaki konumlarını şekillendirmiştir. Hayata bakışları, idealleri ve zevkleri edebiyatlarının şekillenmesinde etkili olmuştur.

Servet-i Fünuncuların bir diğer ortak özelliği de aldıkları eğitim, bulundukları zihnî çevredir. İyi eğitimler almış, Batı dillerini erken yaşta öğrenmişlerdir. Halid Ziya yabancıların idaresinde bulunan bankalar ve Reji'de görev yapmış, papas mektebinde okumuştur. Tevfik Fikret Galatasaray Lisesi'nde eğitim görmüş, Robert Koleji çevresinde bir hayat sürmüştür. Cenab ise eğitimini Fransa'da almıştır. Çağdaş Batı düşüncesiyle erken yaşlarda tanışan Servet-i Fünun neslinin yakın çevrelerde bulunması, aralarında ortak bir kültür, anlayış ve zevkin oluşmasına yol açmıştır. (Kaplan, 2014: 35) Halid Ziya hatıratında zevk benzerliği ile ilgili olarak şu görüşlerini dile getirmiştir:

Servet-i Fünun zümresini teşkil eden anâsırın birleşme noktasını münhasıran sanatı ve edebiyatı telakki tarzında toplamak lazımdır itikadındayım. Onlar her şeyden evvel (garp) lisanlarını öğrenmiş olmak fırsatını bulmuşlar ve bu lisanda vücuda gelebilen bütün âsâr-ı edebiyeyi baştan başa tanımışlardır. Derin bir sanat ihtiyacı ile edebî tecelliyâtın her safhasından tezevvuk esbabı araya araya geçip de bu seyranın sonlarına gelince görmüşlerdir ki, kendilerini tatmin edecek kâfi bir sermaye toplayamamışlar. Şark, muhtaç oldukları edebiyatın mesti kâsesini onlara sunamamıştı, bunu garpta buldular. Ve bir kere de bulunca artık kana kana onu içmeye koyulmuşlar ve âdeti sarhoş olmuşlardı. (Uşaklıgil, 2017: 374-375)

Tanpınar garp ilgisini açıklarken şu cümleleri not düşmüştür:

Edebiyat-ı Cedide yazarlarının kendi zamanlarında cemiyet içinde yaşayan ve hayata yön veren büyük bir hamleyi benimsedikleri, hatta onun tarafından sevk edildikleri muhakkaktır. Fikret'in, Halid Ziya'nın, Mehmed Rauf'un garpcılıkları bir cemiyet vakıası idi. (Tanpınar, 1977: 276)

Eğitim ve sosyal şartların yanında Servet-i Fünun mensuplarını birleştiren tesadüfler de olmuştur. Servet-i Fünun'u oluşturan ekibin aralarında yaptığı sohbetler, yardımlaşmalar, fikir alışverişleri, aile benzeri bir ortam yaratmalarını sağlamıştır. (Kaplan, 2014: 36)

Servet-i Fünun topluluğu bir araya gelmeden önce topluluk mensupları arasında birtakım tanışıklıklar söz konusudur. Örneğin Tevfik Fikret ve Ahmed İhsan Recâizâde Ekrem'in öğrencisidir. Halid Ziya İzmir'de iken kitaplarından tanıdığı Tevfik Fikret ile mektuplaşıyordur. Halid Ziya'nın İzmir'deyken mektuplaştığı bir diğer isim de Mehmed Rauf'tur. Mehmet Rauf ile de samimiyetleri İstanbul'a geldikten sonra daha da artmıştır. Bu isimlerin yanı sıra Vefa Lisesi'nde İsmail Safa'nın Hüseyin Cahid'in hocası olması, *Mirsad Dergisi* sebebiyle İsmail Safa ile Tevfik Fikret'in tanışıklıkları Servet-i Fünun'un oluşmasına zemin hazırlayan unsurlar olmuştur. (Kaplan, 2014: 36)

Servet-i Fünun neslinin edebiyata karşı tutumlarını etkileyen ve bu tutumların benzerlik göstermesinde etkili olan bir diğer faktör içinde bulundukları siyasi dönem olmuştur. Sansür ve jurnallerin varlığıyla çevrelenen siyasi devir, edebiyatın da daha kapalı bir saha içinde şekillenmesinde etkili olmuştur. Edebiyatçılar siyasi ve sosyal problemleri ikinci plana atmış, eserlerini estetik değer kaygısı güderek kaleme almışlardır. Gerçeklerden çok hayal dünyasına yakın olan Servet-i Fünun neslinin baskı rejiminin atmosferinden kaçmak için önce Yeni Zelanda'ya oradan da Manisa yakınlarında bir çiftliğe çekilme gibi birtakım istek ve girişimleri olmuştur. Sonuca ulaşamayan bu hayalleri eserlerinde hayal-hakikat çatışması, hayata karşı ümitsizlik, kızgın ve kırgınlık şeklinde ortaya çıkmıştır. (Okay, 2014: 141)

Servet-i Fünun edebiyatçıları Batı kaynaklı kültürel birikimleri, yetiştikleri zihni çevre, siyasi devir gibi faktörler sebebiyle eserlerinde estetik üzerinde durmuşlardır. Eserlerinde Arapça ve Farsça kelimeleri sık sık kullanmışlardır. Seçtikleri kelimelerin uzun vokalli ve ahenkli kelimeler olmasının yanında “tırâje, şegaf, ibtikâ, pûşîde, tekattur” gibi az kullanılan kelimeleri tercih etmiş, “tebeşbüş, mükevkeb, müşemmes, mukmir, nevîn” gibi etimolojik olarak zorlanarak oluşturulmuş kelimeleri kullanmışlardır. (Okay, 2014: 142)

Tanpınar, Servet-i Fünun neslinin yaptığı yeni girişimler ile ilgili şunları söyler:

Bütün cemaat, çeyrek asrı geçen bir zamanda, kendi hayatının, zevkinin ve emeğinin mahsulleri olan eserleri beğenmiyor. Onların kendisinde bir yeri, bir tarafı boş bıraktığına kani oluyor, yeni ve selamet getirici bir ufuk, bir çare arıyor. Dikkat edilecek olursa, mesele hatta çeyrek asırdan daha evvele inebilir. Filhakika Edebiyat-ı Cedide dediğimiz nesil, kendi sanatlarını vücuda getirirken Tevfik Fikret çapında, ne yaptığını bilen, hatta çok defa ancak istediğini yapan bir büyük adamla dahi başka şekilde olmakla beraber bu şikâyeti yapmış yani bizzat mensup olduğu neslin eserleri karşısında bir fakr-üd-dem intibai

aldığını, onları eksik, hayatiyetsiz bulduğunu söylemişti. Bu suretle devam edegelen bir şikâyet sadece bir memnuniyetsizlik itiyadı olamayacağı gibi, edebiyatımızın cemiyet meseleleri karşısında lakayt kalmasının doğurduğu bir hitap da olamazdı. Çünkü - ve burası muharrirlerimizin şüphesiz ki çok lehine bir hususiyettir - hiç bir memlekette edebiyat, bizim memleketimizde olduğu kadar gündelik hayat peşinde koşmamış, acil ihtiyaçların emrine cömertçe kendini terketmemiştir. (Tanpınar, 1977: 86)

Servet-i Fünun nesli 1896-1901 tarihleri arasında şiir, roman ve hikâye gibi çeşitli türlerde eserler ortaya koymuşlardır. Avrupai bir estetik anlayışa yönelen edebiyatçılar yeni türlere de kapılarını açmıştır. Hikâye türü de bu yenilik hareketinden etkilenmiştir. Hikâye, Servet-i Fünun döneminde gelişip yaygınlaşan bir tür olmuş dönem edebiyatçıları hikâye türüyle ilgili dikkat çekici yenilikler gerçekleştirmişlerdir. Hanifi Aslan bu gelişimin gazete ve dergilerin gelişmesi ile paralel gittiği görüşündedir. (Aslan, 2008: 4)

Servet-i Fünun öncesi hikâye-roman türleri sorgulanmış olsa da tür ayırımına varılmamıştır. Sâmipaşazâde Sezai'nin denemeleri ve beraberinde gelen *Küçük Şeyler* isimli eserinin de etkisiyle birlikte tür ayrılığında etkili bir hamle yapılmıştır. *Servet-i Fünun* Dergisi'nde Halid Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet'in hikâyeleri yayımlanmıştır. Neslin nesirdeki temsilcileri olan isimler arasında özellikle Halid Ziya, Servet-i Fünun edebiyatının öncü örnekleriyle dikkat çeken eserler ortaya çıkarmıştır. "Halid Ziya 150, Mehmet Rauf 120, Hüseyin Cahit ise 40" kadar hikâyesiyle Servet-i Fünun edebiyatının hikâye kolunu devralmışlar, türün başarılı örneklerini vermişlerdir. (Okay, 2014: 144)

Halid Ziya Uşaklıgil, Tevfik Nevzat ile beraber 1884 yılında *Nevruz*, 1885 yılında ise *Âhenk* ve *Hizmet* gazetelerini çıkarmıştır. Yazı hayatının başlangıcı da *Hizmet Gazetesi*'yle paralellik gösteren Uşaklıgil'in *Bir Muhtıranın Son Yaprakları*, *Bir İzdivacın Târih-i Muaşakası* isimli hikâyeleri bu gazetede yayımlanmıştır. *Sefile*, *Nemîde*, *Bir Ölünün Defteri*, *Ferdî* ve *Şürekâsı* isimli romanları da aynı gazetede yayımlanmıştır. Servet-i Fünun döneminde dergide tefrika edilen *Aşk-ı Memnu* ve *Mâi ve Siyah* romanları ile tanınırlığı artmıştır. (Akyüz, 2014: 113-114) Tanpınar, Halid Ziya Uşaklıgil ve Servet-i Fünun döneminde yazılmış hikâye ve romanlar ile ilgili olarak görüşlerini şu cümleler ile dile getirmiştir:

Halid Ziya Uşaklıgil'in eseri, bütün Edebiyat-ı Cedide romanı ve hikâyesi gibi gerçek manası Namık Kemal mektebinden ve üslubundan ayrılmak olan bu hareketin olgunluk merhalesini verir. Fakat bugün için ona bağlanmak oldukça güçtür. Çünkü aynı realizm ihtiyacı ile işe başlayan Namık Kemal nesli, eski edebiyatımızdan ayrılır ayrılmaz, nasıl bir itibarlık çerçevesine düşmüşler, kendi kendilerini aldatmışlarsa, Namık Kemal'den ayrılanlar da gerek dilde, gerek eserlerinin örgüsünde öylece yeni bir itibarlığın esiri olmuşlardır. Uzun zaman *alafranga* sayılmalarının sebebi budur. (Tanpınar, 1977: 205)

Dilde sadeleşme hareketinin uzağında ağır bir dil kullanmayı tercih eden Servet-i Fünuncuların gerek işledikleri temalar gerekse sanat sanat içindir düşüncesiyle şekillendirdikleri edebiyat anlayışları Tanpınar'ın da belirttiği gibi “alafranga” olarak görölmelerine yol açmıştır.

Servet-i Fünun'un bir diğer önemli ismi Mehmet Rauf'tur. Halid Ziya İzmir'de *Hizmet Gazetesi*'ni çıkarırken, aralarında henüz tanışma olmamasına rağmen Halid Ziya'ya bazı küçük hikâyelerini göndermiş ve hikâyeleri *Hizmet*'te basılmaya başlamıştır. 1895 yılında *Mektep Dergisi*'nde yazmaya başlayan Rauf bir yıl sonra Servet-i Fünun hareketine dâhil olmuş, dergide küçük hikâyeler, mensur şiirler ve makaleleri yayımlanmıştır. Asıl ününe 1900 yılında *Eylül*'ün tefrika edilmesiyle ulaşmıştır. Hikâyelerindeki temalar romanlarından farksızdır. Yine insanların dünyalarını, aşklarını, hayal kırıklıklarını, arzu ve ümitsizliklerini anlatır. Hikâyelerinde asıl önemli olan olaylar değil kişilerin ruh hallerini tasvir etmek, iç dünyalarını ve psikolojilerini okuyucuya verebilmektir. (Akyüz, 2014: 119-120)

Halid Ziya ve Mehmet Rauf'un ilk karşılaşmaları İstanbul'da köprü üzerinde olmuş ve o günden sonra ikili sık sık bir araya gelmiştir. Halid Ziya'nın İdare'deki odası zamanla bir edebiyat mahfili hâlini almıştır. Mehmet Rauf'u faydalı olacağına inandığı isimlerle tanıştırmasıyla beraber samimiyetleri her geçen gün artmıştır. Türkçe ve Fransızca roman okumaya ilgisi artan Rauf'ta tiyatro merakı da uyanmıştır. Bazı günler Sarıyer'de Halid Ziya'da kalmış ve kütüphanesinden faydalanma fırsatı bulmuştur. Halid Ziya ile olan yakınlıkları ve onun fikirlerinden istifade edişi Rauf'ta yeni ufuklar açmıştır. Şiir ile mesafeli olan Mehmet Rauf'un tür tercihi ise hikâyeden yana olmuştur. Halid Ziya, sahne eserlerinde de başarılı olamayan Rauf için “bütün mevcudiyetini yaratan hikâyedir” yorumunda bulunur. (Uşaklıgil, 2017: 301-322)

Mehmet Rauf'un hayatının merkezinde aşkın oluşu, üç defa evlenişi ve mutluluk arayışı eserlerine de yansımıştır. Neredeyse aşk bahsi geçmeyen hikâyesine rastlamak zordur. Mehmet Rauf'un hikâyelerinde aşk teması kadar dikkat çekici bir diğer özellik ise müstehcen ifadeler yer verişidir. Hüseyin Cahit hatıralarında piyasada ilgi gören bazı açık saçık eserlerin Mehmet Rauf tarafından yazıldığı söyler. Mehmet Rauf'un yayımladığı ve açık saçık olan *Bir Zambak'ın Hikâyesi* isimli eseri Rauf'un askerlikten çıkarılmasına sebep olmuştur. Bu olay üzerine Rauf geçimini yazdıkları ile sürdürmeye devam etmiştir. (Yalçın, 1975: 146)

Romanlarında olduğu gibi hikâyelerinde de savruk bir dil ve üslubu benimsemiştir. Kenan Akyüz, Rauf'un savruk üslubunu “gevşeklik” olarak ifade etmiştir. Hayranlık duyduğu

Halid Ziya'nın süslü ve ağır üslubunun yanında Mehmet Rauf'un savruk-gevşek dil kullanımı iki yazar arasındaki dil farkını gösterir. Bu durum Rauf'un kimi zaman çok basit gramer ve sentaks hatası yapmasına da sebep olmuştur. (Akyüz, 2014: 119-120)

Hüseyin Cahid anılarında Mehmet Rauf'un dil ve üslubuyla ilgili olarak şunları söylemiştir:

Rauf'un yeteneği, sanatçılığı Fikret'in, Cenab'ın, Halid Ziya'nın gözlerinden kaçmamıştı. Onlar Rauf'u ciddi ve içten bir değerlendirmeye beğenirlerdi. Yalnız dayanamadıkları nokta, Rauf'un dili ve anlatımıydı. Yazdığı hikâyelerin birinde fazla tombul bir kadın için: 'Calibane nigeran şişman incir' (çekicilikle bakan şişman incir) sözünü kullanmıştı. Bu tümce, Cenab'ın kahkaha zembereklerini harekete getirdi. Bunu bir türlü unutamamıştı. Uzun süre aramızda 'calibane nigerân şişman incir' diye tekrar edip güldük. (Yalçın, 1975: 128)

Servet-i Fünun hareketinin bir diğer hikâyecisi Hüseyin Cahid Yalçın'dır. 1896 yılı Hüseyin Cahit'in Mekteb-i Mülkiye'yi bitiriş yılı olmasının yanı sıra Servet-i Fünun hareketinin de başlangıcıdır. Aynı yıl topluluğa katılan Yalçın şiire ilgi duymamış, hikâye, makale, roman ve tenkitler yayımlamıştır. Yazar, eleştiri yazılarıyla da dikkat çekmiştir. Şiire ilgi duymayıp hikâyeye yönelişinde Halid Ziya'da olduğu gibi çocukluk yıllarında büyüklerinden dinlediği halk hikâyeleri, yerli ve çeviri romanlar etkili olmuştur. *Hayât-ı Muhayyel*, *Hayât-ı Hakîkiyye Sahneleri*, *Niçin Aldatırlarmış* isimli küçük hikâyeleri vardır. (Akyüz, 2014: 120-121)

Servet-i Fünun topluluğuna katılmasıyla birlikte ve sonrasında birçok hikâye yayımlayan Yalçın hikâyelerini *Hayât-ı Muhayyel* ve *Hayat-ı Hakîkiyye Sahneleri* adları ile kitap halinde bastırmıştır. Halid Ziya hatıratında *Hayât-ı Muhayyel*'de yer alan hikâyeleri okuduğunda çok şaşırdığından bahseder. Mehmet Rauf'a hikâyelerin tercüme olup olmadığını soracak kadar şaşkınlık içindedir. Hikâyelerin "Guy de Maupassant'ın bile tesahüp edebileceği" iyi ve küçük hikâyeler olduğu düşünür. (Uşaklıgil, 2017: 337)

Hüseyin Cahid'in dil ve üslubu gayet sade ve açıktır. Arapça ve Farsça kelimelere ve tamlamalara çok yer vermemesinin yanında süs bir dil kullanma gayreti de olmamıştır. Dil ve üslup olarak Servet-i Fünun topluluğundaki diğer hikâyecilerden sade bir dil tercihiyle ayrılıyor olsa da Servet-i Fünun döneminde yazdığı hikâyelerinde geçen mekânlar diğer Servet-i Fünun hikâyecilerinin eserlerinde olduğu gibi İstanbul ve semtleridir. Hikâyelerindeki zaman ise genellikle ferdi zamandır. Hikâyelerinde zamanı üç farklı şekilde kullanır. Bunlardan ilki "kronolojik zamandır". Birbirini izleyen olaylar sırayla verilir. Kahramanların hayatından bir bölümün verilmesi şeklinde karşımıza çıkar. İkinci zaman kullanımında zaman daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Burada kahramanlar geçmiş ve

gelecek ile iç içedirler. Bu hikâyelerde belli bir zamanda verilen bir his ve düşünceyle zamanda iç içelik sağlanır. Üçüncü zaman kullanımı ise kahramanın bütün hayat macerasını içine alır. Bu kullanım diğer kullanımlara göre sayıca daha az hikâyede karşımıza çıkar. (Huyugüzel, 1982: 103-104)

Hüseyin Cahid'in hayatında zamana bakışı daha tasarrufçu ve acelecidir. Bu duraksız tavrı çalışma hayatına da yansımıştır. Daha savruk daha tahammülsüz bir hâl almasına sebep olmuştur. Zamandaki acelesinin sebebi de yine üretme isteğinden kaynaklanmaktadır. Rauf Mutluay, Hüseyin Cahid'in anı kitabına yazdığı ön sözde zaman konusuna değinmiştir:

Bütün tanıklıklar Hüseyin Cahit'in bir yazdığını bir daha hiç okumadığını, gözden geçirip düzeltmediğini, bu görevi başkalarına yüklese bile kendisinin hiç üstlenmediğini, son derece hızla ve verimlilikle yazabildiğini anlatmakta birleşiyorlar. Anlatımının yer yer gözlenen savrukluğu, şüphesiz bu zaman tasarrufundan gelmektedir. Müsvette yapmak zorunda kalsaydı eğer, bu kadar eser yazamaz, çeviremezdi. Yazı yazma iştahının gücüyle acelesini kendi anılarında anlatmakta, edebiyat eserlerinin okurlarına sıkıntı ve usanç verdiğini açıkça söylemekte, kendi eleştirisini yapabilmektedir. Sanat eserinin kabul edemeyeceği ilk özellik ise özen göstermeme, düzeltmeme ona en uygun biçimini verme konusunda çaba harcamamaktır. (Yalçın, 1975: 10)

Servet-i Fünun edebiyatının önemli hikâyecilerinden biri de Ahmet Hikmet Müftüoğlu'dur. 1870'te İstanbul'da doğmuş olan Müftüoğlu edebiyatla ilgili bir ailede yetişmiştir. Babası şiirle uğraşmış ve basılmamış bir divanı olan Sezai Efendi'dir. Aynı zamanda Galatasaray Lisesi'nde Edebiyat ve Türkçe dersleri de vermiştir. Ahmet Hikmet'in edebiyata ilgisi de Galatasaray'da okuduğu yıllarda başlamıştır. İlk hikâyesini de yine o yıllarda yazmış, 1892 yılında basılan kitabına *Leylâ yahut Bir Mecnunun İntikamı* ismini vermiştir. 1890'da *Patates* ve 1892 yılında *Tuvalet yahut Letâfet-i Â'zâ* isimli küçük kitapları bastırmıştır. 1893'ten sonra *Servet-i Fünun* ve *Hazîne-i Fünun*'da çeşitleri konularda yazıları yayımlanan Müftüoğlu aynı zamanda Servet-i Fünun akımı içinde yer alan isimler arasında bu dergiye yazan ilk kişidir. *Haristan* ve *Gülistan* isimleriyle kitaplaştırdığı bazı hikâyelerini 1901 yılında bastırmıştır. Aynı yıl topluluğun dağılmasıyla beraber Müftüoğlu da arkadaşları gibi 1908 yılına kadar yazı hayatına ara vermiştir. (Akyüz, 2014: 122) Şehnaz Aliş'in *Haristan ve Gülistan* kitaplarıyla ilgili değerlendirmesi şöyledir:

Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Haristan* ve *Gülistan* ve *Çağlayanlar* adlı iki hikâye kitabı, onun edebî hayatının iki devresinin ürünleridir. Servet-i Fünun dergisinde yayımlanan hikâyelerin toplandığı *Haristan* ve *Gülistan* Servet-i Fünun edebiyatının özelliklerini taşımakla birlikte; II. Meşrutiyetten sonra Türkçülük akımının en tanınmış şahsiyetlerinden biri olan Ahmet Hikmet'in daha Servet-i Fünun döneminde milli duygu ve düşüncelerini dile getirmesi ve sosyal meselelere karşı diğer Servet-i Fünunculara bulunmayan tenkitçi temayülünü göstermesi açısından da önemlidir. (Aliş, 1994: 195)

Müftüoğlu topluluğun Arapça-Farsça kelime kullanmaktan hoşlanan isimlerinden olmuştur. Zarif kelimeler kullanmadaki isteğinin de etkisiyle not defterine hoşuna giden

Arapça ve Farsça kelimeleri, tamlamaları not almıştır. Defterindeki notlardan yazı yazarken faydalanan Müftüoğlu, not aldığı kelimeleri kullanmaya özen göstermiştir. Yalçın'ın deyimiyle Müftüoğlu'nun üsluptaki zenginlik hevesi “arabayı atların önüne koşturmak tutumuna” ulaşmıştır. Müftüoğlu yazarken kelime aramaktan ziyade hoşuna giden deyimleri kullanmak için konu aramıştır. Yalın hikâyeleri böyle arayışın sonucunda ortaya çıkmıştır. (Yalçın, 1975: 127)

Müftüoğlu'nun kelime ve tamlama seçimindeki titiz arayışının yansımaları *Haristan ve Gülistan* isimli eserinde karşımıza çıkar. Hikâyede süslü kelimeler ve yoğun tasvirler yer alır. Yazarın özellikle ruh hallerini anlatırken, çevre ile ilgili gözlemler ortaya koyarken asıl bahsetmek istediği konunun sınırlarının dışına çıktığı görülmüştür. Bu kısımlarda çeşitli kelimeler karıştırılarak anlatım daha kalabalık bir hâle getirilmiştir.

Kelime seçimlerinde çok titiz davranan Müftüoğlu, hikâyelerinin konularını seçerken de bu titizliğini sürdürmüştür. Hüseyin Cahit Yalçın hatıra kitabında arkadaşının bu yönüne şu cümlelerle değinir:

Ahmet Hikmet, bu koleksiyon merakını yalnızca sözcükler sınırında bırakmayarak biraz düşüncelere ve konulara da çevirmişti sanıyorum. “Hâristan ve Gülistan” adındaki hikâyesi, Rosny kardeşlerin bir hikâyelerinden esinlenmiştir. “Esinlenmiş” deyişi de biraz hafif gelir. Açıkçası o hikâyeden aynen alınmıştır. Rauf ile bunun farkına vardığımız vakit işi bir aile gibi saklı tuttuk. Çünkü bir yandan Ali Kemal'i çalıntı yazı yazmakla suç üstü yakalar, öteki yandan Avrupa taklitçiliğiyle suçlanırken, içimizden birinin bu aşırı yakınlığı hepimiz için bir aşağılanma nedeni olabilirdi. Bugün olsa pek kolay cevap verilebilirdi. Uyarlama der işin içinden çıkardık. Ama o tarihlerde beğeni, uyarlama yapan romancıları değerlendirebilecek kadar incelmemişti. Başka yazarlardan elde edilen yazılara hırsızlık diyorduk. (Yalçın, 1975: 127)

Ahmet Hikmet'in genel olarak hikâyelerinde aşk-evlilik, hayal-hakikat çatışmalarında olduğu gibi kötümser duygulara ağırlık vermiştir. Bu çatışmaların yanı sıra hikâyelerinde milli ve dini duyguların da ağırlık kazandığı göze çarpmıştır. Servet-i Fünun devri hikâyelerini topladığı kitapları *Haristan ve Gülistan*'da aşk konusunu işlemiştir. Sosyal konulara yönelmeyip, duygu dünyaları çevresinde eserler kaleme almışlardır. Bunun sebebi Servet-i Fünun edebiyatçılarının mizaçları ve istibdat döneminin atmosferinin etkisidir. Servet-i Fünuncuların çevrelerinden uzaklaşarak hayal dünyalarına dalma hallerini *Haristan ve Gülistan*'da görürüz. Masal motifleriyle süslü hikâyeler içinde mitolojik unsurlar da barındırmıştır. (Aliş, 1994: 195-196)

Servet-i Fünun devrinin hikâyecilerinden biri olan Safveti Ziya 1875 yılında doğmuş, Galatasaray'da okumuştur. Fransızca, Almanca ve İngilizce bilen hikâyecilerdendir. Teşrifat Umum Müdürlüğü, Vekâleti Protokol, Şûra-yı Devlet (Danıştay) üyeliği gibi görevlerde bulunmuştur. (Akyüz, 2014: 123) Ziya, daima şık giyinen, iyi yemek yiyen, para harcarken

çok düşünmeyen yapısıyla dikkat çekmiştir. Olaylara karşı tavrında gayet rahat, Halid Ziya'nın deyişiyle “gevşek” bir tutumu vardır. Beyoğlu salonları, Boğaziçi'nin mesire alanlarında vakit geçirmekten hoşlanmıştır. Döneminin en iyi dans eden isimleri arasındadır. (Uşaklıgil, 2017: 477) Safveti Ziya'nın kültürel birikimi, umursamaz kişiliği, bulunduğu ortamlar ve izlenimleri eserlerine yansımıştır. Örneğin *Salon Köşelerinde* isimli eseri İstanbul'un kozmopolit çevrelerindeki hayatın tasviridir.

Salon Köşelerinde adlı bir romanı ile *Bir Tesadüf*, *Bir Safha-i Kalb*, *Kadın Ruhu* ve *Silinmiş Çehreler-Beliren Simalar* isimli hikâye kitapları vardır. Eserlerinde kullandığı dil ve üslup bakımından Mehmet Rauf ve Hüseyin Cahit ile benzerlik gösterir. Roman ve hikâyelerinde fikir unsuru güçlü olmamakla birlikte hikâye kişilerinin tahlillerinde de başarılı sayılmaz. (Akyüz, 2014: 123)

1.3. Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeciliği

Kullandığı dil ve teknikle öncü yenilikler yapan Uşaklıgil hem edebiyatçı yönü hem de fikirleri ve arkadaşlığı ile çevresinin takdirini kazanmış, örnek alınan bir isim olmuştur. Tanpınar, Halid Ziya ile ilgili şu yorumu yapar:

O, 'Edebiyat-ı Cedide' adıyla andığımız neslin sade ön safta gelenlerinden değil, işe ilk başlayanlarındandı. (Tanpınar, 1977: 275)

Çağdaşlarını ve kendinden sonraki edebiyatçıları etkileyen yazarın edebiyat ile buluşması erken yaşlarda olmuştur. Bir “fikir ve his adamı” olarak tanımladığı babası Arap ve Acem dillerine ilgilidir. Mevlana ve Hâfız-ı Şirazî'yi okur. Babasındaki bu ilgiler Halid Ziya'ya önemli bir model teşkil etmiştir. Babası Hacı Halil Efendi tasavvufi yönleri olan bir adamdır. Hacı Halil Efendi küçük yaşlarında babasının yanında hacca gitmiştir bu ondaki manevi değerleri beslerken, yaşam tarzı, giyinişi, Beyoğlu'nda gittiği tiyatrolar ise Avrupalı bir yön kazandırmıştır. (Uşaklıgil, 2017: 27) Halid Ziya hatıratında edebiyata olan ilgisinin iki sebebi olduğunu söyler ve bunu şöyle anlatır:

Daha bu yaşta iken temayüllerime edebiyat zeminine müntehi bir mecra çizen, eğer fitrata ait bir amil yok idiyse, iki sebep vardır. Bunlardan birincisi okumak iptilası: Âşık Garip'ten, Aslı ile Kerem'den, Leyla ile Mecnun'dan başlayarak ki bunda herkesle beraberdim, hala bunların yeniden tab'edilişine nazaran bugünün nesli ile de beraberdi, büyük kardeşimin kütüphanesinde bulunabilen şeyleri, ezcümle “Binbir Gece” ile bunun nazîresi olan “Elfün Nehar”ı okudum... (Uşaklıgil, 2017: 46)

Okuma sevgisi Halid Ziya'da erken yaşlarda oluşmuştur. Abisinin kütüphanesinin yanı sıra Doktor Cemal olarak bahsettiği arkadaşının babasına ait kütüphanedeki hikâye kitaplarını da okumuştur. Edebiyat ilgisinin oluşmasındaki ikinci sebebin ise Gedikpaşa Tiyatrosu olduğunu söyler. O dönem on iki yaşlarında olan Uşaklıgil, tam olarak anlayamasa da

oyunların üzerindeki derin etkisinden bahseder. Babasının Hâfız-ı Şirazî'ye olan dikkatinin, Mesnevi'yi okuyuşunun yanında en az şark edebiyatına olan ilgisi kadar garb medeniyetine de ilgili oluşu, tiyatroya olan hayranlığı da Halid Ziya'yı etkilemiştir. Katıldığı tiyatro gecelerinin etkisiyle tiyatro kitaplarına yönelmiştir. *Akif Bey, Vuslat, Zavallı Çocuk, Temâşâ* ve Victor Hugo'dan *Hernani* o dönem tiyatro merakıyla gittiği sergilerden, seyyar kitapçılardan yaptığı keşiflerdir. Tiyatro ile geçirdiği keyifli günleri Sultan Abdülaziz'in hal'edilmesi ve ülkedeki karışıklık sebebiyle geride bırakmak zorunda kalmıştır. (Uşaklıgil, 2017: 47-51)

Halid Ziya on dört, on beş yaşlarına geldiğinde ilk çevirilerini İzmir'de Auguste de Jaba önderliğinde yapmaya başlamıştır. Dedesi, Halid'in yaptığı çevirilerle yakından ilgilenmiştir. İzmir'de Ermeni rahipler tarafından Ermeni çocukları için açılan Mechitarist mektebine kaydettirilmiş ve bu yıllar hem Türkçe hem Fransızca birçok eser ile kütüphanesini zenginleştirmeye çalışmıştır. Gittiği bu okul sebebiyle gayrimüslim çevrelere aşinalık kazanmış, alafranga yaşam tarzını yakından tanıma imkânı bulmuştur. Bu yakın ilişki alafranga yaşama meyletmesine de sebep olmuş, kendi yaşamına da bu izler yansımıştır. Bu eğilim hikâyelerinde çeşitli şekillerde varlığını hissettirmiştir. Yazma çalışmalarına Mechitarist mektebi yıllarında başlayan Uşaklıgil, o yaşlar için bu eğilimini “affedilebilir bir çılgınlık” olarak görmüştür. Şiire mesafeli olan ve nesirde ustalığını gösteren Uşaklıgil daha o yıllarda hikâye yazmaya karar vermiş, hatıratında da bu tercihini şu cümleler ile ifade etmiştir:

Sadece hikâye-nüvis olmalıydım, birçok şeyler olmak isteyince hiçbir şey olmayanların akıbetine düşmek mukarrerdi. Hikâye! Hayatı da bir hikâye nev'inden telakki meyyal olmalıydım ki her şeyden ziyade bunun müptelasıydım. (Uşaklıgil, 2017: 107)

Hikâyenin yanı sıra şiir denemeleri de yapmış ve bu konuda yönlendirmeler de almıştır. İzzet Bey, Halid Ziya'nın hiçbir zaman şair olamayacağını düşündüğünü kendisine söylemiştir. Bu konudaki bir diğer önemli değerlendirmeyi yapan Fransız asıllı hocası Reymond Père'dir. Öğrencisini hikâyeye yönlendiren Père, okuldan ayrılırken Halid Ziya'ya şu cümleler ile veda eder:

Asıl sizi yazıda takip etmek isterim. Size kendi hakkınızda fazla bir fikir vermek istemeyerek yalnız şu kadar söyleyemeye lüzum görüyorum ki bilhassa tahkiye için şâyân-ı dikkat istidadınız var. (Uşaklıgil, 2017: 117-118)

Fransızca ve İtalyanca öğrenen Halid Ziya, Fransızca'dan A. Dumas'dan *La Reine Margot*'yu, Eugene Scribe'den *Bir Macera-yı Aşk'ı* Türkçe'ye çevirmiş, Pierre Zaccone, Namık Kemal, Jules Verne, Abdülhak Hamit'in eserlerini okumuştur. Edebiyat ilgisinin yanında birçok piyes ve opera dinlemiştir. Arkadaşı Tevfik Nevzat ve Bıçakçızâde Hakkı ile

İstanbul’da basılan ve dağıtımı İzmir’de yapılan *Nevruz Dergisi*’ni çıkarmışlardır. 1 Mart-15 Ağustos 1884 yılları arasında 12 sayı çıkan dergide çeviri hikâye, şiir çevirileri, fenni yazılar yer almıştır. (Huyugüzel, 2010: 17-19) Babasının yanında çalışmaya başlayan yazar, 18 yaşında İzmir İdadisinde Fransızca öğretmenliğine ve hemen ardından Osmanlı Bankası’nın İzmir şubesinde memur olarak işe başlar. Çalıştığı işlerden hikâyelerine de pay çıkarmayı bilen yazar, bu çevreyi ve kişileri hikâyelerinde işlemiştir. Zamanla bankada tek Türk kalmış ve bankada çalışan Rum ve Katolik arkadaşları ile iyi ilişkiler kurmuştur. Aile hayatlarına girmiş, birçok eğlence ortamına davet edilmiştir. Genç kızlarla edilen danslar, beraber gidilen tiyatrolar, operet kumpanyaları Halid Ziya’ya hikâyeleri için yeni konulardır. *Kırk Yıl*’da “küçük hikâyelerimin içinde bu âlemlerden mülhem olanlar vardır” der. (Uşaklıgil, 2017: 198)

1886 yılında Tevfik Nevzat ile *Hizmet Gazetesi*’ni çıkarmaya başlarlar. Gazetenin çıktığı dönem bankada işi ve öğretmenlik görevi devam etmektedir. Bu üç işi altı yıldan fazla bir süre yoğun bir tempoyla sürdürmüştür. *Nevruz* ve *Hizmet* gazeteleri arasında yaklaşık olarak on beş aylık bir ara vardır. Bu dergiyle beraber edebiyat dünyasında tanınırlığı da artan Uşaklıgil’in birçok eseri de bu dergide yayımlanmıştır. İlk romanı olan *Sefile Hizmet*’te tefrika edilmiş daha sonra ise *Nemide*, *Bir Ölü’nün Defteri*, *Ferdi ve Şürekâsı* isimli romanları, mensur şiirleri dergide tefrika edilerek çalışmalarına yoğun bir şekilde devam etmiştir. Yine aynı dönemlerde gazetede büyük ve küçük hikâyeleri tefrika edilmiştir. Hikâyeler sıralı bir şekilde *Bir Muhtıranın Son Yaprakları*, *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası*, *Deli*, *Bu Muydu?* ve *Heyhat*’tır. (Huyugüzel, 2010: 19-23)

Bir Muhtıranın Son Yaprakları ilk basılı eseridir. *Kırk Yıl*’da yazdığı hikâyelerle ilgili çevresinden eleştiri aldığını anlatan Uşaklıgil, arkadaşı Abdülhalim Memduh’un *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* isimli hikâyesini memleket ve hükümeti batırdığı düşüncesiyle eleştirdiğini söyler. *Bir İzdivacın Tarihi Muaşakası* hikâyesiyle ilgili olarak da Ali Kemal’in hikâyenin Ludovic Halévy’in *Bir İzdivac-ı Âşıkane* hikâyesinden alıntılandığını iddia ettiğini anlatır. Uşaklıgil, konu olarak aynı yerden gelse de olayın betimlenişinde benzerlik olmadığını söyleyerek hikâyesini savunur. *Deli* hikâyesi ise diğer hikâyeleri daha sonra kitap haline getirilmesine rağmen kitaplaştırılmayan hikâyesidir. Sebebi hikâyenin tahttan indirilen V. Murat’ı çağrıştırdığı iddiasıdır. (Uşaklıgil, 2017: 191-192)

Halid Ziya Uşaklıgil’in Servet’i Fünun dönemi öncesinde yazdığı hikâyelerinde romantizm eğilimi görülür. Bu hikâyelerinde uzun ve terkipli cümleler dikkat çeker.

Hikâyelerin konuları ise, aşk, evlilik, yalnızlık, bunalım olarak karşımıza çıkar. (Deveci, 2014: 274)

Gazetede roman, hikâye ve mensur şiirlerinin yanı sıra “Tayf-ı Hayal”, “Levha I”, “Raksdan Avdet” isimli telif hikâyeler ve çeviri hikâyeleri yayımlanmıştır. Çeviriler sayesinde hikâye dünyasının zenginliği gösterilmiş, 19. yüzyılın ikinci yarısında yer alan birçok Batılı hikâye yazarı tanıtılmıştır. Halid Ziya yaptığı hikâye çevirilerinde Ahmet Mithat ve çevresinin aksine noktalama işaretlerine kadar asıl metne bağlı kalmıştır. Bu dönemde tefrika edilen bütün eserlerini *Küçük Kitaplar* başlığı ile yayımlamıştır. 1888 yılında *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* adıyla başlayan yayım İzmir dönemindeki diğer hikâyeler ile devam etmiştir. *Küçük Kitaplar* serisinin diğer hikâyeleri *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası*, *Fransızca Muallimi*, *Birinci Sene*, *Kavaid-i Kıraat ve Tatbikatı*, *Haml ve Vaz-ı Haml*, *Hikâye*, *Mezardan Sesler*, *Mensur Şiirler*, *Nemide*, *Bir Ölünün Defteri*’dir. (Huyugüzel, 2010: 24-28)

Uşaklıgil, 1889 yılında amcası ile beraber Avrupa gezisine çıkar. İki ay süren seyahatte Paris’i de yakından tanıma imkânı bulur. Bu geziden çok etkilenmiştir. Uşaklıgil’in “Şadan’ın Gevezelikleri” ve “Kenarda Kalmış” isimli hikâyeleri bu gezi ile hayat bulan hikâyelerdir. (Uşaklıgil, 2017: 248) Bu hikâyelerde mekân olarak Fransa, İsviçre, İtalya’nın şehirlerini görürüz. *Kırk Yıl*’da hikâye konusu ile ilgili düşüncelerini şu cümleler ile anlatır:

Bütün hikâye yazarlar bilirler ki mevzu bulmak kadar kolay bir şey yoktur: Bütün sokaklar, bütün evler, bütün insanlar birer hikâye mevzuudur; gözlerinizi yumarak bütün intibalarınıza, her günün size hediyesi olan teessürlerinize müracaat edin kütüphaneler dolduracak mevzuların içinde bayılırsınız. (Uşaklıgil, 2017: 193)

Halid Ziya okul, banka ve gazetenin yanında çeviri faaliyetlerine de hızla devam eder. Ebüzziya’dan çevirilerin bastırılması yönünde bir teklif alır. Fakat Encümen-i Teftiş ve Muayene’nin çevirilere yaptığı müdahaleler ile hayal kırıklığına uğrar. Halid Ziya’nın metnin aslına sadık kalınmamasına tahammülü yoktur. Ebüzziya’nın bulduğu bir gencin encümenin yaptığı tahribatı düzeltmesi ile birlikte çeviriler *Nâkil* ismiyle iki cilt olarak basılmıştır. Daha sonra iki cilt daha basılarak dört cilde ulaşmıştır. Dört ciltten oluşan Nâkil, Uşaklıgil’in Batılı yazarlardan çevirdiği hikâyelerden oluşur. Kitapların basım sürecinde çevirilere müdahale edilmesi Uşaklıgil’i üzer. Kendisinin İzmir’de, basılacak kitapların ise İstanbul’da olması çalışmaları güçleştirmektedir. Bu işin böyle yürüyemeyeceğine inanır ve İstanbul’a gitmeyi düşünür. İzmir’de kitapçıda İstanbul’dan gelen kitapları incelerken Sâmipaşazâde Sezai’nin *Küçük Şeyler* kitabından çok etkilenir ve bu etkiyle birçok küçük hikâye kaleme alır. 1890’da dedesi Hacı Ali Efendi’nin vefatı ile Uşaklıgil ailesi sarsılır ve Halid Ziya’nın babası İstanbul’a döner. Okul ve bankada da işleri bozulan Halid Ziya’nın İzmir ile bağları kopmaya

başlar. İzmir’de *Nevruz* ve *Hizmet* gazetelerinde süren edebi hayatı, öğretmenlik ve memurluk yılları, yazdığı mensur şiirler ve hikâyeler ile daha tecrübeli bir genç olarak 1893 yılında Reji İdare-i Umumiyesi’nin başkâtiplik teklifi üzerine İzmir’den ayrılarak İstanbul’a yerleşir. (Uşaklıgil, 2017: 279-293)

İstanbul’da sadece eserlerinden tanıdığı Mehmet Rauf, Hüseyin Sîret, Rıza Tevfik, Ahmet Rasim ile tanışır. Recâizâde, Ahmet Mithat, Muallim Naci gibi yazarları ziyaret eder. Sonrasında Ahmet İhsan, Saffeti Ziya, Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin ve Ahmet Hikmet ile yakın arkadaşlıklar kurarak İstanbul’da nitelikli bir kitle ile hareket eder. Servet-i Fünun topluluğunun üyeleri de yavaş yavaş bir araya gelmeye başlar. İstibdat sebebiyle gelebilecek herhangi bir zarardan korunmak için yazı yazmayan Uşaklıgil, Ahmet İhsan’ın sahibi olduğu Servet-i Fünun’da hikâyeler yazmaya başlar. Bu dergide beş çeviri, dört telif olmak üzere toplam dokuz hikâyesi 1893-1895 yılları arasında yayımlanır. Dört ciltten oluşan *Nâkil* serisi 1893-1894 yıllarında kitaplaştırılır. Alişanzâde İsmail Hakkı’nın çıkardığı *Mektep Dergisi*’nde de yazıları yayımlanmaya başlar. (Huyugüzel, 2010: 31-32) Hem yazı hayatı hem de edebiyat çevresinde yükseliş içinde olan Uşaklıgil *Kırk Yıl*’da şöyle der:

... İdaredeki odamın bir nevi edebiyat mahfeli olacağını ve boşalıp dolacağını söyleselerdi buna ihtimal vermezdim. Nasıl oldu da bu toplantılar o zamanın casuslarından saklanabildi, bunu hiçbir zaman anlayamadım. (Uşaklıgil, 2017: 301)

Servet-i Fünun Dergisi’nin başına Tevfik Fikret’in geçmesiyle beraber Recaizade’nin de teşvikiyle harekete katılan Uşaklıgil, dergide tefrika edilen *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu*, *Kırk Hayatlar* ile asıl ününü yakalar. Aralarında çevirilerin de olduğu 19 hikâyesi yayımlanır. Yakaladığı şöhretle beraber Ahmet Cevdet Bey’in *İkdam*, Mihran Efendi’nin *Sabah* gazetelerinde yazmaya başlar. *Sabah*’ta yayımlanan hikâyelerinden hatıratında söz etmez. *İkdam*’da 1897’den itibaren 20 hikâyesi yayımlanır. İlk hikâyesi “Son Levha” ismini taşır. (Huyugüzel, 2010: 30) Halid Ziya, *Kırk Yıl*’da *İkdam*’da yazmaya başlayışını şu cümleler ile anlatmıştır:

O zaman henüz ilk senelerini yaşamakta olan ve sahibi Ahmet Cevdet’in kavi ve faal ellerinde derhal matbuat âleminde en mühim mevkie tutan İkdam beni en ziyade cezbeden oldu. Şahsına ve faaliyetine, yazılarında görülen fikir isabetine pek takdîrkâr olduğum Ahmet Cevdet benden haftada bir iki küçük hikâye istedi. (...) bu hikâyelerden ne kadar yazdım, hatırımda yok, epeyce olmalıydı. Beni küçük hikâye yazmaya sevkeden bu tecrübeler oldu. (Uşaklıgil, 2017: 421-422)

Halid Ziya’nın hikâyelerinin konularına baktığımızda romanlarından daha geniş bir yapıya sahip olduğunu görürüz. *Aşk-ı Memnu*, *Mai ve Siyah* gibi romanlarında daha çok yüksek zümrenin hayatını anlatan Halid Ziya “Mahalleye Mevkuf”, “Sade Bir Şey” gibi kısa hikâyelerinde sokaktaki halkı ele almıştır. “Mahalleye Mevkuf” hikâyesinde mekân mahalle,

kişiler ise mahalle halkıdır. Mehmet Rauf, Halid Ziya'yı asıl yansıtan yanın hikâyelerinde olduğu görüşündedir. Rauf'un, 1914 yılında Halid Ziya'nın roman ve hikâyeleri ile ilgili yaptığı karşılaştırmadaki görüşleri şu şekildedir:

Halid Ziya'nın bütün rikkatini, bütün şuhluğunu, bütün vakar ve şahsiyetini ancak küçük hikâyelerinde görmek mümkündür. (...) Romanları heyet-i mecmua itibariyle esas fikrini daha vuzuhla tahlile müsaade eder, hâlbuki küçük hikâyeler muharrirleri en esrarengiz istidad-ı ruhuna kadar daha çok küşade bırakır. Hâlbuki Halid Ziya bizde en çok küçük hikâye yazmış bir muharrirdir, bunlar her ne kadar birer kere okunmuş ise de o kadar unutulmuştur ki tekrar okumak yeni bir hazine keşfetmek zevkini verebilecek bir devre-i kıymettardır. (Tarım, 2001: 153)

Halid Ziya Uşaklıgil Servet-i Fünun öncesi yazdığı hikâyelerinde bunalım, yalnızlık, evlilik, aşk gibi konuları işlemiştir. Giderek işlediği konular genişlemiştir. Servet-i Fünun sonrası hikâyelerde realizm etkisi ağırlık kazanmıştır. Ömer Faruk Huyugüzel, Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde işlediği konuları beş başlık altında toplamıştır. Bunlar; "Aile hikâyeleri, aşk hikâyeleri, fakir ve mahrum insanların hikâyeleri, hayvan sevgisini anlatan hikâyeler, töre hikâyeleri"dir. (Huyugüzel, 2010: 98)

Halid Ziya Uşaklıgil hem roman hem hikâyelerinde başarılı örnekler vermişse de romana olan ilgisi hikâyelerinin önüne geçmiştir. Yapılan çalışmalar da daha çok romanları etrafında ağırlık kazanmıştır. Hikâyeleri tüm yönleriyle incelenmemiş, romanları hikâyelerini gölgede bırakmıştır. Yazar Suut Kemal Yetkin'e gönderdiği mektupta ilginin eserlerin yazıldığı dönem tam tersi bir durumda olduğunu şu cümlelerle anlatır:

Bence asıl hikâyecilikte, kısa ve uzun, kısa ve büyük eserlerde eğer bu sanatta bir gelişim gösterebilmişsem bunu İstanbul'a geldikten sonra Servet-i Fünun'da ve İkdam'da yapabildim. Servet-i Fünun'da Mai ve Siyah ile İkdam'da birçok küçük hikâyelerle... Küçük hikâyeler Mai ve Siyah' tan çok etkiledi. Bunların, düzeni, kuruluşu, hele dili edebiyat dünyasında bir yenilik, bir gelişirlik kabilinden sayıldı. Doğru mu yanlış mı bilmem; bunun üzerinde yargı verecek olan ben değilim. (Uşaklıgil, 1964: 631)

Servet-i Fünun hikâyeciliğinin gelişmesinde önemli bir yeri olan Uşaklıgil yeni teknikler denemiştir. Küçük hikâye geleneğinin başarılı örneklerini vermiştir. Tanpınar, Halid Ziya'daki yenilik arayışını kendisinden önce yenilik arayışında olan yazarlardan daha iyi bir konumda görür. Eğer sahip olduğu konumdan daha fazlasını isteseydi bunu da gerçekleştirebileceğini düşünür. Tanpınar, Uşaklıgil'in "Sadece Bir Şey" isimli hikâyesinden hareketle şu yorumda bulunur:

Eseri içinde birkaç küçük parça, onun örneklerinden ayrılınca, dikkatini hayata toplayınca nerelere varabileceğini gösterir. Saatçi kardeşlerin özelliği budur. Bu küçük şaheser, bizde hikâyenin hemen hemen başlangıcıdır. Ani ihtilallerin adamı olsaydı, bu hikâyeden sonra sanatı çok değişirdi. Fakat kurulmuş çerçeveyi olduğu gibi kabul ediyordu. (Tanpınar, 1977: 278)

Servet-i Fünun Dergisi'nde yazılarına devam eden Uşaklıgil toplulukta hem üretkenliği hem fikirleriyle önemsenen bir isim olmuştur. Dergi içinde ve sosyal hayatta

arkadaşlıklarını devam ettirmiştir. Bir ramazan gecesi Fikret ile gittikleri Şehzadebaşı'ndaki cambazhanede izledikleri raks iki arkadaşı da yazmaya sevk etmiştir. Her yer her şey yazmak için konudur diye düşünen Uşaklıgil için izlediği bir raksın ardından ortaya çıkan hikâye olağan bir durumdur. Bu gecenin etkisiyle yazdığı hikâyesi “Mösyö Kanguru”dur. Hikâyedeki kişiler yabancı olduğu için yayımlamak istemez. Çünkü milli yazmıyor eleştirilerine maruz kalacağını düşünür. Daha önce “Bravo Maestro” isimli küçük hikâyesi sebebiyle de milli yazmamakla suçlanmıştır. Uşaklıgil hatıratında milli yazmadıkları konusundaki eleştirilere şu şekilde değinmiştir:

Bizlere atfolunan kusurlardan başlıcası yazılarımızın tamamiyle garp çeşnisinde olmasıydı. Bu itirazı bir kere bulduktan sonra artık bize o zamanın revaca koyduğu tabirlerden birini, “efrenc-perest” unvanını yapıştırmakta gecikmediler. (Uşaklıgil, 2017: 428)

Eleştirilen hikâyeleri azınlıkta kalan bir kısmı oluşturur. Yerli olanı yazmama eleştirisine rağmen Halid Ziya'nın hikâyelerinin büyük çoğunluğu yerli unsurlar ile oluşturulan hikâyelerdir. Hikâyelerinde köy, İzmir, İstanbul gibi büyük şehirler yer alır. Bu mekânlara hayatın her kesiminden insanı yerleştirir. Hikâyelerinde kaynak olarak yazarın kendi hayatı ya da çevresindekiler önemli bir yer tutar. Servet-i Fünun'daki yıllarında Nişantaşı'ndaki evini büyük acılara ev sahipliği yapmış bir yer olarak gören yazar, oğlu Sadun'u da bu evde kaybetmiş, bu acısını “Kırık Oyuncak” hikâyesinde anlatmıştır. Çevresinden yararlanarak yazdığı hikâyelerini *Kırk Yıl*'da şöyle anlatır:

İstanbul ve İzmir'de seneler geçtikten sonra bana küçük hikâyelerimden bazılarını ilham etmiştir... Şu hikâyeleri tahattur ediyorum: Ferhunde Kalfa, Mahalleye Mevkuf, Raife Molla, Raziye Kadın, Ayin- i Şikem, Altın Nine. Muhtac-ı kayıttır ki hikâyelerin kahramanları nadiren onları ilham eden şahsiyetlerin birer tasvir-i sadıktır. (Uşaklıgil, 2017: 226)

Bu hikâyeler dışında ev hayatından hareketle dadısı Dilhoş Dadı'dan yola çıkarak yazdığı üç hikâyesi bulunur. Banka anılarından kalan “Veznedar Muavini” de çevre izlenimlerinden yola çıkarak ortaya çıkan hikâyesidir. Oldukça verimli geçen bu Servet-i Fünun yıllarında yazarın kitaplarının bir kısmı kitaplaştırılabilmiştir. Bu dönemde kitap hâlini alan hikâyeler: *Bu Muydu?*, *Küçük Fıkralar I-II*, *Heyhat*, *Bir Yazın Tarihi* ve *Solgun Demet*'tir.

Uşaklıgil'in hikâyeleri de romanlarına benzer şekilde yoğun tasvirler ile oluşturulmuştur. Sanatkârane bir üslup ile yazmıştır. Üslubu işlediği olay örgüsüne göre farklılık göstermiştir. Özellikle aşk hikâyelerindeki üslubunun mensur şiire çok yaklaştığı görülürken kendi hayatını kaynak olarak aldığı hikâyeleri daha sadedir. II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi hikâyelerindeki dil daha yalın ve olay örgüsü önceki hikâyelerine göre

daha hareketlidir. (Huyugüzel, 2010: 106) Özön, Halid Ziya'nın hikâye dilini şöyle yorumlamıştır:

Kendinden öncekilerin vücuda getirmeye çalıştıkları hikâye dili Halid Ziya ile esaslı şeklini bulmuştur. Dil ile beraber hikâyeyi masaldan ayıran vasıflar da gene onun eserleriyle ilkin edebiyatımızda etraflı bir surette görülmüştür. Bir eserin planı, eserdeki şahsiyetler, onların portre ve karakterleri, vakaların anlatılışı, vakadan vakaya geçiş gibi dikkat edilecek noktalar edebiyatımızda ancak o örneklerden sonra peyda olmuştur. Bunların yanında, fazla tasvir yapmak düşkünlüğü, bu tasviri yapmaya kalkışınca düşülmesi çok tabii olan süslü yazmak endişesi bu eserlerin belli başlı zaafıdır. (Özön, 1941: 240)

Meşrutiyet yılları yazar için yeni bir dönem olmuştur. Uşaklıgil bu dönemin iş ve yazı hayatında değişimlere sebep olduğunu söyler. Darülfünun'da Garp edebiyatı ve estetik dersleri vermeye başlar. Servet-i Fünun yıllarında “Deli”, “Bir Muhtıranın Son Yaprakları” hikâyelerine dönemin siyasi durumundan dolayı aldığı eleştiriler, yazarın kalemini kullanmasını engelleyen durumlar olmuştur. Meşrutiyetle beraber yazmaya elverişli olan ortam, yazarı birçok dergi ve gazeteye yazılar göndermeye itmiştir. (Uşaklıgil, 2017: 530-535) Uşaklıgil bu dönemi hatıratında şöyle anlatır:

Sonra birden yazı yazmak imkânı en geniş bir ölçüde ele geçince kendimi bu hürriyet zevkine salıverdim. Temmuz'dan mart sonuna kadar hayatımın en mebzul yazılarını yazdım; gazetelere, mecmualara müsvedde yağdırdım. Neler, neler yazdım? Bunların hiçbirini benimle münasebeti olan şeyler değildi. Belki bir tanesi müstesna... Ona Nesl-i Ahir demiştim. (Uşaklıgil, 2017: 535)

Meşrutiyet dönemindeki ilk yazısı olan siyasi bir makale *Sabah Gazetesi*'nde çıkar. *Nesl-i Ahir* isimli eseri tefrika edilmeye başlanır. Mehmet Rauf'un çıkardığı ama uzun süre ayakta kalmayacak olan *Mehasin Dergisi*'nde Halid Ziya'nın yazıları ve “Valide Mektupları” isimli büyük hikâyesi yayımlanır. Tevfik Fikret ve Hüseyin Cahit tarafından kurulan daha sonra aralarına Hüseyin Kazım'ı da aldıkları *Tanin Gazetesi*'nde de hikâyeleri yayımlanmıştır. (Uşaklıgil, 2017: 537) II. Meşrutiyet döneminde yazı hayatında kesintiler olmuş ve sayıca daha az eser vermiştir. “Bir Şir-i Hayal”, “Sepette Bulunmuş”, “Bir Hikâye-i Sevda” bu dönemde yayımlanan hikâyeleridir. (Huyugüzel, 2010: 43)

Cumhuriyet yıllarında da yazı hayatına devam etmiştir. 1923-1930 yılları arasında *Milli Mecmua*, *Güneş*, *Resimli Ay* ve *Hayat* dergilerinde sayıları çok olmamakla birlikte hikâyeleri ve yazıları yayımlanmıştır. 1930'lu yıllara geldiğinde birkaç hikâyesi dışında birçok hatıra ve yazısı çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanır. Daha önce yazmış olduğu hikâyelerinden “Son Levha”, “Hepsinden Acı”, “Aşka Dair” sadeleştirilir. “Hepsinden Acı”, “Aşka Dair”, “Onu Beklerken”, “İhtiyar Dost” ve “Kadın Pençesi” hikâyeleri de yayımlanır. Bu hikâyelerden bazıları hikâye-hatıra karışımı yazılardır. 27 Mart 1945 tarihinde vefat eden Uşaklıgil'in *İzmir Hikâyeleri* isimli kitabı 1950'de oğlu tarafından yayımlanır. (Huyugüzel, 2010: 44-47)

2. ANLATI

Anlatı, insanın varoluşuyla ortaya çıkan bir olgudur. Zaman çizgisinde insanlık tarihiyle birlikte ilerler. Her insan başlı başına bir anlatıdır. Anlatının olmadığı bir zamandan söz edemesek de anlatının kavramsallaştırılmadığı, bilinçli bir üretimin olmadığı dönemden söz etmek mümkündür. Aristoteles'in *Poetika*'sından beri anlatı kavramı sorgulanmış anlatı unsurları belirlenmeye çalışılmıştır. Günümüzde kabul gören anlatı ile ilgili görüşlerin taslağına Aristoteles'in *Poetika*'sında rastlamak mümkündür. Olayların düzenlenişi, örgüsü ve temsili *Poetika*'da irdelenen unsurlardır. Bu unsurlar daha sonra bilimsel bir alan hâline gelen anlatının temel bileşenleridir. Anlatı kavramına önemli katkısı olan ilk isimlerden bir diğeri Platon'dur. Platon, *Devlet* kitabında edebi türlerde "mimesis" ve "diegesis" ayrımını yapmıştır. Mimesis; "karakterlerin diyaloglarının ve monologlarının aynen aktarılması, yani dolaysız biçimde taklit edilerek verilmesidir." Diegesis ise "yazara atfedilecek bütün sözceleri kapsar." (Dervişcemaloğlu, 2016: 16) Platon bu kavramları estetik anlamı ön planda tutarak ele almıştır. Mimesis kavramını iyi-kötü ayrımı ile açıklar. Platon'un diegesis, mimesis ve anlatı ile ilgili değerlendirmeleri doğrudan 2. 3. ve 10. kitaplarda yer alır. Platon bu kitaplarda mimetik etkinliklerdeki sınırları ortaya koymaya çalışır. 2. kitabında adalet, şehir ve şiir ilişkisine değinir ve masal anlatılarını mimesis bağlamında değerlendirir. Platon'un yaptığı tespitler şöyledir:

-Çocuk yetiştirirken önce yalan söylemeyi öğretmeliyiz... /-Çocuklara masallar anlatılır, bunların içinde her ne kadar gerçeklik payları olsa da çoğu yalan yanlıştır... /-Peki çocuklara her türlü masal anlatılabilir mi? Herkes kafasına göre bir şeyler mi anlatacak? Çocukların daha sonraları olmalarını istediğimiz şekle girmelerine engel olacak şeyler öğretilmeli midir?/-Öğretilmemelidir. /...-Eğer anlatılanlar doğru düzgün şeylerse anlatılmaya devam edilmeli. Fakat doğru düzgün şeyler değilse, o zaman annelerin, dadıların ya da masal anlatan diğer insanların bu masalları anlatmamalarını sağlayacağız. (Platon, 2016: 93-94)

Masalları gerçek dışı olarak sınıflandıran Platon, onları iyiliği anlattığı müddetçe kabul eder. Örnek olarak aldığımız pasajın ilerleyen kısmında Homeros, Hesiodos ve diğer şairlerin hikâyelerinin kötülüğü anlattığını düşünür. Bu duruma dikkat edilmesi gerekmektedir. Kötülüğün sebebi ise Tanrıların savaştırılmasıdır çünkü onlar iyi ve erdemlidir ve öyle göstermelidir. Platon 3. kitabında Homeros ve şairler hakkındaki olumsuz eleştirilerini sürdürür. Tanrılara ve tanrı soyundan gelenleri kahkaha atmak gibi eylemler ile anmalarını doğru bulmaz. Şair ve yazarların anlatılarında doğru insanları mutsuz, yanlış insanları ise mutlu gösterdiğini ve bunun yanlış olduğunu savunur. Kitapta şiirin biçim yönünü ele alır. Şiirin iki anlatım yolu olduğunu söyler. Bunlar tragedya ve komedyada

kullanılan “taklit yöntemi” ve “şairin her şeyi kendisinin anlatmasıdır.” Kimi zaman bu iki anlatım yolunun beraber kullanıldığı örnekler de bulunduğunu söyler. (Platon, 2016: 115)

Platon 2. ve 3. kitabında mimesisi iyi anlatması gibi belli kurallar şartıyla kabul eder. 10. kitapta ise önceki kabulün aksine şiiri devletinden uzaklaştırır. Şiiri kötü kabul eder ve bu kötülük karşısında iyinin ve aklın galibiyeti zordur. Şiir bu özelliğiyle saygın insanları bile yozlaştıracak güce sahiptir. Şiirden uzaklaşmasının bir diğer sebebi ise gerçeklik kavramıdır. Çünkü tragedya yazarları ressamalar gibi gerçekliğe uzaktırlar. Platon kitabında gerçeklik ve taklit ilişkisini sedir örneği üzerinden şöyle verir:

-Elimizde üç ayrı türde sedir var, biri gerçek, bunu sadece tanrı yapabilir. Tanrı dışında başkası bunu becerebilir mi? /-Bence yapamaz./-Marangozun sediri var. /-Tamam/-Bir de ressamın sediri. /-Doğru. /-Üç sedirin üç ayrı ustası var. Tanrı, marangoz ve ressam. /-Evet./-Tanrı ya keyfi öyle istediği ya da başka türlü yapamayacağı için sediri bu şekilde üretmiştir. Bu gerçek sedirdir. Tanrı iki ayrı türde sedir üretmemiştir ve üretmeyecektir.../-Tanrı sedir dışındaki başka şeylerin de yaratıcısı mıdır? /-Tabii ki sediri de başka şeyleri de yarattığına göre yaratıcıdır. /-Marangoz da sedir işçisidir. /-Doğru. /-Ressama ne diyeceğiz? Ona da sedir işçisi dememiz doğru olur mu? /-Hayır olmaz. /-Peki ne demeliyiz ressama? /-Diğerlerinin yaptığı şeyleri taklit eden desek iyi olur. /-Yani üçü arasında gerçeğine en az benzerini yapana, taklit eden sıfatını verdim. (Platon, 2016: 597-598)

Platon örnekte bahsettiği taklitçiliği Tragedya şairleri için de kullanır. Onların da benzetme yaptığını söyler. Platon’un görüş ve tespitleri anlatı ile ilgili gösterilen ilk dikkatlerdendir. Anlatıların mimesis ve diegesis olarak ayrılmasıyla ilgili çalışmalar ilk olarak Friedrich Spielhagen ve Otto Ludwig’in romanlarda yaptığı teorik incelemelerdir. Bu incelemeler 19. yüzyılın sonunda gerçekleşmiştir. 20. yüzyılda da dilbilimsel kategoriler dikkate alınarak anlatı teorisyenleri tarafından teorik incelemeler yapılmaya devam etmiştir. İncelemeleri yapan dilbilimcilerden bazıları Charles Bally, Fritz Karpf gibi isimlerdir. Tüm çalışmalarla anlatı incelemeleri gelişmiştir. (Dervişcemaloğlu, 2016: 16)

Anlatı için birçok yazar tarafından farklı tanımlar yapılmıştır. William Lowell Randall’a göre en genel anlamıyla anlatı; “olaylar, deneyimler ya da benzerlerinin bir hikâyesi, anlatı eylemidir.” (Randall, 2014: 111) Herman ve Vervaeck ise *Handbook of Narrative Analysis* isimli kitabında “geleneksel olarak bir anlatı, olaylar dizisi olarak kabul edilir” şeklinde bir yorum yapmışlardır. (Herman-Vervaeck, 2005: 11) Genette anlatıyı kısaca “olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifadedir” söylemiyle dile getirmiştir. (Genette, 2020:13) Manfred Jahn ise anlatıyı “karakterlerin hep sebep olduğu hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir bildirişim biçimi” olarak ifade etmiştir. (Jahn, 2015: 12) Anlatının ilkeleri olduğunu düşünen Wayne C.Booth’un değerlendirmesi ise şöyledir:

Anlatı bilim değil sanattır, ama bu durum anlatının ilkelerini formüle etmeye kalktığınızda illaki başarısız olacağımız anlamına gelmez. Her sanatın sistematik unsurları vardır ve kurmaca eleştirisi teknik başarıları ve başarısızlıkları genel ilkelere gönderme yaparak açıklamaya çalışma sorumluluğundan kesinlikle kaçamaz. Ama genel ilkelerin nerede bulunduğunu sürekli sorgulamamız gerekir. (Booth, 2012: 176)

Anlatıyı bilim olarak değerlendirmeyen Booth yine de sistematik ilkelerinin belirlenip bu ilkeler doğrultusunda çalışmalar yapılabileceğini söyler.

Anlatılar sözlü, yazılı, görüntülü karşımıza çıkar. Günlük bir konuşma, mit, roman, hikâye, fıkra, masal, film, haber, sinema, reklam hepsi birer anlatıdır. Her biri anlatıyı kendine özgü bir yöntemle oluşturur. Bütün toplumlarda anlatıyı barındıran mecralar bulunur, sadece anlatının ortaya çıkış biçimleri farklılaşır. Kimi toplumlarda henüz günlük konuşma düzeyinde varlığını gösteren anlatı, daha gelişmiş toplumlarda sözlü, yazılı, görüntülü olarak çok yönlü karşımıza çıkar. Anlatının çeşitliliğine dair Barthes şu görüşleri ileri sürmüştür:

Dünyada sayısız anlatı biçimleri mevcuttur. Her şeyden önce, türlerin olağanüstü bir çeşitliliği söz konusu ve bu türlerin her biri, sanki bütün içerikler (substances) insanoğlunun öyküsünü biraraya getirmek için oluşturulmuş gibi, iletişim araçlarının yani medyanın çeşitliliği içinde dallanıp budaklanıyor. Anlatının vasıtaları arasında yazılı ya da sözlü olarak eklenmiş dil, hareketli ya da hareketsiz resimler, jestler ve bütün bu saydıklarımızın düzenli bir karışımı: Anlatı; mit, efsane, fabl, masal, kısa öykü, destan, trajedi, tiyatro, komedi, pandomim, resim sanatı (mesela Carpaccio'nun Santa Ursula tablosu), pencerelerdeki vitray süslemeler, filmler, yerel haberler, karşılıklı konuşmalar/sohbetler vb.de mevcuttur. (Jahn, 2015: 48)

Anlatıların ortaya çıkış şekilleri ve zamanları toplumdan topluma farklılık göstermiştir. Bir toplumda oluşturulan anlatı, var olduğu yerden farklı coğrafya, tarih ve kültürlere doğru aktarılabilir. Bu özelliğiyle ortak ürün hâline gelen anlatılar, evrensel bir nitelik kazanmıştır. Farklı kültürler arasındaki anlatı geçişi, milletlere birbirini tanıma imkânı sağlamıştır. (Dervişcemaloğlu, 2016: 47) Üretilen anlatılar ile ilgili Eco'nun yorumu şöyledir:

Anlatılar okumak, gerçek dünyada gerçekleşmiş, gerçekleşmekte ve gerçekleşecek olan uçsuz bucaksız şeylere bir anlam vermeyi öğrendiğimiz bir oyun oynamak demektir. (Eco, 2019: 116)

Eco, anlatıların yaşanmışlığı ve yaşanabilirliği üzerine dikkat çekmiştir. Anlatı üzerinde durulan bir diğer konu anlatının sahip olduğu sınır ve ifade imkânıdır. Anlatı dünyası gerçek dünyadan daha sınırlı bir yapıya sahiptir. Özellikle bu sınırlama sözcük anlatıları için geçerlidir. Konuşan iki insan arasındaki diyalogu veren sözel anlatı, kişilerin konuşma esnasındaki mimiklerini, kıyafetlerinin rengini vermeyebilir. Bu durum anlatıcının seçimidir. Görsel anlatıya oranla sözel anlatılar, sınırlamalar söz konusu olduğunda daha esnek bir yapıya sahiptir. Seymour Chatman görsel anlatılardaki sınırlama konusuyla ilgili görüşlerini sinema örneği üzerinden verir ve şöyle der:

Öte yandan sinema daha belirgin bir görsel ayrıntı temsilinden kaçınmaz. Kolayca “odaya bir adam girdi” “diyemez”, adam belli bir biçimde giyinmiş olmalıdır. Başka bir deyişle

giyinmek sözlü anlatı için unbestimmt, sinema için bestimmt olmalıdır. (Chatman, 2008: 27)

Sözel bir anlatıda anlatıcının seçimine kalmış olan unsurlar, görsel anlatılarda ayrıntılarıyla önümüze serilir. Chatman'ın sinema örneğinden yola çıkarak karşımızda bir tablo olduğunu varsayalım kırmızı çiçeğe dokunan bir kızın resmedildiğini hayal edelim. Bu durumda tablo, çiçeğin rengindeki ayrıntıyı bize verir. Aynı görsel, yazılı bir anlatıda, “kız çiçeğe dokundu” şeklinde detayların üstü örtülü verilebilir. Tam tersi olarak görsel anlatıların daha ayrıntısız, sözel anlatıların ise daha ayrıntılı olduğu durumlar da karşımıza çıkar. Özellikle anlatı karakterlerinin zihninden geçenleri görsel bir anlatı içinde anlatmak daha zordur. Yazılı anlatı zemini, iç monologlar ve düşüncelerin aktarımı için daha uygundur.

Anlatı ile ilgili üzerinde durulan konulardan biri de anlatıdaki kurmaca ve gerçeklik ayrımıdır. Ayşen Oluk kurmaca ve kurmaca olmayan anlatıları şöyle sınıflandırır:

Kurmaca anlatılar destan, masal, fabl, tragedya, komedya, roman, öykü, fıkra, filmler, televizyon dizileri vb. kapsar. Kurmaca olmayan anlatılar ise mektup, anı ya da yaşamöyküsü, günce, deneme, tarih kayıtları, bilimsel metinler, gazete yazıları gibi türlerdir. (Tuğan, 2017: 1025)

Oluk'un yaptığı kurmaca ve kurmaca olmayan anlatı ayrımı tartışmaya açık bir konudur. Özellikle kurmaca olmayan anlatıların gerçekliği sorgulanmaya müsaittir. Burada daha sonra Eco'dan örnekle bahsedeceğimiz “güven ilkesi” gerçekliğin kabulünde önemli rol oynar. Kurmaca ve kurmaca olmayan anlatı ayrımı çoğu araştırmacı tarafından kabul görmüşse de Prince anlatı tanımını yaparken gerçek ve kurmaca anlatıları içeren geniş bir tanım yapmayı tercih etmiştir. Prince'e göre anlatı tanımı şöyle olmalıdır:

Bir ya da birden fazla anlatıcı tarafından, bir ya da birden fazla anlatılana (narratee) aktarılan bir ya da daha fazla gerçek ya da kurmaca olayın temsilidir. (Dervişcemaloğlu, 2016: 51)

Kurmaca ve gerçek anlatıyla ilgili yapılan farklı bir adlandırma da “doğal anlatı” ve “yapay anlatı”dır. Doğal anlatılar üç şekilde var olabilir. Bunlardan biri anlatıya konu olan olayların gerçekten olmasıdır, ikincisi anlatanın gerçekleştiğine inandığı, üçüncüsü ise gerçekten olduğuna okuru inandırma gayreti gösterdiği anlatılardır. Yapay anlatılar ise kurmaca anlatıyı temsil ederler. Kurmaca anlatılar, gerçeği söylüyor gibi yaparak ya da gerçeği bir kurmaca söylem evreninde anlattıklarını iddia ederek oluşturulurlar. (Eco, 2019: 156-157)

Eco'nun gerçek anlatı tanımını yaparken gerçekliği konusundaki şüpheci yaklaşımı anlatının gerçekliğini sorgulamaya kapı aralamıştır. Mektup, anı, gazete yazıları, bilimsel metinler gerçek anlatılar olarak kabul görmüştür. Bu gerçekliği kabul ediş güven ilkesiyle paralel ilerlemiştir. Yer çekimini konu alan bilimsel bir anlatının deneme yoluyla gerçekliği

kabul edilebilirken, Michael Jackson'ın ölüm haberini veren bir gazete yazısının gerçekliği sorgulanabilmektedir. Bunun sebebi güven ilkesinin sebep olduğu şüpheli yaklaşımdır. Kurmaca anlatılar hayali, gerçekdışı anlatılar olarak tanımlansa da kendi içlerinde bir doğruluk ve güven barındırırlar. Kurmaca anlatılardaki güven sadece anlatı içinde geçerlidir. Kurmaca bir anlatıda kedi ve farelerin konuşuyor oluşuna sadece anlatı devam ederken inanırız. Anlatıya son verince gerçek dünyada kedi ve farelerin konuşmadığını biliriz. Anlatı dışına çıkıldığında kabuller ve doğrular değişir. (Eco, 2019: 118-119) Kurmaca olmayan anlatılarda ise kabul ediliş anlatıdan sonra da devam eder. Uludağ Bursa'dadır şeklinde kurmaca olmayan bir anlatı okuduğumuzda, anlatıdan sonra da Uludağ'ın Bursa'da olduğu gerçeği kabul görmeye devam eder.

Wayne C.Booth anlatılarda yapaylık ve doğallık konusuna değinen bir diğer isimdir. Booth gerçek hayatta kimsenin bilmediği bir şeyin yazar tarafından anlatılıyor oluşunda yapaylığın kaçınılmaz olduğu görüşündedir. İnsan sadece kendini bilir ve güvenir. Bu kendini bilme, kendine dair görüşlere sahip olma bile sınırlıdır. Aristoteles diğer şairlerle kıyaslandığında kendi sesine çok yer vermediği için Homeros'u takdir eder. Yine de Homeros'ta da beklentileri, olayların göreceli önemini direk olarak net bir şekilde vermediği bir sayfa bile yoktur. (Booth, 2012: 15-16) Booth'un doğal ve yapay anlatı bağlamında ortaya çıkan güvenilirlik kavramıyla ilgili yaptığı değerlendirmelerden biri de şöyledir:

Flaubert'den bu yana pek çok yazar ve eleştirmen, yazar ya da güvenilir sözcüğünün doğrudan kendini gösterdiği tarzlara nazaran, 'nesnel', 'gayrişahşi' ya da 'dramatik' anlatı tarzlarının doğal olarak daha üstün olduğu düşünülmüştür. (Booth, 2012: 19)

Dünyada ortaya çıkan her unsur bir amaç uğruna, bir ihtiyaçtan kaynaklanarak hayatımıza girmiştir. Kurmaca ve kurmaca olmayan anlatılar insanlığın ihtiyacının bir sonucudur. Onlar dünyayı algılamaya çalışmak, geçmişini öğrenmek, geleceği kurmak için yararlandığımız unsurlar olmuşlardır. Çalışmalar anlatının sadece edebi bir biçim olmadığını göstermiştir. Disiplinlerarası bir olgu olan anlatı, farklı alanlarda önemli roller oynamıştır. Sözelimi psikanaliz hastaların hikâye anlatımına dayanmasının yanı sıra yöntem olarak anlatıyı klinik amaçlı kullanmıştır. Umberto Eco anlatılarının iyileştirici yönüyle ilgili şunları söyler:

Anlatının tedavi edici işlevi ve insanların insanlığın başlangıcından bu yana öyküler anlatmalarının nedeni budur. Bu, aynı zamanda mitlerin de işlevidir: Deneyimin düzensizliğine biçim vermek. (Eco, 2016: 116)

Hukuk alanında ise sanıkların savunmaları, polisin tutanağı anlatı, avukatlar, hâkimler ise birer anlatı üreticisidir. Politikada anlatı stratejileri önemli rol oynamakta ve bu konuda eğitici dersler verilmektedir. Sinema sektöründe filmin senaryosu bir anlatı unsurudur.

Disiplinlerarası bir unsur olan anlatının hayatın her alanına yayıldığı ve sınırsız sayıda oluşu anlatının yorumlanma ve çözümlenmesinde karmaşık ve zorlu bir süreçte sebep olmuştur. Farklı bakış açıları içinde anlatının yapısına, çeşitlerine nasıl egemen olunabileceği anlatı ile ilgilenen kişilerin cevap aradığı bir soru hâline gelmiştir. Rifat; anlatı ile ilgili yapılan incelemelere eleştiride bulunmuştur:

Birçok yorumcu, bir anlatı yapısı düşüncesini benimsemiş olmakla birlikte, yazınsal çözümlemeyi deneysel bilimlerin örnekçesinden kalkarak oluşturmayı kabul etmez: Bu yorumcular, anlatma olgusuna salt tümevarımlı bir yöntemin uygulanmasını; bir türe, bir çağa, bir topluma özgü bütün anlatıların incelenmesinden sonra genel bir örnekçenin tasarlanmasına geçilmesini isterler hiç yılmadan. Bu sağduyulu görüş, gerçekleşmesi olanaksız bir görüştür. (Rifat, 2014: 321)

Rifat'ın yorumunun doğruluğu zaman içinde kabul edilmiştir. Her insanı bir anlatı üreticisi olarak düşündüğümüzde, sınırsız bir üretim söz konusudur. Dünyanın birçok tarihsel dönemden geçtiği ve geçeceği gerçeği de tümevarımlı bir yöntemin imkânsızlığını gösterir. Tümevarım yönteminin olanaksızlığın farkına varılmış ve genel kabulle beraber anlatı çözümlemelerinde tündengelimli bir yöntem uygulanmıştır.

2.1. Anlatıbilim

Anlatıbilim, en genel ifadeyle “anlatı yapılarının teorisidir.” Uygulamalı bir bilim olma özelliği gösterir. Özellikle anlatı metinleri üzerinde sistematik incelemeler yaparak bunlarla ilgili kavramların geliştirilip uygulanması amacını taşır. Anlatı üretimi ile ilgili kuralları tespit etmeye çalışır. Anlatıları sınıflandırarak ortak ve farklı yönlerini tespit eder. Birçok teorisyenin görüşüyle temelleri atılan anlatıbilimin bilimsel bir disiplin hâlini alması 20. yüzyılı bulmuş ve zamanla geniş bir inceleme sahası oluşmuştur. Terim olarak naratolojiyi ilk kullanan isim Tzvetan Todorov’dur. (Jahn, 2015: 43) David Herman *A Genealogy of Early Developments* isimli makalesinde Todorov’un anlatıbilim terimini kullanma sürecinde faydalandığı alt yapı ve terimin genişliği hakkında bilgilendirmelerde bulunmuştur:

Tzvetan Todorov, 1969 tarihli ‘Grammaire du Decameron’ adlı kitabında, Fransızca narratologie ("narratology") terimini kullandığında, kelimesini biyoloji, sosyoloji, vb. ile paralel olarak kullandı. Anlatı bilimi çalışmalarını henüz doğmamış bir alandaki yavru kuş çabası olarak nitelendirdi. Her türlü kültürel olayı incelemek için Saussure’ün dilbilimini bir ‘pilot bilim’ olarak kullanmak isteyen daha geniş bir yapısalcı devrime katılan Todorov, ilk Roland Barthes gibi teorisyenlerin belirttiği temelleri oluşturdu. (Herman, 2005: 19)

Anlatıbilim Fransa’da doğmuş Batı düşünce ve estetiği ile biçimlenmiş bir disiplindir. Onun Türkiye’de akademik bir ilgi ile karşılanması yakın tarihtir. Batı kaynaklı oluşumlarda karşılaşılan bu durum anlatıbilimle sınırlı olmamakla birlikte yapılan incelemeler ile ülkemizde de ilgili çalışmalar her geçen gün ivme kazanmaktadır. Anlatıbilim ile ilgili yaşanan bir diğer problem ise terminolojidir. Batı kökenli bir terminolojiye sahip anlatıbilim

terimlerinin dilimizde tam anlamıyla denklik sağlayan karşılıkları bulunamamıştır. Örneğin; Genette'in "anlatılama zamanı" ifadesi için Yücel, Kıran-Kıran, Dumantepe, Yivli "öyküleme zamanı" terimini kullanmıştır. Terim denkliği kadar anlatıbilimin bir disiplin olarak uygulanabilirliği için ne olduğu, amaçları ve oluşum sürecinin anlaşılması da üzerinde durulması gereken bir başka konudur.

2.2. Anlatıbilime Katkı Sağlayan Çalışmalar

20. yüzyılın başlarında esere dönük edebiyat incelemeleri yapılmaya başlanmıştır. Bu incelemeler 20. yüzyılın ortalarında bir disiplin hâlini alacak anlatıbilime katkı sağlayan çalışmalardır. Yapısalcılığın ortaya çıkacağı 1960'lı yıllara kadar birçok anlatı teorisyeni ve araştırmacısı, anlatı, semiyotik, retorik gibi konularda çeşitli çalışmalar yürütmüşlerdir.

19. yüzyıldaki edebiyat incelemeleri eser merkezli yapılmamış, yazar merkeze alınmıştır. Teorisyenler, sanatı duyguları anlatan bir araç olarak görmüşlerdir. Bunun yanı sıra eserin dış dünyayı yansıttığına inanan araştırmacılar eserleri açıklamaya çalışırken tarih, sosyoloji gibi çeşitli disiplinlerden faydalanmışlardır. (Moran, 1988: 159)

Anlatıbilimin teorik başlangıcında Fransız Yapısalcılığı ve Rus Biçimciliği birlikte yer alır. 20. yüzyılın başlarında Saussure geleneğine bağlı dilbilim çalışmaları, Rus biçimcileri, Yeni Eleştiri, Prag Ekolü teorisyenleri anlatıbilimin inşasında rol oynayan isimler ve teorilerdir.

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün oluşturduğu yapısal dilbilim kuramı Yapısalcılık çalışmalarının dayanağıdır. Saussure'ün ölümünün ardından 1916 yılında yayımlanan *Genel Dilbilim Dersleri* isimli çalışma dilbilime yeni bir soluk getirmiştir. Eser öğrencilerinin derslerinde tuttuğu notlar ile oluşturulmuştur. Kitap savaş döneminde yayımlandığı için ilgiyle karşılandığı bir ortam olmamıştır. Zamanla dilbilim incelemeleri için kaynak kitap hâlini almıştır. Saussure'ün çalışması öncelikle ele aldığı konunun sınırlarını çizmeyi amaçlamıştır. (Yücel, 2005: 26-28) Saussure'den önce dil "birtakım olguların toplamı" olarak görülmüştür. Bu sebeple birbirinden farklı özlere sahip olduğu düşünülerek bütüncül bir şekilde incelenmemişlerdir. Saussure öncesi yapılan dil çalışmaları da Saussure'den farklı olarak "dilini geçirdiği değişiklikleri incelemek" ve bu incelemeler sonucu "kurallarını bulmak" üzerine kuruludur. Dilin zaman içindeki değişimlerinin incelemesi art zamanlı incelemelerdir. Saussure ise eş zamanlı bir dil incelemesinden yana olmuştur. Yani "dili belli bir noktadan ele alarak eşzamanlı, kendi kendine yeterli ve bağımsız bir sistem" şeklinde incelemek gerektiğini düşünür. Saussure'ün dil ile ilgili yapmış olduğu ayrımlar vardır.

Bunlardan biri “dil” ve “söz” ayrımıdır. Dil, Türkçe, İngilizce gibi bir “dil sisteminin adıdır”. Söz ise “dilinin bir konuşucu tarafından belirli bir anda” kullanılmasıdır. Bu noktada söz “somut” ve “bireysel”ken, dil ise “soyut” ve “toplumsal”dır. Dilbilimin amacı “yapıyı ortaya çıkarmaktır ve bunu yapmak için söz’ü inceler.” (Moran, 1988: 168-169) “Dizge” Saussure’ün dil kavramına olan yaklaşımının temelini oluşturur. Doğa bilimlerinde incelemeler yapılırken nesneler ele alınır. Dil incelemelerinde ise böyle bir imkân yoktur, nesne yerine dil öğeleri ile çalışmalar yapılır. Bu çalışmalarda dildeki öğeler arasında olan farklılık ya da karşıtlıkları tespit ederek dil kavranmaya çalışılır. Saussure’e göre her öge bir “dizge”ye bağlanır. (Yücel, 2005: 29) Tahsin Yücel Saussure’ün öge dizge ilişkisini şöyle anlatmıştır:

Saussure dilsel birimi bir değer, dili de öğeleri kendi başlarına bir gerçeklik taşımayan, ancak başka öğelerle kurdukları bağıntılar içinde kavranılabilen bir göstergeler dizgesi olarak tanımlar. Örneğin ‘sözcükte önemli olan sesin kendisi değildir, sözcüğü bütün öbür sözcüklerden ayırt etmemizi sağlayan ses ayrılıklarıdır. (Yücel, 2005: 29)

Saussure’ün yapmış olduğu bir diğer ayrım gösteren/gösterilen ayrımıdır. Sözcükler bir şeye işaret ederler ve bu sebeple göstergedirler. Göstergeler tek başlarına ele alınamaz, iki yönleri vardır. Bunlar gösteren ve gösterilendir. Gösteren ses imgesini temsil eder. Ağaç denildiğinde ağızdan çıkan ses “gösterendir”. Onun işaret ettiği ağaç kavramı ise gösterilendir. Anlamı oluşturan gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Bu ilişkinin özel bir nedeni yoktur, “saymaca” bir ilişkidir. Örneğin başka dillerde ağaç kavramı farklı seslerle anlatılmıştır. (Yücel, 2005: 29-30) Saussure’ün yapmış olduğu tespit ve ayrımlar kendinden sonraki dilbilim çalışmalarında hareket noktası olmuş, fikirlerinden esinlenen yeni ekoller ortaya çıkmıştır.

Rus Biçimciliği 1916’dan itibaren kendinden söz ettirmeye başlamıştır. Zirve dönemini 1915-1930 yılları arasında yaşamıştır. Verdikleri eserler ve görüşlerle 1960’larda ortaya çıkacak olan yapısalcılığa zemin hazırlayan formalistlerin amacı “biçimsel olarak sanatın özerkliğini kanıtlamak” olmuştur. Edebiyatın kendine özgü bir inceleme yöntemine sahip olması gerektiği görüşündedirler. (Dervişcemaloğlu, 2016: 20) Rus Biçimcileri Sovyetlerin resmî sanat anlayışı ile zıt görüşlere sahip oldukları için 1930’dan sonra baskı altına alınmış ya da tutumlarını farklılaştırmışlardır. Rus biçimcileri eserden hareket etmeyi tercih ederek 19. yüzyıl inceleme ve yöntemlerine aykırı bir yol takip etmişlerdir. Edebiyat incelemelerini diğer tür incelemelerden farklı tutmuşlar, kendine özgü bir inceleme yöntemi olması gerektiğini söylemişlerdir. Edebiyat eserini diğer eserlerden ayıran yazınsallığın ne olduğunu bulmayı amaçlamışlardır ve yazınsallığı “ostranenie” yani “alışkanlığı kırma” kavramıyla açıklamışlardır. (Moran, 1988: 160) İddiaları şöyledir:

Biz dış dünyaya, nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerine baka baka bunları kanıksarız. Şiir ise kendine özgü dili sayesinde bu kanıksamayı sarsarak, nesneleri, davranışları, düşünceleri ve duyguları taze bir bakışla yeniden görmemizi, yeniden algılamamızı sağlar. Çünkü bu dil alıştığımız kullanmalık dilden farklıdır. (Moran, 1988: 160)

Örneğin Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Otuzbeş Yaş* şiirinde: “Bir namazlık saltanatın olacak/Taht misali o musalla taşında.” dizelerinde bir cenaze töreninden bahseder. Cenaze töreni herkesçe kanıksanmış, alışkın olunan bir durumdur. Tarancı şiirinde musalla taşı tahta, ölüyü sultana benzeterek alışkanlığımızı sarsmıştır. Böylece edebiyat eserinin amacının farklı bir biçimde algılatmak olduğu sonucuna varılır. Gerçeği yansıtmaya amacı yoktur. Rus biçimcileri yazınsallığı alışkanlığı kırma ile açıkladıkları için bu alışkanlığı kırmanın metinde nasıl sağlandığı ile ilgilenmişlerdir. (Moran, 1988: 160) Günlük dil ve edebiyat dilinin birbirinden ayrılmasıyla ilgili Berna Moran'ın görüşleri şöyledir:

Kullanmalık dil bir şey bildirmeye, anlatmaya, betimlemeye yarayan bir araçtır ve biz bu dili kullanırken dilin bilincine varmayız. Bu dil şeffaf bir cam gibidir, onu değil, onun aracılığı ile işaret ettiği şeyleri algılarız. Şair ise bu dili bozar, bükür, kuralları çiğner, altüst eder ve böylece onu alışmadığımız yeni bir düzene sokar. (Moran, 1988: 160)

Şiirde alışkanlığı kırma dilsel düzenlenişinden kaynaklanıyorken, roman ve öyküde alışkanlığı kırma özel bir şekilde düzenlenişinden kaynaklanmıştır. Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirinden hareketle Rus biçimcilerinin alışkanlığı kırma gücünden kastettikleri kırılmayı gördük. Yazınsallık dilin farklı kullanımından kaynaklanıyordu. Roman ve öyküde ise yazınsallığı sağlayan kullanılan dil değildir. Bu sebeple “dil/söz değil fabula/sujet” arasındaki karşıtlık dikkate alınır. (Moran, 1988: 163)

Vladimir Propp, Boris Eikhenbaum, Iuri Tynianov, Viktor Shklovsky, Yuri Tinyanov, Boris Tomashevsky, Roman Jakobson çalışmalar yapan Rus formalistlerdir. Bu teorisyenlerin anlatıbilimin varoluşunda önemli rol oynayan görüş ve çalışmaları şöyledir:

Roman Jakobson, dilin şiirsel işlevi ile diğer işlevlerini ayırt eden çalışmalar yapmıştır. İletişim kurarken altı ögenin var olduğunu öne sürmüştür. 1920 yılında Rusya'dan ayrılmış ve Çekoslovakya'ya gitmiştir. Çekoslovakya'da Prag Dilbilim Topluluğu'na dâhil olmuştur. Böylece Rus formalizmi ve yapısalcılık arasında bir köprü görevi görmüştür. Dilin şiirsel işlevi ile diğer işlevlerini ayırt etmesi önemli tespitlerindendir. (Moran, 1988: 159) Anlatıbilime katkı sağlayan bir diğer isim Tomashevsky 1925 yılında *Edebiyat Teorisi* isimli çalışmasında “fabula” ve “sujet” ayrımıyla ilgili görüşlerine yer vermiştir. Çalışma ayrımın dünyada yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır ve Fransız yapısalcılarının dikkatini çekmiştir. Yapısalcıların çalışmalarıyla geliştirilen ayrım “sujet, olay örgüsünü yani yazarın metinde sunduğu sıra ve biçimdeki olaylar dizisini; fabula ise yazarın düzenlediği olay örgüsünün/olayların gerçek yaşamda takip etmesi gereken sıraya göre dizilmiş şeklini ifade

eder.” (Dervişcemaloğlu, 2016: 20-21) Fabula-sujet arasındaki ayrım öykü ve söylem ayrımının hareket noktasıdır. Fabula eserin “malzemesi”, yani “öyküsü”dür; sujet ise bu malzemeden hareketle eserin meydana getirilmesidir. Yani “söylem” hâlini almasıdır. Sujet bir bakıma fabulanın “yabancılaştırılması”dır. Aslında fabula-sujet ayrımından bahseden ilk isim Shklovsky’dir. (Dervişcemaloğlu, 2016: 77) Bu yabancılaşma yazarın öyküyü sunuş şeklinin farklılaşması ile gerçekleşir. Yazar, gerçek yaşamdaki kronolojik sırayı bozarak yapay bir dizi oluşturur. Böylece alışılmış olanı kırar. Rus biçimcilerinin temsilcilerinden Boris Eikhenbaum ise 1927 yılında *Teoriya formalnovo metoda* isimli çalışmasıyla 1916-1925 yılları arasında formalistlerin yaptığı çalışmaları incelemiştir. (Rifat, 2014: 294)

Vladimir Propp’un 1928’de Rus halk masallarıyla ilgili çözümlemeleri yapısalci anlatıbilime önemli katkısı olan analizlerdir. *Masalın Biçimbilimi* isimli eserinde masallarda otuz bir temel işlev türü tespit eden Propp’un kitaptaki tespitlerinden hareketle Roland Barthes, A.J Greimas, Tzvetan Todorov, Levi-Strauss, Claude Bremond gibi araştırmacılar, çeşitli tespit ve analizlerde bulunmuşlar, metin çözümleme yönteminin gelişimine katkı sağlamışlardır. (Dervişcemaloğlu, 2016: 21-22) Kitap 1958 yılında İngilizceye çevrilmesiyle daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Propp çalışması ile “masalların görünüşteki çok çeşitliliği altında, değişmeyen ortak yapı”lar olduğunu ortaya çıkarmış oldu. Masallardaki kişilerin eylemlerinden hareketle otuz bir işlev tespit eden Propp’un “işlev” ismiyle andığı eylemler masaldaki olay örgüsünü oluşturan birimlerdir. Propp tespit ettiği otuz bir işlevi alanları dikkate alarak kategorilere ayırmıştır. Bu alanlar tespit ettiği işlevleri yapan kişilerin yaptıkları “eylem alanları”dır. Propp toplam yedi eylem alanı yani rol tespit etmiştir. Tespit ettiği işlevlerin tümü tek bir masalda karşımıza çıkmaz. Belli bir kısmını tek masalda görebileceğimiz işlevlerde sıra farklılaşmaz. Propp yaptığı çalışmada masallardaki anlam, güzellik gibi konular üzerinde durmamıştır. Bunun sebebi anlatı türünün yapısını incelemeye odaklanmasıdır. (Moran, 1988: 186-188)

Anlatıbilim teorisyenlerinin bir başka referans kaynağı Noam Chomsky’nin “üretici gramer” ismini verdiği kavramdır. Anlatı metinlerinin üretici gramerini oluşturma fikri anlatıbilim araştırmacılarının çalışmalarıyla sınırlı kalmamıştır. Yapay öykü sistemlerini geliştirmeyi amaçlayan yapay zekâ araştırmacıları da bu kavramı kullanmışlardır. (Dervişcemaloğlu, 2016: 22) Chomsky’nin üretici gramer kuramı, dilbilgisel cümleyi oluşturan yapıların birleşimini veren diziler ile ilgili tahmin yürütmeye dayanır. Bu sayede konuşan ve dinleyenin “içsel bilgisi” açığa çıkmış olur. (Müldür, 2016: 62)

Anlatibilim çalışmalarına katkı sağlayan bir diğer topluluk Mathesius ve Jacobson tarafından 1926 yılında kurulan “Prag Ekolü” ya da “Prag Dilbilim Çevresi”dir. Ekol, dilbilim çalışmalarının yanı sıra “poetika, estetik, tiyatro, şiir, göstergebilim, anlatı incelemesi ve edebiyat teorisi” gibi kapsamlı çalışmalara yer vermiştir. (Dervişcemaloğlu, 2016: 22) Prag Ekolü doğrudan Saussure’den ilham almıştır. Saussure gibi dilin bir “bildirişim dizgesi” olduğunu düşünürler. Bu sebeple şu görüşlerden yanadırlar:

(...) ‘dilbilimcinin her zaman işlevi göz önüne alması ve her olguyu yer aldığı dizgeye bağlaması’ gerektiğini, ‘bir ögenin işlevi ancak bu düzlemde kavranabileceği’ için de ‘eşsüremsel çözümlemenin zorunlu olduğunu’ savunurlar. Ama onlara göre, eşsüremsel ve artsüremsel yaklaşımların bağdaştırılması olanaksız bir şey değildir. Ne var ki tekil olguların tarihini araştırmak gibi kısır ve temelsiz bir tutumdan sıyrılmak ve dillerin geçirdiği değişimleri hep dizgeyi göz önüne alarak incelemek gerekir, çünkü bu değişimler de ister istemez dil dizgesiyle bağıntılıdır. (Yücel, 2005: 34-35)

Prag Ekolü’nün en büyük katkısı “dilsel sesleri inceleyen sesbilimi”ni kurmuş olmalarıdır. Onlardan önce sesbilgisi bireysel sesleri incelemekten öteye geçememiştir. Saussure’ün düşüncesinin aksine sesi ve sesi çıkarmadaki devinimlerin doğrudan dilbilimin konusu olmadığını düşünürler. Bunu söylerken bunların önemini reddetmezler. Prag Ekolü teorisyenleri 1929 yılında başlıca düşüncelerini sunarlar. Aynı şekilde Saussure’den hareketle incelemeler yapan Kopenhag Okulu’nun öncü ismi Louis Hjelmslev’in *Genel Dilbilimin İlkeleri* isimli çalışması 1928 yılında yayımlanır. (Yücel, 2005: 35-37) Prag Okulu temsilcileri arasında Doležel, Bogatyrev, Trubetskoi, Vodicka, Mukarovsky, Wellek gibi isimler vardır.

Ekolün kurucularından Rus formalist Jacobson 2. Dünya Savaşı sebebiyle Amerika’ya yerleştiği dönemde Fransız antropolog Levi Strauss ile tanışma fırsatı bulur. İki teorisyenin fikirleri modern yapısalcılığa önemli katkılar sağlar. Roman Jakobson sesbilim, çocuk dili ve söz yitimi ile ilgili çalışmalar yürüterek yapısalcı teorisyenlere ilham vermiştir. Prag Ekolü’nde yer alan diğer teorisyenler de fikirleriyle Rus formalistlerinin çalışmalarını genişletmişler ve geliştirdikleri teorilerle Fransız yapısalcılığına etki ederek önemli katkılar sağlamışlardır. Bu çalışmalar yapısalcı Levi Strauss’a da ilham kaynağı olmuştur. Doležel ve Vodicka, “kurgusal dünyalar teorisini” çalışmalarıyla desteklemişlerdir. (Dervişcemaloğlu, 2016: 23)

Alman Schissel, Seuffert, Wilhelm Dibelius çeşitli araştırma ve incelemeleriyle anlatibilime temel oluşturmuşlardır. Çalışmalarında morfolojik metoda başvurmuşlardır. Çalışmalarıyla Rus araştırmacılarını etkilemişlerdir. Öte yandan Eberhard Lammert, Kate Hamburger, F.K.Stanzel gibi isimler 1950’lerde ortaya koydukları eserlerle Alman anlatı teorisinde bugün de kabul gören çalışmalar yapmışlardır. (Dervişcemaloğlu, 2016: 23-24)

Yeni Eleştiri adı verilen Anglo- Amerikan Biçimciliği 1930-1960 yılları arasında etkili olmuştur. Rus Biçimcileriyle benzer olarak esere dönük inceleme yapılması gerektiği görüşündedirler. İki ekol de esere dönük kuramlar olmaları sebebiyle biçimcidirler. Sanat eserini diğer eserlerden ayıran özelliğin eserin biçiminde bulunduğunu savunmuşlardır. Yeni Eleştiri teorisyenlerine göre sanat eserinin gerçek anlamına ulaşmak için eseri yaşamdan ayırmak gerekir. Sanatın kendine ait bir dünyası vardır. Eğer sanat eseri hayattan koparmadan ele alınır, hayattaki değerler ile ilişkilendirilirse bu durum sanatı “soysuzlaştırır.” Berna Moran, sanatta kendine özgü biçimi ve hayattaki duyguları ayırmanın resim ve müzik gibi sanatlarda daha mümkünken edebiyatta daha güç olduğunu düşünür. Örneğin resimdeki renk anlamsızdır. Bu sebeple konu kaldırılabilir. Edebiyatta ise kelimeler atılamayacağı için konunun nasıl yok edilebileceğini sorgular. Konu kendi başına esere bir değer yüklediği için bazı eleştirmenler “Önemli olan söylenen değil nasıl söylendiğidir” görüşünden yana olmuşlardır. Bu gibi sebepler bazı teorisyenleri biçimciliğe itmiştir. Günümüzdeki biçimciler konu ve biçim arasındaki ilişkiye yönelmişlerdir. A.C. Bradley’in yaptığı ayrımlar genel olarak kabul görmüştür. Bradley konuyu eserin dışında bir unsur olarak görür. Bunun sebebi aynı konunun birçok yazar ya da şair tarafından farklı şekillerde işlenebileceğidir. Yani konu eserden önce var olduğu için eserin değeri ile ilişkisi de yoktur. Konu içerik hâline geldiğinde “sanat ögesi” olur. Bu aşamaya gelmeyen konular “ham içerik”tir. (Moran, 1988: 141-145) Sanat eserindeki biçim ve içerik konusunda biçimcilerin başlıca iki eğilimleri vardır:

1. İyi eserle büyük eseri ayırmak gerekir. İçeriği derin, ağır, yüce olan eserlere estetik dışı ölçütler uygulamak yerinde olacaktır. Eseri sanat eseri yapan biçimi (yapısı)'dır. Eserin felsefî derinliği, önemi, hiç bir zaman sanat ölçütü olamaz, çünkü eseri iyi bir sanat eseri yapamaz. Ama eserin böyle nitelikleri varsa, bu yönünü büyük eser diye ayrıca belirtmek doğru olur. (Moran, 1988: 152-153)

2. Estetik ölçülerden başkasını kullanmak istemeyen Wellek, Warren, Brooks ve Beardsley gibi biçimciler büyüklüğü biçim sorunu içinde çözmeğe çalışırlar. Onlara göre büyüklük, çeşitli ve zengin malzemenin düzene sokulmasından doğar. (...) Zıt görüşlerin, farklı kişiliklerin, çeşitli yaşantıların yer aldığı eserlerde şayet bu karmaşıklık yazar tarafından kavranmış ve bunlar bir arada yoğrulurken gerekli ve gereksiz ayıklanmış ve bir düzene sokulmuşsa, o zaman eserde büyüklük dediğimiz özellik ortaya çıkar. O halde bu biçimcilere göre büyüklük, içeriğin (temanın) kendi başına taşıdığı bir değerden doğmaz, estetik dışı ölçütlerle ölçülemez. (Moran, 1988: 152-153)

Yeni Eleştiri ilk olarak şiirde uygulanan bir kuram olarak var olmuştur. Roman ve hikâyede uygulanmaya başlandığında şiirde olduğu gibi yaşam ve gerçeklik üzerinden değil “olay örgüsü, karakter, dil, anlatım tekniği” gibi biçimler dikkate alınarak incelemeler gerçekleştirilmiştir. (Moran, 1988: 153-154)

Kuzey Amerika’da 1949 yılında Rene Wellek ve Austin Warren *Theory of Literature* ismini verdikleri kitapla anlatı teorisine yeni görüşler getirmişlerdir. Anlatıbilimsel ve biçimci

incelemeler yaptıkları çalışmada Anglo-Amerikan Biçimciliği'ne önemli katkılar sağlamışlardır. *Edebiyat Teorisi* isimli kitap genel olarak Anglo-Amerikan formalist edebi teorisini şekillendirmeye ve özellikle anlatı kurgusu üzerine araştırmalara yardımcı olmuştur. (Herman, 2005: 20-21) Kitapta anlatı teorisyenleri için sorun hâline gelen araştırma odaklarını tespit etmişlerdir. Çalışmanın kurmacaya ayrılan kısmında edebiyat incelemelerinde teorisyenlerin “dış” yaklaşım yerine “iç” yaklaşımdan yana olmalarını hedeflemişlerdir. Edebiyat incelemeleri yaparken farklı disiplinlere başvurmayı reddetmiş, “pozitivist” yöntemden kaçınmışlardır. (Dervişcemaloğlu, 2016: 27) David Herman *Edebiyat Teorisi* isimli çalışmanın anlatıbilime katkılarından bazılarını şöyle sıralamıştır:

Romanları ve kısa öyküleri içeren kurmaca anlatının, anlatının geleneksel/standart biçimini değil, sadece anlatsal biçimde düzenlenmiş söylemin öznel/belirli bir alt türünü oluşturduğu fikri. (Dervişcemaloğlu, 2016: 27)

Öykülerin birlikte oluşturduğu nedensel ve zamansal mantığın ya da anlatının kesit ve sonucunun birleşmesi/kaynaşması. (Dervişcemaloğlu, 2016: 27)

Bir anlatının öyküyle ilgili esaslarını ya da “fabula”sını biçimlendiren temel durumlar ve olaylarla, bu temel unsurların olay örgüsü ya da “sujet” içerisinde düzenlenmesi, bir kompozisyon hâline getirilmesi arasındaki ayırım, yani kısaca Todorov ve Genette gibi Fransız yapısalcılarının verimli bir şekilde yararlandıkları “öykü” ve “söylem” ayrımı. (Dervişcemaloğlu, 2016: 27)

Prag Okulu teorisyenlerinden olmasının yanı sıra İngiliz dili ve karşılaştırmalı edebiyat uzmanı olan Rene Wellek, Avrupa ve Slav (Saussure dilbilimi de dâhil) kaynaklardan fikirler almıştır. Bu fikirlere Saussure'ün dilbilimi çalışmaları da dâhildir. Wellek, *Edebiyat Teorisi* isimli kitabında “söylemler ağı” ile “tarihsel eğilimleri” kesiştirmiştir. Anglo-Amerikan/Yeni Eleştiri akımı teorisyenlerinin yol gösterici çalışmaları ve formalist fikirler Wellek ve Warren'ın yaklaşımının şekillenmesine katkı sağlamıştır. Bu fikirler yapısalci anlatıbilimin gelişimini de etkilemiştir. Wellek ve Warren 1949'da ortaya koydukları çalışma ile anlatıbilime katkı sağlamışlardır. (Herman-Vervaeck, 2005: 20-21)

2.3. Fransız Yapısalcılığı Ve Anlatıbilim

1960'lı yıllarda Fransa'da gelişen yapısalcılık 1980'lere kadar etkili olmuştur. Edebiyat alanındaki yapısalcılığın teorik başlangıcında yapısalci dilbilim ve Rus Biçimciliği önemli bir yere sahiptir. Anlatıbilimin teorik olarak şekillenmeye başladığı dönemde yer alan Fransız Yapısalcılığı'nda Gérard Genette, Seymour Chatman, Roland Barthes, Franz Stanzel, Shlomith Rimmon-Kenan ve A.J. Greimas gibi teorisyenler çalışmalarıyla, anlatının sistematik ve biçimci analizini yapmayı hedeflemişlerdir. Anlatı biçimlerini evrenselleştirme yönünde çalışmalar yapan araştırmacılar anlatının biçimsel özelliklerini dikkate alarak nesnel bir tanım yapmak istemişlerdir. (Dervişcemaloğlu, 2016: 28) Yapısalcılar bir bütünü oluşturan

parçalar üzerinde durmuş, parçaların ilişkilerinin anlamını irdelemişlerdir. Parça-bütün ilişkisinden hareket eden yapısalcı teorisyenlerin kaynağı Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* isimli çalışmasındaki görüşlerdir.

Rus biçimci Roman Jacobson Rusya'da biçimciliğe önemli katkılarda bulunmuştur. Daha sonra Rusya'dan ayrılan Jacobson çalışmalarına Prag'da devam etmiştir. Bu sayede Rus Biçimciliği ve Fransız Yapısalcılığı arasında bir “köprü” niteliği kazanmıştır. Yapısalcılığın gelişiminde etkili isimlerden bir diğeri T. Todorov'dur. Todorov, Rus biçimcilerinin eserlerini Fransızcaya çevirmiştir. Böylece Fransa'daki teorisyenlerin Rus biçimcilerini daha yakından tanımalarına imkân sağlamıştır. Yapısalcılık, Fransa'da geliştikten sonra farklı ülkelerde de dikkat çekmiştir. Fransız Yapısalcılığı'nın kendisinden önceki Rus Biçimciliği ve Anglo Amerikan Yeni Eleştiri ile bazı ortak fikirleri vardır. Üçü de edebiyatın “kendine özgü bir sistemi” olması gerektiği görüşüne sahiplerdir ve esere dönük kuramlardır. Yapısalcılığın amacı “yazınsallığı” tespit etmektir. (Moran, 1988: 170-171)

Fransız Yapısalcılığı'nın gelişimine katkı sağlayan unsurlar: Saussure'ün dilbilim görüşleri, Propp'un *Masal Çözümlemeleri* ile yaptığı yeni morfolojik yaklaşım ve Levi Strauss'un mitler üzerinden oluşturduğu yapısal antropolojisi. Yapısalcı çözümlemelerin başlangıcı Ferdinand de Saussure'ün ölümünden sonra öğrencileri tarafından 1916 yılında yayımlanan *Genel Dilbilim Dersleri* (Cours de linguistique generale) adlı kitabı olmuştur. (Rifat, 2014: 19)

Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, Greimas ve Todorov gibi isimler Saussure'ün dil ve söz ayrımını takip ederek belirli hikâyeleri ortak bir göstergebilim sistemi tarafından desteklenen bireysel anlatı mesajı olarak yorumlamışlar ve genel olarak anlatıyı bireysel anlatılar üzerinden incelemişlerdir.

Saussure'ün görüşünden hareketle Todorov, Barthes, Greimas gibi yapısalcı teorisyenler de edebiyata eş zamanlı olarak yaklaşmışlardır. Edebiyat eseri ile eser dışındaki dünya, yazar, tarih gibi unsurlarla ilişki kurmamışlardır. Bunun sebebi “yapıtların uyduğu sistemin” de “dış gerçeklikten bağımsız” olmasıdır. İsmi geçen yapısalcıların hepsi edebiyatın yapısını tespit etmeyi amaçlamışlardır. (Moran, 1988: 171)

Fransız Yapısalcılığı yapı merkezli bir anlatı teorisi olan anlatıbilimin oluşumunda önemli rol oynamıştır. Anlatıbilim bir disiplin olarak 1966 yılında, Fransız *Communications* dergisinin “Anlatının Yapısal Analizi” başlıklı özel olarak yayımlanan 8. sayısıyla şekillenmeye başlamıştır. Sayıda anlatı metinlerini incelemek için kavramlar ve yöntemler

öneren dokuz makale bulunur. Dergide makalesi bulunan isimler; Roland Barthes, A.J Greimas, Umberto Eco, Claude Bremond, Gérard Genette ve Tzvetan Todorov'dur. (Herman-Vervaeck, 2005: 41)

Tzvetan Todorov 1969 yılında *Grammaire du Decameron* isimli kitabında yapısalci yöntemi Boccacio'nun hikâyelerine uygulayarak hikâyelerin gramerini tespit etmeye çalışmıştır. Kitapta geçen gramer başlığından kasıt kitabın dili olan İtalyancanın grameri anlamına gelmez. Gramer, öykülerin derindeki yapısı anlamına gelir. Bu yapı hikâye yüzeyinde görülmez. Todorov yüz hikâye incelemiştir. Bu incelemeleri yaparken hikâyelerdeki ortak yapıyı tespit etmeye çalışmıştır. Todorov'a göre bir hikâye metni "özel adların, fiillerin ve sıfatların birbirine bağlanmasından meydana gelen büyütülmüş bir cümleye benzer." (Moran, 1988: 171-173) Todorov yaptığı çalışmada olay örgülerinin çeşitlerini tespit etmeye çalışır ve bunu fiillerden hareket ederek yapabileceğini savunur. Todorov çalışması ile hikâyelerin dil bağlamında nasıl kurulduğunu incelemeyi amaçlamıştır. Böylece yazınsallık tespit edilmeye çalışılmıştır. Berna Moran'ın yapılan inceleme ile ilgili yaptığı çıkarım şöyledir:

Demek ki yapısalci gözle bakıldığında, öyküler bize, yüzeyde görünen insan ilişkilerini, duygularını, ya da olayları değil, tüm anlatı öğelerinin düzenleniş kurallarını belirleyen bir sistemi açıklamış oluyor. (Moran, 1988: 173)

Moran'ın cümleleri yapısalci incelemelerin özeti niteliğindedir. Yapısalci yöntemi edebiyat eserlerinde uygulayan isimlerden biri de Algirdus Julien Greimas'tır. Greimas'ın 1956 yılında *Le Français Moderne* dergisinde yazdığı "L'actualité du saussurisme" (Saussure'cülüğün günceliği) adlı yazısı önemlidir. Greimas aynı zamanda İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde 1961-1962 yıllarında anlambilim ve göstergebilim dersleri vermiştir. Daha sonra çalışmalarına Paris'te devam etmiştir. Yaptığı çalışmalarla yeni bir "göstergebilim kurucusu" olarak anılmıştır. Greimas'a göre anlam göstergebilim için önemlidir. Bu anlamın bildirişim sistemiyle ilgili olup olmaması önemli değildir. (Yücel, 2005: 126-127) Joseph Courtés bu durumu şöyle örneklendirmiştir:

Kuzey İtalya trenlerinin yepyeni, Güney İtalya trenlerinin eski vagonlardan oluşmasının amaçlanmış bir anlamı yoktur, ama bu durumun bir anlamı bulunduğu kuşku götürmez. (Yücel, 2005: 127)

Bu örnekler "göstergeler evreninde" yaşadığımızı gösterir. İşlevleri farklılaşsa da evrende var olan bütün olgular bir gösterge niteliği taşır. Evrende var olan dizgeler dilsel veya dil dışı olabilirler. Halkbilim ve söylembilim incelemelerini dikkate alan Greimasçı göstergebilimde iki yönelim vardır. Bunlar: "anamlama üzerine genel bir düşünce" ve "anamlı nesneleri çözümleme"dir. (Yücel, 2005: 128)

A.J. Greimas'ın yapısalcı yönteme katkı sağlayan çalışmaları 1966 yılında yazdığı *Sémantique Structurale* ve 1970 yılında kaleme aldığı *Du Sense* isimli kitaplarıdır. Kitaplarda yapısalcı yöntemi edebiyata uygulamıştır. Anlatının temel ilkelerini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bunu yaparken V. Propp'un yöntemini geliştirmeye çalışmıştır. Greimas Propp'un tespit ettiği yedi eylemi karşıt çiftler olarak eşleştirir ve üç çift elde eder: “Özne-nesne, gönderici-alıcı, destekleyici-engelleyici.” Bu elde ettiği çiftlere “eyleyen” adını verir. Propp'a göre tespit ettiği yedi role sahip olan kişi veya nesneleri önemli kılan şey yaptıkları eylemlerdir. Yani önemli olan anlatıda ne iş gördükleridir. Bu indirgemesine benzer şekilde Propp'un tespit ettiği otuz bir işlevi de indirmeye çalışır. Çünkü Propp'a göre öyküler sadece yüzeylerine bakarak açıklanmaya çalışılırdı her hikâyenin farklı kişi ve olaylardan meydana geldiği görülürdü. Hikâyenin “temel yapısı” incelendiğinde yer alan kişilerin çeşitli birkaç rol ile oluşturulabildiği, olayların da birkaç kategoride toplanabildiği sonucuna varıldı. Greimas sistemin ayrıntılı incelenmesi amacını taşıyarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir. (Moran, 1988: 173-175) Greimas, *Sémantique Structurale* isimli kitabından itibaren hem kuram hem uygulama çalışmaları yürütmüştür. Anlamlama kuramı oluşturmayı amaçlamış, aynı zamanda kuram ve içerik yönteminin diğer disiplinlere kazandıracakları imkânları tespit etmeye çalışmıştır. (Yücel, 2005: 129) Greimas, Levi Strauss'un mitleri dikkate alarak yaptığı çalışmasından hareketle “göstergebilimsel dörtgen” isimli modelini oluşturmuştur.

Tahsin Yücel Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen modelini şöyle açıklar:

Anlamlamanın temel yapısı olarak da niteleyebileceğimiz temel örgenlenim mantıksal-anlambilimsel kökenli üç tür bağıntıyla temellendirilen bir örnekçe oluşturur. (Yücel, 2005: 136)

Bu bağlantılar; “karşıtlık” eksen, “çelişkinlik” eksen ve “içerim ve bütünleyim” eksenidir. Yücel bu eksenlerin bağlantıları hakkında kısaca bilgi vermiştir:

(...) karşıtlık bağıntısı yaşam/ölüm, erkek/dişi, bulmak/yitirmek, vb. gibi aynı anlambilimsel eksen üzerinde yer alan ve zorunlu olarak birbirini varsayan iki karşıt terim arasında; gelişkinlik bağıntısı yaşama/yaşamama, yitirme/yitirmeme, vb. gibi uzlaşmaz terimler arasında; içerim ya da bütünleyicilik bağıntısı da olasılık/belirsizlik, av/savaş, vb. gibi aynı düzlem üzerinde yer alan terimler arasında kurulur. (Yücel, 2005: 137)

Gérard Genette, anlatıbilim incelemelerindeki sistematik ve yöntemsel boşluk üstünde çalışmıştır. Rus biçimcilerin fabula-sujet ayrımından hareketle roman çözümlemeleri için ihtiyaç duyulan kavramlara yenilerini eklemiştir. Bu ayrım tüm yapısalcılar tarafından kabul görmüştür. Genette kuramı daha uygulanabilir bir hâle getirmiştir. Genette anlatı metnlerinin analizini yapabilmek için üç işlevsel alan olması gerektiğini söyler. İlki, “söylem” diye adlandırdığı anlatı metninde yer alan “bir olay ya da olaylar dizisidir”. İkinci olarak “öykü” anlatıdaki olayların gerçekte meydana gelmiş olması gereken sıraya göre yer almasıdır.

Üçüncü olarak ise “anlatım ediniimi”ni eklemiştir. Genette en çok öykü ve söylem arasındaki ilişki ile ilgilenmiştir. Bunun sebebi yazarın öyküyü söyleme dönüştürme sürecinin öykü ve söylem arasındaki ilişki incelenerek tespit edilebileceğidir. Anlatıdaki olaylar ile ilgili hikâye üç şekilde değişime uğrayabilir. Bunlar: düzen, süre ve frekanstır. Düzen, söylemde meydana gelen olayların zaman diziminin nasıl değiştiğini gösterir. Anlatının yazarı olayların sırasını değiştirebilir. Bunu geri dönüşler yaparak ya da gelecekteki bir olayı anlatarak yapar. Süre, hikâyede yaşanan olaylardan hangilerinin detaylı, hangilerinin detaylara girmeden kısa tutularak anlatılmasıyla ilgilidir. Bu durum öykü ve öyküleme süresi içindeki ilişkiyi gösterir. Üçüncü değişim sebebi frekans ise hikâyedeki olaydan söylemde kaç defa bahsedildiğiyle ilgilidir. Genette ayrıca bakış açısı, anlatıcı türü gibi konularla da ilgilenmiştir. Çeşitlerini ve etkilerini ortaya koymuştur. Genette fikir ve teorilerini Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanında örneklemiş, yaptığı incelemelerle kapsamlı bir analiz ortaya koymuştur. Bu önemli bir başarıdır. Bunun sebebi fikirlerini modern ve basit olmayan bir romana uygulamış olmasıdır. Daha önce de yapısalcı teorisyenler metin incelemeleri yapmışlardır ama bu incelemelerde genel olarak masal ve polis romanı gibi daha basit edebiyat metinlerini tercih edilmişlerdir. (Moran, 1988: 175-176) Mustafa Zeki Çıraklı *Anlatıbilim* isimli kitabında Genette’in yapmış olduğu şu yoruma dikkat çeker:

Genette bugüne kadar eleştirmenlerin anlatı metinlerini yorumlamaya çalıştıklarını, ancak üretilen anlamların altında yatan somut araç ve stratejilere pek dikkat etmediklerini belirtir. (Çıraklı, 2015: 23)

Öykü ve öyküleme olgularıyla ilgili kapsamlı bir sınıflandırma gerçekleştiren Genette kurmaca veya kurmaca olmayan anlatıların taklit ile oluşamayacağını savunur. Bunun sebebi dil ile meydana getirilmiş olmalarıdır ve dil taklit etmez, nakleder. Bu görüşüyle anlatıda taklide yer vermeyerek mimesisten uzaklaşır ve diegesisi “çeşitli dereceleriyle” kabul eder. Genette’in sunduğu terminoloji zamanla anlatıbilimin “ortak dili” hâline gelmiştir. (Dervişcemaloğlu, 2016: 70)

Genette’in anlatıbilime katkı sağlayan bir diğer çalışması *Narrative Discourse Revisited* isimli kitabıdır. Çalışmada terminoloji üzerinde durarak, okura teknik açıdan okumanın yöntemini göstermek istemiş, okuru “anlatının mutfağına” sokmaya çalışmıştır. (Çıraklı, 2005: 23)

Görüş ve çalışmalarını incelediğimiz Tzvetan Todorov, Algirdus Julien Greimas, Gérard Genette uygulama konusunda farklı görüşlere sahip olsalar da üçü de dilbilim modellerini edebiyat anlatılarına uygulamışlardır. Yapısalcı teorisyenlerin fikirlerinde birleştikleri ortak noktaları Berna Moran dört madde etrafında toplamıştır:

1. Edebiyat incelemesi tek tek yapıtların yorumlanması ya da değerlendirilmesi değil, edebiyat yapıtlarının tümünün uyduğu sistemin araştırılması demektir. (Moran, 1988: 176)
2. Bundan ötürü, edebiyatın tarih içindeki gelişimi bir yana bırakılarak, her şeyden önce eşzamanlılık içinde incelenmesi gerekir. (Moran, 1988: 176)
3. Edebiyatın eşzamanlılık içinde, kendi başına, bağımsız bir yapı olarak incelenmesi ise, bu yapıyı oluşturan öğelerin birbiriyle olan bağıntılarının, yani işlevlerinin saptanması demektir. (Moran, 1988: 176)
4. Bunu yapmak için de, dilbilimdeki söz'e tekâbül eden somut edebiyat yapıtlarından yola çıkarak bunların uyduğu sisteme (dil'e) ulaşmak şarttır; çünkü sistem ile tek tek yapıtlar arasındaki bağıntı, dilbilimde dil ile söz arasındaki bağıntının benzeridir. (Moran, 1988: 176)

Yapısalcılık birçok farklı disipline de uygulanan bir yöntem olmuştur. Claude Lévi-Strauss yapısalcılığı antropolojik olarak ele almıştır. Böylece onu insanbilimlerine uygulamış, dilbilimden toplumsal boyuta taşımıştır. Bu yaklaşımıyla “yapısal antropoloji”yi başlatmıştır. Strauss “dilsel yapı ve toplumsal yapının türdeş anlatımları arasında bir bağıntı” bulunduğunu öne sürmüştür. Bu söylem dil ve toplum arasında özdeş bir tutum olarak kullanılmamıştır. Fakat bazı yazarlar ikisini özdeş kullanmakla Strauss’u eleştirmişlerdir. Strauss’un yapısalcılıkla ilgili görüşü şöyledir: “değişmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez öğelerin araştırılması.” (Yücel, 2005: 69-71) Lévi Strauss diğer yapısalcılar gibi Saussure’dan etkilenmiştir. Saussure’ün “dil” söz” ayrımını “kod” “bildiri” ayrımı ile ilişkilendirmiştir. Çalışmalarında ilkel toplumlardaki evlilik, mit, totem gibi kavramları incelemiş ve kodlamıştır. Öncelikle mitlerde kodlar tespit etmiştir. Bulduğu her koddaki unsurun birbiriyle olan ilişkisini ortaya çıkarmış ve bu ilişkilerin diğer kodlardakilere karşılık geldiğini tespit edip sınıflandırmıştır.

Jacques Lacan yapısalcılığı psikanalize uygulamış, Freud’un kuramını yeniden yorumlamıştır. Lacan, bu incelemesiyle bilinçaltı ve dilin yapısının benzerliğine dikkat çekmiştir. Michel Foucault, “bilgi ve kültür” sorununa bu yöntemle yaklaşmıştır. Jacques Derrida felsefe tarihini ve metinleri yapısalcı yöntemle incelemiştir. Üç ismin uyguladığı yapısalcı yöntem zamanla “yapısalcılık-ötesi” ismiyle anılmaya başlamıştır. (Moran, 1988: 167)

1970’lerin sonuna doğru “klasik-sonrası anlatıbilim” ismiyle “klasik anlatıbilim”den tam bir kopuş olamamakla beraber yeni bir dönem başlamıştır. Klasik sonrası anlatıbilim teorisyenleri klasik anlatıbilime karşı tavrı sergilemelerine rağmen anlatıbilim kavramlarının bir kısmını kullanmayı sürdürmüşlerdir. John Pier, Meir Sternberg gibi klasik ve klasik sonrası ayrımına karşı çıkan araştırmacılar da olmuş ama genel görüş, ayrımı kabul etme yönünde birleşmiştir. Klasik sonrası anlatıbilimde 1980-1990 yılları arasında iki temel eğilim dikkat çekmiştir. Bunlar; “anlatıbilim kapsamının edebi anlatının ötesine geçerek

genişlemesi” ve “diğer disiplinlerden teori ve kavramlar ithal etmesi”dir. (Dervişcemaloğlu, 2016: 32) Klasik anlatıbilimde yapılan çalışmalarda merkezdeki unsur metin olmuştur. Klasik sonrası anlatıbilim çalışmaları ise sınırların genişletildiği, metne bağlı kalmayan incelemeleri içerir. Sınırlardaki bu genişleme incelemelere disiplinlerarası bir özellik kazandırmıştır. Kültür, psikoloji, felsefe gibi disiplinler anlatı analizine dâhil edilen unsurlar hâlini almıştır.

Seymour Chatman 1978 yılında yaptığı *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* isimli çalışmasında anlatıbilimin görsel anlatılara uygulanabileceğini savunmuştur. Chatman çalışmasında filmi de kapsayacak şekilde o ana kadar anlatıyla ilgili olduğu kabul edilen unsurları ve anlatım araçlarıyla ilgili yapılmış olan tanımları dar anlamlarından çıkararak daha geniş anlamlar yüklemiştir. Anlatıyı oluşturan unsurların neler olduğu sorusuna yeniden cevap aramıştır. Film bir anlatı türü olarak kabul eden ilk teorisyenlerinden olan Chatman anlatı kavramını genişletmiştir. (Herman-Vervaeck, 2005: 42)

Mieke Bal ve diğer teorisyenler anlatıbilimin “metinlerarasılık, medyalararasılık gibi çapraz-metinsel olguların” ve “çokseslilik gibi metin-içi olguların” analizinde kullanılabileceğini kanıtlamıştır. Culler, Derrida’nın yapı sökücülüğünü tanıtmıştır. Öykü ve söylem olgusunu sorgulayan Culler, iki olgu arasındaki ilişkiyi “söylem, öyküyü doğuruyordu” şeklinde yorumlamıştır. Bir diğer teorisyen Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* isimli çalışmasında; anlatıcının cinsiyetinin, “bakış açısı” ve “sunuş kipi”nin analizinde yer alması gerektiğini savunur. Lanser’in bu görüşü “Lanser Kuralı” olarak adlandırılmıştır. Aynı zamanda 1986 yılında “Towards a Feminist Narratology” isimli makalesiyle feminist anlatıbilimi isimlendiren araştırmacı olmuş, makalesinde anlatı metinlerini feminist teori ile incelemiştir. (Dervişcemaloğlu, 2016: 32)

“Klasik sonrası anlatıbilim” dönemi olarak anılan 1990’lı yıllarda anlatıbilim incelemelerinin sınırları daha da genişlemiştir. Günümüzde birçok alanda başvuru bir olgu hâlini alan anlatıbilim ile edebiyat, felsefe, psikoloji gibi birçok disiplin arasında ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Anlatıbilim teorisyenlerinden Fludernik’in 1996 yılında “Natural Narratology” (Doğal Anlatıbilime Doğru) isimli makalesi dönemin önemli çalışmaları arasında yer almıştır. Burada anlatısallığın temelinde yatan şeyin insanların deneyimleri olduğu görüşü savunulmuştur. Savunduğu görüş doğrultusunda “tecrübilik” kavramını ortaya atmıştır. Fludernik’in çalışmasıyla metin temelli anlatıbilimin dışına çıkmıştır. (Dervişcemaloğlu, 2016: 32-38)

Günümüzde ivme kazanan anlatıbilim, disiplinlerarası ve sistematik bir hâl almış, teori ve çalışmalarla çeşitlenmiş ve kullanım alanı genişlemiştir. Stanzel'in *Anlatı Teorisi* ve Genette'in *Anlatının Söylemi* isimli çalışmaları birçok teori ve çalışma için temel teşkil etmiştir. Amerika'dan David Herman, Susan Lanser, Peter Rabinowitz; Almanya ve Avusturya'dan Monika Fludernik, Wolf Schmid, Ansgar Nunning, Manfred Jahn günümüzde anlatıbilime sundukları çalışma ve teorileriyle dikkat çeken isimlerdir

Türkiye'de yapılmış anlatıbilim çalışmalarına baktığımızda ise doğrudan alana yönelik çalışmaların sayıca az olduğunu görürüz. Ayşe Kıran ve Zeynel Kıran'ın 2000 yılında yayımlanan *Yazınsal Okuma Süreçleri* isimli çalışması dikkate değer çalışmalardandır. Kitap anlatıbilim de dâhil olmak üzere çeşitli dilbilimsel metin inceleme yöntemlerinden oluşur. Çalışmanın anlatı başlıklı bölümünde anlatının ne olduğu ve genel yapısına dair değerlendirmeler yapılmıştır. Genette'in "Kim konuşuyor?" ve "Kim Görüyor?" soruları yine aynı başlık altında ele alınmıştır. Anlatıcı, bakış açısı, öyküleme zamanı gibi anlatıbilimde de yer alan başlıklara dair çözümlemeler yapılmıştır. Bu çözümlemeler yapılırken aynı zamanda terimlere yeni Türkçe karşılık önerilerinde bulunmuşlardır. Örneğin otodiegetik yerine benöyküsel terimini kullanmışlardır. Anlatıcıyı ele alırken anlatıya katılma derecesi ise değerlendirmişler ve geleneksel yöntemin dışına çıkmışlardır. Gerek anlatıbilim alanında yapmış oldukları metin çözümlemeleri gerekse getirdikleri terim önerileri ile Türkiye'de anlatıbilim araştırmalarına katkı sağlamışlardır.

2014 yılında Bahar Dervişcemaloğlu'nun yapmış olduğu *Anlatıbilime Giriş* adlı çalışma Türkiye'de anlatıbilim çalışmalarına öncü kitaplardandır. Çalışmada anlatının tanımı, anlatıbilimin tarihsel gelişimi anlatılmıştır. Anlatıbilimin oluşumuna kaynaklık eden fikirler üzerinde durulmuştur. Araştırmacılarının görüş ve yöntemleri ele alınmıştır. Klasik anlatıbilimden modern anlatıbilime uzanan süreç hakkında bilgilere yer verilmiştir. Zaman, mekân, bakış açısı, anlatıcı gibi kavramlar anlatıbilimsel yöntem ile değerlendirilmiştir.

Oktay Yivli 2013'te *Cemil Süleyman'ın Öyküleri* isimli çalışmasıyla anlatıbilimsel yöntemi Cemil Süleyman'ın öykülerine uygulamıştır. (Aynı çalışmanın 2. basımı, çeviri-yazılı metinler çıkartılarak 2015'te *Kısa Öyküde Yöntem: Cemil Süleyman Uygulaması* adıyla yayımlanmıştır.) Öykü incelemelerinde tür, düzen, anlatıcı, bakış açısı, öykülemenin yapısı, öyküleme zamanı, anlatı birimleri ve öyküleme grameri kavramlarını kullanmıştır. Kitapta Gérard Genette, Seymour Chatman, Dorrit Cohn'un kavramlarına yer verilmiştir. Tanımı yapılan kavramlar geleneksel öykü inceleme yönteminden ayrılarak anlatıbilimsel yöntem ile incelenmiştir. Yivli, bu çalışmasının yanı sıra 2019'da *Öykü Nasıl Okunur* isimli kitabı ile

anlatıcı, öyküleme yapısı, öyküleme zamanı başlıklarını anlatıbilimsel yöntem ile çeşitli hikâyelere uygulamıştır.

2018 yılında Seçil Dumantepe ise *Roman ve Öyküde Zaman* isimli çalışması ile anlatıbilimsel yöntemi zaman kavramı üzerinden değerlendirmiştir. Öykü zamanı, öyküleme zamanı, anlatı zamanı ve kronolojik düzen kavramlarını Gérard Genette ve Mieke Bal'ın teorilerinden hareketle değerlendirmiştir. Farklı roman ve hikâyeleri anlatıbilimsel yöntem ile incelemiştir.

Yapılan bu çalışmalar anlatıbilime yönelik teorik bilgi vermesinin yanında anlatıbilim teorilerinin uygulamalarını göstermeleri bakımından önemli çalışmalardır.

Türkiye'de 2000'li yıllardan itibaren anlatıbilime olan dikkat artmış ve alana çeşitli kitaplar kazandırılmıştır. Bu süreç içinde yapılan çalışmalar sayıca az olsa da hem teorik hem de pratik anlamda anlatıbilimi Türkiye'ye tanıtmaları ve alanda çalışacaklara yol göstermeleri açısından önem taşırlar. Anlatıbilime olan dikkat akademide de kendini göstermiştir. Ege Üniversitesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde lisans ve lisansüstü eğitimlerinde anlatıbilim dersi verilmektedir. Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün yanı sıra İngiliz Dili ve Edebiyatı, Alman Dili ve Edebiyatı bölümlerinde de naratoloji eğitimi sürdürülmektedir.

Üniversitelerde yürütülen lisansüstü çalışmalarda da anlatıbilime olan ilginin arttığını görürüz. Tez Merkezi'nin anasayfasından anlatıbilim ve naratoloji anahtar sözcükleri ile tarama yapıldığında 12 adet tezin doğrudan isminde bu kelimeler karşımıza çıkar. İlgili yüksek lisans ve doktora tezleri 2007 yılı ve sonrasına ait çalışmalardır. Tarama anlatı, anlatım teknikleri şeklinde genişletildiğinde çalışmaların sayısı artmaktadır.

3. ZAMAN

Tarihsel ve toplumsal süreçte farklı şekillerde algılanan zaman kavramının sözlük anlamı şu şekildedir: “Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit.” (TDK) Bu tanım bizlere zamanın üç farklı evrede yer aldığını gösterir. Bunlar geçmiş, şimdi ve gelecek zamandır. Sıralı bir şekilde gerçekleşen olaylar arasındaki öncelik sonralık ilişkisine dayanan bu sistem birbiri arasında geçişli bir yapıya sahiptir.

Zaman, insanlığın yorumlamakta güçlük çektiği bir kavram olmuştur. Bu güçlükte zaman kavramının fiziksel olarak bir mevcudiyetinin olmayışı başlıca etkenlerdendir. Zaman; psikoloji, sosyoloji, felsefe gibi disiplinlerce değişik yaklaşımlar ile incelenmiştir.

İnsanın ayrılmaz bir unsuru olan zaman, insani gerçekliğin kaçınılmaz bir parçasıdır. Zamansal bir varlık olan insan dünya hayatındaki konumunu bu sayede anlamlandırır. İnsan toplumsal bir varlıktır. Doğumundan ölümüne kadar sonlu bir süreç içinde hayatını devam ettirir. Bu süreçte toplumsal ilişkilerin içinde yer alır. İnsanlar tecrübe kazanmak için zamana ihtiyaç duyarlar.

Norbert Elias, *Zaman Üzerine* isimli kitabında zaman kavramının sosyal bir olgu oluşu üzerinde durmuştur. Zamanın, deneyimler sonucunda kuşaktan kuşağa aktarılarak geliştiği görüşünü savunmuştur. (Elias, 2020: 64)

Zamanı algılayış toplumlar arasında farklılık göstermiştir. Bu farklılıkta toplumların kültürel yapıları da etkili olmuştur. Bununla beraber ilkel toplumlar hem teknolojinin yetersizliği hem de bilgi dünyalarındaki doygunluğun tam sağlanamamış oluşundan dolayı günümüzden çok daha basit sistemler ile zamanı yorumlanmaya çalışmışlardır. Kuşların göç etmesi, Güneş’in ve Ay’ın doğuş ve batışı, mevsimlerin birbirini takip etmesi gibi düzenli hareketler ile zamanı takip etmeye çalışmışlardır. Bu takip daha çok gözlem ağırlıklı çıkarımlara dayanmıştır. Gözlemledikleri olaylarda değişimlerin tekrar edişi üzerinden çıkarımlara vararak zamansal bir sistem oluşturmaya çalışmışlardır. Bu fiziksel ve doğal değişimler ile sosyal faaliyetlerini düzene sokmayı amaçlamışlardır. (Elias, 2020: 15)

Elias, zamanı “sosyal yoldan öğrenilmiş bir sentez” olarak tanımlamıştır. İnsanlar neyi ne zaman yapmaları gerektiğine karar vererek bir düzen içinde yaşamak istemişlerdir. Böylece hayatın kargaşası engellenmiş olacaktır. İnsanlık bu sayede sistemli bir akış içinde hayatı sürdürebilecektir. Bu düzene sokma girişimi her çağda, her dönemde farklı yöntemler ile sağlanmaya çalışılmıştır. Bu yöntemler zaman içinde farklılaşmış ve gelişmiştir. İnsanlığın daha ilkel evrelerinde doğa ile belirlenen zaman anlayışı hâkimiyet sürmüştür. İnsanlar bu

yolla faaliyetlerinin zamansal sıralamasını yapmışlardır. Oluşturulan zamansal sistemler toplumun düzenli bir şekilde yaşayabilmesini sağlamıştır. Galileo dönemine kadar zaman doğa ile eş sayılabilecek bir unsur olarak görülmüştür. (Elias, 2020: 49-74)

Sosyoloji disiplininin önemli isimlerinden E. Durkheim, Henri Hubert, Marcel Mauss Robert Merton, Maurice Halbwachs, Wilbert Moore, Ali Şeraî gibi isimler zaman üzerine sosyolojik çalışmalar yapmışlardır. Karl Marx ve Max Weber de zamanı tarihsel ve sosyal değişimler odağında ele almışlardır. (Okumuş, 2010: 156)

İnsan kendinden önceki toplumlardan daha ileri gitmeye, farklılaşmaya, gelişmeye çalışan bir varlıktır. Bilinmezlikleri bir temele dayandırmak istemiş ve evreni anlamak için çeşitli mitler yaratmıştır. 2500 yıl önce bu mitlere olan bağlılıklarını hafifleterek evreni kendi akıllarıyla kavrama yoluna gitmişlerdir. İlk düşünürler zaman kavramını “mutlak değişmez değerler” olarak yorumlamışlardır. (Öcal Düzgören, 1997: 110) Elea Okulu filozoflarından Parmenides ve Zenon zamanın değişmezliğine inanan ilk çağ filozoflarından. Bu görüşü Aristo ve Platon da desteklemiştir. Aristo’ya göre: “Zaman değişimleri açıklamakta kullanılan bir ölçü birimidir.” Parmenides ise “değişimi bir yanılsama” olarak ifade etmiştir. (Bardon, 2018: 15-19) Newton’a gelinceye dek zaman kavramı Batılı düşünürler tarafından “mutlak değer” olarak görülmüştür. (Öcal Düzgören, 1997: 110) İslam filozoflarının zaman kavramına yaklaşımı da Batılı filozoflarla benzer olarak mekân ve hareket kavramları üzerinden olmuştur. Hareket, yani bir değişimin gerçekliğine olan inanç hâkimdir. Farabi, Kindi, İbn Sina, İbn Rüşd zamanı açıklarken hareketle olan ilişkisinden yola çıkmışlardır. (Topakkaya, 2017: 145-146)

Zaman içinde gelişen insan, yaptığı gözlemler ve çalışmalar ile Parmenides’in düşündüğü gibi bir mutlak zaman olmadığı sonucuna varmıştır. İnsan belli bir mekân ve zamanda kendini konumlandırmıştır. Burada doğar, yaşar ve ölür. Böylece zaman içinde geçmiş, şimdi ve gelecek olarak üç boyutlu bir yapıya sahip olduğunun bilincindedir. Bu üçlü yapı mekân boyutunu oluşturan en, boy ve yükseklikten oluşan üçlü ilişkiyi çağrıştırır. Mekân ve zaman birbirinden ayrılmaz bir ilişkiye sahiptir. (Öcal Düzgören, 1997: 111-112)

Düşünürlerin üzerinde durduğu bir kavram olan zaman, felsefenin kaynağı olan mitolojilerde de rastlanan bir unsurdur. Gülnihal Küken mitolojilerde zaman kavramının yer buluşunu şöyle örneklendirmiştir:

(...) büyük mitos yazarı olan Heidos kendisinden önceki mitolojilerden de esinlenerek yazdığı ‘Theogonia’ında dünyanın meydana gelişini efsane olarak anlatırken bir sıra düzeni içersinde önce Khaos (boşluk)un daha sonraları da sırayla dışı varlık olan Gaia (toprak) ile erkek bir varlık olarak kabul edilen yaratıcı tanrı Eros’un meydana geldiğini ve

daha sonra Uranos (gökler), dağlar ve Okeanos (okyanus) un arkasından en gençleri olarak Khronos (zaman) un oluştuğunu söyler. (Küken, 1997: 182)

Zaman kavramını yorumlayış tarih içinde değişimlere uğramıştır. Zaman uzun bir değişim sürecine sahiptir. Bahsettiğimiz ilkçağ filozofları Parmenides, Platon, Aristo, zamanın parçalanamayacağı düşüncesini savunurken Ortaçağ insanının zamana bakışı ise daha çok görünüş üzerinden şekillenmiştir. Zamanı yaşlanmanın sebebi olarak kabul etmişlerdir. Ortaçağın sonlarına doğru şehirleşmenin de etkisi ile zanaatkârların ürettikleri ürünler sayesinde ticaret hızlanmıştır. Bu hızlanma sayesinde zaman doğrusal olarak algılanmaya başlamıştır. Çalışma hayatı da doğanın hareketlerine göre tekrarlar şeklinde oluşturulmuştur. Daha başka bir deyişle insanlar yaşamlarını işlerini dikkate alarak ayarlamışlardır. Böylece zaman ikinci planda kalmıştır. (Topakkaya, 2017: 136-137) Ortaçağ felsefesinde özellikle St. Augustinus ve St. Thomas Aquinas zaman ile ilgili teorileriyle yeni anlayışlar getirmişlerdir. Antik çağ felsefesinde hâkim “döngüsel zaman anlayışından” farklı olarak “çizgisel zaman anlayışından” yana olmuşlardır. Anlayış, tek tanrılı dinler tarafından da benimsenmiştir. (Dumantepe, 2018: 46)

İlerlemeci-çizgisel zaman anlayışında geçmiş geride bırakılır. Yani bellekte yer alan deneyimler yok sayılır ya da gönüllü olarak silinir. Hâlbuki zamanın ilerleyişiyle paralel olarak artan bilgi birikimi de vardır. Çizgisel zaman anlayışında zaman ilerler ama geçmişe ait her şey geride kalır.

İlerleyici tarih anlayışının oluşturulmasına katkı sağlayan düşünürlerden biri olan Hegel’in tarih anlayışını Eliade şöyle anlatmıştır:

Tarih her zaman ‘özgür’ ve ‘yeni’dir, yinelenmiyordur; ama her şeye rağmen kaderin planlarına uygundur; dolayısıyla Ruh diyalektiğinde bir modeli (ideal olsa bile, yine de bir modeldir) vardır. (Eliade, 2018: 101)

Çizgisel zaman anlayışının dışında yer alan diğer bir anlayış döngüsel zaman anlayışdır. Günümüzde Batılı düşünüş şekli çizgisel zaman anlayışı etrafında toplanmış olsa da Sümerler, Mayalar, Aborijinler, Antik Yunanlılar’ın zaman algıları çizgisel zaman anlayışının dışındadır. Bu, Budizm, Hinduizm ve tasavvufa inananlar için de geçerlidir. Tanrıların zamanı, gnostik zaman ismi verilen döngüsel zaman algısıdır. Döngüsel zaman algısı; “ebedi dönüş, kutsal zaman/tarihi zaman ve tüm zamanları kendinde toplayan tek an” olarak üç şekilde görülür. (Saybaşıllı, 2008: 1) Nietzsche’nin zaman görüşü Antik Yunan felsefesindeki zaman kavramına benzer. *Ecce Homo* adlı eserinde görüşlerinden şöyle bahseder:

"Bengi dönüş" öğretisi, yani sınır tanımadan, sonsuza dek her şeyin durmadan yok olup yeniden doğması, Zerdüşt'ün bu öğretisi daha o zamandan Herakleitos'ca da öğretilmiş

olabilirdi. Hiç değilse, Herakleitos'un ana düşüncelerinden hemen hepsine konmuş olan Stoa'da bunun izlerine rastlanır. (Nietzsche, 2006: 62)

Nietzsche, zaman konusundaki düşünceleriyle en ayırksı fikirleri ortaya atan isimdir. Tüm kültürlerin temelinde “sonsuz yaşam” ve “yaşamın sonsuz tekrarı”ne inanır. Nietzsche, *Ve Böyle Buyurdu Zerdüş*t isimli kitabında bu ebedi tekrar düşüncesini ortaya koymuştur:

Her şey gider, her şey geri gelir; sonrasızca döner varlık çarkı. Her şey ölür, her şey yine çiçeklenir; sonrasızca sürer varlık yılı. Her şey parçalanır, her şey yine birleşir; sonrasızca kurar kendini varlık evi. Bütün nesneler ayrılırlar, bütün nesneler yine esenleşirler; sonrasızca bağlı kalır kendine varlık halkası. Her an yeniden başlar varlık, “ora” denen top döner her “bura”nın çevresinde. Orta, her yerdedir. Eğridir yolu sonrasızlığın. (Nietzsche, 1984: 208-209)

Toplumların zamanı algılayışını belirlemede din önemli bir unsur olmuştur. Eski Uygarlıklarda döngüsel zaman anlayışı ağırlıklı olan inanıştır. Dinî inanç içinde zaman anlayışına bakıldığında semavi dinlerde döngüsel zaman anlayışının olmadığı görülür. Çizgisel zaman anlayışının çıkış noktasında vahye dayanan dinler vardır. Bu doğrultuda ortaya çıkan ilk din Musevilikdir. Tevrat'ta zamanla ilgili çeşitli ayetler bulunmaktadır. “Şimdi değilse ne zaman”, “Gün kısa yapılacak işler fazla” bu ayetlerden bazılarıdır. Hristiyanların kutsal kitabı İncil'e göre zaman yaratılan bir şeydir ve başı ve sonu olan bir süreçtir. Zaman sadece bu süreçten ibaret değildir. Önce ve sonra olarak sıralanan dünyasal zamanın dışında başka bir zaman vardır. Tanrı öz oğlunu feda ederek sonsuz bir zamanı belirlemiştir. Hz. İsa'nın zaman ile ilgili söylediği ilk kelime “kairos”tur. Hz. İsa'nın zaman ile ilgili bir başka ifadesi de vaftizci Yahya yakalandığında halkın karşısına çıkıp: “Vakit tamam oldu ve Allah'ın melekûtu yakındır; tövbe edin ve İncil'e iman eyleyin.” Bu ayet hem Hz. İsa'nın zaman ile ilgili bir kavrama yer verdiğini gösterirken, hem de öğretisi hakkında ipuçları taşır. (Topakkaya, 2017: 55-80)

Eliade: “Hristiyanlığın, bir din olmasından ötürü, en azından bir mitsel davranışı korumak zorunda” kalmış olduğunu belirtir. Bu “litürjik zamandır”, yani “başlangıçların başlangıç zamanına süreli olarak yeniden kavuşmadır.” Eliade bu durumu şöyle anlatır:

Bir Hristiyan'ın dinsel deneyimi, İsa'nın örnek oluşturan model olarak taklit edilmesi, Tanrı'nın yaşamının, ölümünün ve dirilmesinin litürji biçiminde yinelenmesi ve bir de Beytlehem'de İsa'nın doğumuyla açılan, Göğe Çıkışıyla geçici olarak sona eren başlangıç zamanı ile Hristiyan kişinin zamandaşlığı üstünde temellenir. Oysa, gördüğümüz gibi insan ötesi bir modelin taklit edilmesi, örnek oluşturan bir olgular akışının yinelenmesi ve Büyük Zaman'a dökülen bir açılma sonucu dinle ilgili olmayan zamanın durması, “mitsel davranış”ın başlıca belirtilerini oluşturur; bir başka deyişle bu mitsel davranış, varoluşunun kaynağını mitte bulan arkaik toplumun insanının davranışdır. (Eliade, 2001: 211)

“Litürjik zaman” dairesel bir zamandır. Eliade, buna rağmen Hristiyanlığın çizgisel bir zaman anlayışını benimsediğini vurgular. (Eliade, 2001: 211)

İslam'da da zaman kavramı üzerinde durulmuştur. İslam'ın kutsal kitabı olan Kuran'da hem yaşam içinde hem yaşamdan sonraki zamana dair ifadeler yer verilmiştir. Kuran'da iki surenin ismi zaman kavramıdır. Bu sureler “Dehr” ve “Asr”dır. Zaman büyük oranda bir var oluş olarak ele alınmıştır. Uzun süre üzerinde tartışılan zaman ve hareket ilişkisine Kuran'da da göndermeler vardır. Musevilik ve Hristiyanlık'ta olduğu gibi İslam'da da “ebed/sonsuzluk” kavramı üzerinde durulmuştur. Sonsuzluk Tanrı'ya ait bir özellik olarak görülmüş, zaman ise yarattığı varlıklar için koyduğu bir “yazgı” olarak yorumlanmıştır. Kuran'da zaman kavramı üç başlık ile incelenmiştir. Bunlar; “fiziksel zaman”, “metafiziksel zaman” ve “tarihsel zaman”dır. (Topakkaya, 2017: 86-91)

Zaman kavramı ile ilgili birçok düşünür bilimsel gelişmelerin de ışığında çeşitli fikirler ortaya koymuştur. Zamanı yorumlayış toplumların gelişimi, bilimin ilerleyişi gibi etkenler ile beraber ilerlemiştir. Yeniçağ felsefesinde Rene Descartes, Kartezyen zaman görüşü ile “Zaman sürmesi bakımından, olumsal olan bir birikim içeren sonsuza kadar bölünebilir bir sürekliliktir.” düşüncesini savunmuştur. (Dumantepe, 2018: 47-48) Böylece İlkçağ felsefesindeki zamanın parçalanamayacağı düşüncesinin Yeniçağ felsefesinde değişim yaşayarak zamanın bölünebilirliği düşüncesine evrildiğini görürüz. Zaman algısındaki değişim resim, müzik, edebiyat gibi çeşitli alanlarda kendini göstermiştir.

Fransız Filozof Henri Bergson zaman kavramı üzerine incelemeler yapmıştır. Felsefesini oluşturan temel kavramlar “süre” ve “sezgi”dir. Süre kavramı “hakikat arayışının konusunu”, sezgi ise “yöntemini” oluşturur. (Dumantepe, 2018: 52) Zamanın “standart bir değer” olarak kabul edilmesini onaylamaz. Bergson, saati “zamanın parçalanması” olarak görmüştür. Bu parçalanmayı reddeder çünkü eşyanın doğasıyla uyum sağlamadığını düşünür. Zaman hareketlidir, durmaz ya da bölünmez. Bu sebeple “an” değil “süre” önemlidir. Bu düşüncesini *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri* isimli eserinde ortaya koymuştur. (Tekin, 2015: 120)

Bergson'un süre kavramı resimde, müzikte, edebiyatta dikkat çekmiştir. Edebiyatta Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, M. Proust, B. Shaw, “resimde Claude Monet, müzikte Claude Dubussy” gibi isimlerin eserlerinde Bergson'un görüşlerinin yansımalarına rastlamak mümkündür. (Tekin, 2015: 121)

Zaman kavramını algılayış kişiler arasında farklılık göstermiştir. Bunun sebebi insanın içinde bulunduğu çevre, gelişimini tamamladığı uygarlığın bakış açısında etkili olmasıdır. Her insan zamanı kendi seçimleri doğrultusunda algılar. Zamanı algılamanın üç şekli vardır.

Bunlar; “fiziksel zaman”, “süredizimsel zaman” ve “dilsel zaman”dır. Fiziksel zaman: “İnsanda bağliışı, her bireyin duygularına ve iç dünyasının uyumuna göre ölçtüğü sonsuz değişkenlik gösteren bir süredir.” Süredizimsel zaman “takvim zamanı”dır. Toplumların düzen içinde yaşaması için gereklidir. İnsanlar doğa olaylarının tekrar etmelerinden hareket ederek takvimi oluşturmuşlardır. Dilsel zaman ise: “Genellikle fiile bağlı olarak, doğal sürenin çeşitli bölümlerini belirten bir dilbilgisel ulamdır.” (Kıran, Eziler Kıran, 2011: 217-218)

Deneyimler toplum içinde kazanılır ve bu deneyimlerin psikolojik ve algı düzeyi kişiden kişiye farklılık gösterir. Bu farklılık zamansal algıların da birbirinden farklı olmasına yol açar. Psikolojik zaman edebi eserlerde de kendini göstermiştir. Hayatta insanın deneyim ve duygularıyla değişen zamanı algılayış şekilleri eserlerde karakterler yoluyla okuyucuya hissettirilmiş ya da açık bir şekilde verilmiştir.

Herhangi bir anlatıda en az dört psikolojik zaman olduğu kabul edilir. Bu zamanlar “kahramanın psikolojik zamanı, anlatıcının psikolojik zamanı, yazarın psikolojik zamanı ve okurun psikolojik zamanı”dır. Anlatıda yazarın ya da hikâye anlatıcısının zaman karşısındaki duruşu ve anlatıdaki kahramanların zaman içinde geçirdiği duygusal değişimler anlatı zamanında çeşitliliğe sebep olan faktörlerdir. Bu sebeple anlatılardaki psikolojik zaman incelemelerinde ölüm, sonsuz olma gibi soyut kavramlar üzerinden çıkarımlarda bulunulur. (Dumantepe, 2017: 37)

Zaman kavramı kurmaca bir tür olan roman ve hikâyeye uygulanırken tıpkı uygulandığı anlatı gibi kurmaca bir unsur olarak metne dâhil olur. Anlatıcının yaptığı seçimler sonucunda belli bir biçime kavuşur. Kurmaca oluşundan dolayı gerçek hayattaki zaman anlayışından farklı olarak kesintiye uğrayabilir. (Sağlık, 2002: 149) Anlatıcının metni anlatırken yaptığı tercihlerle ilgili olarak Forster şöyle bir yorumda bulunmuştur:

Her insanın yaşamı iki ayrı yaşam türünden oluşur. Bunlardan biri insanın her gün zaman içinde geçen, dakika ve saatlerle ölçülen yaşamdır. Öteki ise değerlere göre sürdürdüğü yaşamdır. (Forster, 1985: 22)

Anlatılarda anlatılan zaman değerlere göre devam ettirilen hayatlardır. Bu hayatlar “an”lardır. Bir romandan anlar çıkarıldığında geriye kalan zaman dilimleri “iç” ve “dış” olarak ikiye ayrılır. Anlatıcı romanını meydana getirirken bu içte kalan zaman dilimlerini kullanır. “Romanda zaman” ifadesi içte kalan zaman dilimleri anlamına gelir. (Sağlık, 2002: 149)

3.1. Zaman Ve Anlatı

Zaman kavramı anlatının kurucu ögesi konumundadır. Zaman ister kurmaca ister tarih yazımı olsun her anlatı içinde bulunur. Anlatı ve zamansallık arasındaki ilişki araştırmacıların üzerinde tartıştığı bir konu olmuştur.

Dış dünyaya ait bir kavram olan zaman, anlatıya dâhil edildiğinde metin dünyasına uyum sağlayabilmesi için üzerinde bir takım değişimler yapılmasını gerekli kılar. Bu oluşumda etkili olan yaratıcı güçtür. (Dumantepe, 2018: 63) İnsanlar yaşamda zaten bir zamansallık içinde var olurlar. Bu zamansallık doğrusal ve kronolojik bir ilerleyişe sahiptir. Anlatı metnindeki olaylar ve karakterler de varlıklarını sürdürebilmek için zamana ihtiyaç duyarlar. Oluşturulan anlatıdaki zaman, yaşamdaki zamansallığın aksine söylemle sınırlı dar bir çerçeveye sahiptir. Yaşam içindeki olaylar, var olan kişilerdeki farklılıklar, zamansal değişimle aynı çizgide kronolojik olarak ilerler. Anlatı dünyasında ise kronolojik bir ilerleyiş olmasının yanı sıra kronoloji takip edilmeden de olaylar anlatılabilir. (Çıraklı, 2015: 36)

Zaman, anlatıdaki diğer unsurların var oluşunu tamamlaması için bir zemin niteliğindedir. Paul Ricoeur, *Zaman Ve Anlatı* isimli kitabında zaman ve anlatı ilişkisini şu cümleler ile anlatır:

Her anlatsal yapının sergilediği dünya zamansal bir dünyadır hep (...) Zaman ancak anlatsal olarak eklemlendiği ölçüde insan zamanına dönüşür; buna karşılık olarak da anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hâle gelir. (Ricoeur, 2007: 23)

Zaman diğer anlatı unsurları ile bir araya gelerek anlatıyı anlamlandırır. Okur bu bütünlüklü yapıyı anlatıya başladığında yorumlar. Böylece zaman, kişiler, mekân ve olay iç içe geçmiş bir yapı hâlinde okuyucusuyla buluşur. Zaman olgusu hem hayatta hem anlatı düzeyinde olaylara bir uzam oluşturur. Var olan her şey zamansal bir boyut içinde yer alır. Olayları kürenin içinde hareket eden bilyeler olarak tasavvur ettiğimizde, mekân bu kürenin alt yarısını oluşturuyorsa üst parçası da zamana aittir. Birbirini tamamlayan parçalardır. Aristoteles'in bu ilişki üzerine söylediği sözler şu şekilde yer alır: "Zaman, içinde olayların geçtiği şeydir. (...) Değişme zaman içindedir." (Aristoteles, 1996: 63)

Aristo'nun kurduğu bu ilişkinin anlatsal düzeydeki çözümlemeler için genel bir şablon olması oldukça önemlidir. Aristo'nun değişme olarak andığı "olaylar"dır. Anlatılar mekân, zaman ve olay üçlüsü etrafında bir bütün oluşturur. Hikâyenin tanımında da olay vurgusu vardır. Sözlük anlamına göre hikâye: "Bir olayın sözlü veya yazılı şekilde anlatılması" olarak verilmiştir. (TDK) Mikhail Bakhtin şekil olarak edebiyatın "kurucu kategorisi" dediği zaman ve mekân ile ilgili şöyle bir değerlendirme yapmıştır:

Edebi bir yapının fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman-uzamıyla tanımlanır. Bu nedenle, bir yapıttaki zaman-uzam sanatsal zaman-uzamın bütününden yalnızca soyut analiz düzeyinde yalıtılabilecek bir değerlendirme boyutu içerir. Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayıramaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır. Elbette, soyut düşünce, zaman ve uzamı ayrı kendilikler olarak kavrayıp onlara iliştilen duygular ve değerlerden ayrı şeyler olarak algılayabilir. Ama (elbette düşünce içeren ama soyut düşünce içermeyen) canlı sanatsal algılama böylesi ayrımlar yapmaz ve bu tür bir parçalamaya müsamaha göstermez. Zaman-uzamı eksiksiz bütünlüğünde ve tamlığında kavrar. Sanat ve edebiyat, çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-uzamsal değerlerle doludur. (Bakhtin, 2001: 316)

Anlatının ne olduğu, neye anlatı denilmesi gerektiği konusu farklı cevapları beraberinde getirmiştir. Bu farklılaşma özellikle anlatının sınırlarından kaynaklıdır. Roland Barthes'in anlatı varlığıyla ilgili yapmış olduğu yorum şöyledir: "Anlatı büyük bir tümcedir, her saptayıcı tümcenin, bir bakıma küçük bir anlatı olması gibi." (Ricoeur, 2016: 63-86) Barthes'in bu görüşünden hareketle, anlatı metnini oluşturan küçük anlatı parçaları olduğu yorumunu yapabiliriz. Anlatı tümceleriyle ilgili bir başka yargı A. Danto'dan gelmiştir. Danto'ya göre bir anlatı sözcesinin varlığından söz edebilmek için iki olayın belirtilmesi gerekir. Çünkü olayların biri hedeflenirken ikinci olayın önceki olayı betimlemesi gerekir. Burada Danto'nun üzerinde durduğu konu anlatıların olay örgüsü içinde varlıklarını sürdürebilmesidir. Art arda dizilimler ile anlatı biçimlendirilerek "uygun biçim" oluşturulur. (Ricoeur, 2016: 63-86) Danto, Barthes'den farklı olarak tümcelerdeki anlamsal ilişkiye dikkat çekmiştir. Mantık dizilimine uygun sıralı bir örgüyü savunmuştur.

Hem sözlü hem yazılı anlatılar olay örgüsü ve zaman çevresinde şekillenmiştir. Tüm bu anlatıların bir diğer özelliği de hem sözlü hem yazılı olarak oluşturulması ve her birinin birer "inşa" ürünü olmasıdır. Tüm bu anlatılar amaçları doğrultusunda ortaya çıkarılmış ve anlamları zaman içinde kavranmıştır. Hem modern hem geleneksel anlatılarda olayların oluş süreci bir zamana tabiidir. Anlatılar belirli bir zaman çerçevesinde yaratılır. Anlatıda geçen zaman ifadesi bazen belirli bir şekilde okuyucunun karşısına çıkarken, kimi zaman da anlatıdaki zaman belirsiz bir şekilde tasarlanmıştır. İlk anlatılardan romanlara kadar hepsinin içinde zaman var olsa da bu var oluş anlatıcının tercihi doğrultusunda farklı düzeylerde kendini göstermiştir. İlk anlatılar olarak kabul edilen destanlarda zaman kavramı "blok" olarak kabul edilirken daha modern anlatılar olan romanlarda neredeyse "an"ın ötesine taşınmak istenmiştir. (Tekin, 2015: 122-123)

Zaman kavramını algılayışta dönemsel değişimler olmuştur. Bu değişim anlatının evrelerinde de kendini hissettir. Masallar, destanlar, halk hikâyeleri, romanlar zaman unsurunu farklı derecelerde içinde barındırır. Bu farklılıklara göre zaman kavramının algılanışı, yorumlanması da değişiklik göstermiştir. (Tekin, 2015: 123) Zaman unsuru

anlatılarda her ne kadar farklı ölçülerde bulunmuş olsa da varlığı kesin olan bir gerçektir. Forster zamansız bir roman olamayacağı görüşünü şöyle ifade etmiştir: “Oysa her romanda bir saat vardır.” (Forster, 1985: 68) Forster, zamanı da saat kavramıyla özdeşleştirmiştir. Saat ve roman akla modern anlatı geleneğini getiriyor olsa da bu durum geleneksel anlatı için de geçerlidir.

Anlatı beraberinde hikâyenin var oluşunu da getirir. Forster hikâyeyi tanımlarken: “Olayların zaman sırasına göre anlatılması” der. (Forster, 1985: 22) Hikâyedeki olaylar anlatının doğrultusunda kronolojik bir seyre sahiplerdir. Geleneksel anlatılarda olaylar, zamandan daha baskındır. Bu noktada geleneksel anlatı ve modern anlatı birbirinden ayrılır. Geleneksel anlatıda asıl olan olaylardır ve zaman olaylara “sahihlik” katan bir anlatı unsuru olarak yer almıştır. Böyle anlatılarda zaman ile ilgili ayrıntılar verilmez. Zaman hızlı bir seyir hâlinindedir. Klasik anlatıda zaman incelendiğinde modern anlatıdan farklı olarak görülen bir diğer özelliği de zamanın üç hâl şeklinde anlatılarda yer almasıdır. (Tekin, 2015: 123-124)

Masallarda, destanlarda, *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde zaman ile ilgili bu şekillenmeyi görürüz. *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde zamanın hızı ve olaylar arasında geçiş aracı olduğu çok nettir. Hikâyeden örnek verecek olursak bu durum karşımıza şöyle çıkar:

Hatunu hamile oldu, bir nice müddetten sonra bir oğlan doğurdu. Oğlancığını dadılara verdi baktırdı. At ayağı çabuk, ozan dili çevik olur. Her kemikli gelişir, kaburgalı büyür. Oğlan on beş yaşına girdi. Oğlanın babası Bayındır Han’ın ordusuna karıştı. (Ergin, 2014: 24)

Parçada da görüldüğü gibi annenin çocuğa hamile kalış sürecinden çocuğun on beş yaşına kadar devam eden zaman sadece birkaç cümle ile anlatılmıştır. Zaman hızlı bir şekilde ilerletilmiştir.

Masallarda da tıpkı *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde görüldüğü gibi hızlandırılmış bir zaman görürüz. Herhangi bir romanda sayfalarca sürecektir olay örgüne sahip anlatılar masallarda birkaç sayfa içine sığdırılabilir. Önemli olan yaşanan olaydır, zamansal değişime bağlı ayrıntılar üzerinde fazla durulmaz. Masaldaki zamanın seyrini aşağıdaki örnek üzerinden daha anlaşılır kılabiliriz:

Bir varmış, bir yokmuş, evvel zaman içinde bir Ayşe Nine, bu Ayşe Ninenin de oğlu varmış. Çocuk mektebe gidermiş. Ayşe Nine bir gün inek alacakmış. Çarşıya gitmiş. (Tezel, 1937: 224)

Klasik romanların nasıl ilerlediği ile ilgili genel bir bakış olarak Rasim Özdenören’in *Ruhun Malzemeleri* isimli kitabında yapmış olduğu tespitler önemlidir. Kitapta klasik roman ve beraberindeki zaman anlayışı hakkındaki değerlendirme şöyledir:

Klasik roman iki boyutludur: zaman ve mekân boyutlarıyla bağımlıdır. Klasik romanın zaman anlayışı oldukça mekanik bir düzeyde gelişir: roman örgüsü, daha baştan zamanın

üç hâli ile kayıtlanmıştır. Geçmişte, belirli bir zamanda başlayan entrika, hâle doğru bir gelişme gösterir, genellikle olayların düğüm noktası olarak belirlenen hâl (şimdiki zaman), entrikanın çözümünü gelecek zamana bırakır. Entrikanın gelişmesi veya roman örgüsünün çok gerekli biçimde ortaya koymadığı durumlarda, zamanın akışına müdahale edilmez. (Özdenören, 1986: 97)

Zaman içinde gerek teknolojik gelişmeler, gerekse kültürel ve psikolojik değişimler zaman algısında farklılaşmaya sebep olmuştur. Modern öncesi dönemde dinî temelli bir anlayış benimsenmiş ve zamanın parçalanabilirliği gibi bir durum söz konusu olmamıştır. Modern hayatla birlikte zaman, dakika, saat, ay, yıl gibi bölümlere ayrılmıştır. Geleneksel hayatta zaman kavramının üzerinde çok durulmuyorken, modern hayat zaman üzerine kurulu bir yapıdır. Zaman algısındaki bu değişim hayatın her alanında hissedilebileceği gibi anlatılarda da kendini göstermiştir. Modern insanın hayatını bölerek yaşaması gibi modern anlatıda da bir bölünmüşlük söz konusudur. Bu bölünen zaman dilimlerinin hepsi önemsenir ve üzerinde durulur. Modern anlatılarda ayrıntılı bir zaman akışı vardır.

Geleneksel zaman anlayışından modern zaman anlayışına geçişte çeşitli fikir ve gelişmeler etkili olmuştur. 12. yüzyıldan beri gündemde olan “bireyselleşme” yönündeki eğilimin “aydınlanma” felsefesiyle ivme kazandığını söylemek mümkündür. Modernleşme sürecinde “birey” kavramına dikkat çekilmiştir. Bunun yanı sıra mekanik bir yapı olan saatin insan hayatında yerini almasıyla saat dilimleri gibi hayat da dilimlere ayrılarak yaşanmaya başlanmıştır. Bilimsel ve kültürel ilerlemeler değişimi getiren araçlar olmuşlardır. “Einstein’ın (relativizm), Max Pluck (kuantum), Heisenberg ve Bergson (duree reelle)” teorileri bu değişime katkı sağlayan fikirler olmuştur. Zamanı kavrayışta yaşanan değişimler edebiyatta da kendini göstermiştir. Özellikle Bergson’un zamanı yorumlayışı yazarlarca üzerinde durulan bir teori olmuştur. Öncesinde zamanı geçmiş-şimdi ve gelecek şeklinde “mutlak” anlamda ayırarak kullanan yazarlar, Bergson’un teorisinde zamanın “standart bir değer” olarak görülmesine karşı çıkışından etkilenmişlerdir. Zamanın sürekli akış hâlinde olmasından bu fikre varan Bergson zamanda devamlılıktan yanadır. Anlatıcılar modern bir anlatı olan romanda zamanı geleneksel anlatılarda olduğu gibi “bağımsız kesitler” ile ele almak yerine konunun ilerleyişine göre “bağımsız” veya “iç içe” kullanmayı tercih etmişlerdir. Böyle bir değişimi gerekli kılan sebep romanların insanın etrafında şekillenmesi ve insan yaşamının karmaşık ve açıklamalara ihtiyaç duyan bir yapıya sahip olmasıdır. (Tekin, 2015: 120-126)

Yapısı gereği insan sadece tek bir zamana konumlandırılmaz. Şimdiyi yaşayan bir insan aynı zamanda geleceğe dair hayaller kurarak zaman değişimi yaşayabilir. Zihninde tasavvur ettiği geçmişe ait bir obje onu bulunduğu şimdiden koparabilir. İnsanın yaratılışında

zamansal geçişkenlik vardır. Modern anlatılarda zaman işlenirken insanın bu yönü ele alınmıştır. Freud'un bilinç kavramı bu geçişkenliği açıklamada yararlanılabilecek bir kavramdır. Çünkü bizi geçmiş ve geleceğe taşıyan bilinçtir. Modern anlatılarda olaylar işlenirken kronolojik bir ilerleyişin takip edilme zorunluluğu yoktur. Bu durum karmaşık bir dünyaya sahip insanın zamanda da karmaşıklığını göstermesinin sonucudur. Jung, Adler, Bergson, Freud gibi isimler insan psikolojisinin “basit” değil “karmaşık” bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymuşlardır. Psikolojinin bu tespiti yazarlar tarafından anlatılara uygulanmıştır. Zamanı insanın bilincine taşımışlardır. Böylece zaman kavramına yeni bir nitelik kazandırmışlardır. Kronolojik zaman anlayışının yerini zamanın iç içe geçtiği bir anlatım tarzı almıştır. (Tekin, 2015: 127-136) Bilinç ile beraber şimdiki zaman içinde geçmiş ve gelecek kavramları bir araya gelebilen zamansal süreçler hâlini almıştır. İnsanlar, hayaller ile oluşan tasavvurlar yoluyla geleceği, hatırlamalar ile geçmişi şimdi içinde yaşamıştır. Modern anlatılarda da bu iç içe geçen karmaşık hâl kendini göstermiştir. Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanında Bay C, babasının yıllardır ona söylediği küfürü söz şoförden duyunca çok sinirlenir ve kendisine hâkim olamayarak şoförün burnunu kırar. Bu an kitapta şu cümleler ile devam etmiştir:

Yıllardır aradığını bulur bulmaz yitirmesine sebep olan bu saçma, alaycı düzene boyun eğmiş gibi... Sustu. Konuşmak gereksizdi. Bundan sonra kimseye ondan söz etmeyecekti. Biliyordu; Anlamazlardı. (Atılgan, 2016: 155)

Kahraman böylece geçmiş, şimdi ve gelecek zaman arasında hareket eder. Şoförden duyduğu söz kahramanı geçmişe götürür. Şoförün burnunu kırma eylemi şimdiki zamanda gerçekleşir. Gelecekle ilgili varsayımları ile de gelecek zamana ulaşır. Modern anlatılar *Aylak Adam* romanında da görüldüğü gibi zamanın iç içe geçtiği anlatılardır. Bu eski anlatılardaki kronoloji takibinin reddidir.

Anlatılarda zaman kullanımdaki imkânın genişliğine değinen Paul Ricoeur şöyle der:

Zamanlar sistemi bir ayrımlar, ilişkiler, birleşimler kaynağı sunar; kurmaca anlatı da canlı deneyime göre olan bağımsızlığının zengin olanaklarını bu kaynaktan çekip alır; bu açıdan, dil, zamanlar sistemi sayesinde, eylem belirten bütün fiilleri anlatı zinciri boyunca zamansal olarak değiştirme [modüle etme] olanağını elinde hazır bulundurur. (Ricoeur, 2016: 117)

Biyografi, mektup, otobiyografi, günlük gibi tarihsel anlatılarda zaman ile oynamak pek mümkün değildir çünkü bir gerçekliğe bağlıdır ve anlatının zamanı verilirken bu gerçekliğe bağlı kalınmalıdır. Kurmaca anlatılarda böyle bir bağlı kalış zorunluluğu yoktur. Romanlar, öyküler, halk hikâyeleri kurmaca dünyanın unsurlarıdır ve bir yaratımın ürünleridir. Anlatı zaman üzerinde oyunlar oynayabilir. Kurmaca anlatılardaki ayrıcalıklı durum anlatıların “sözce” ve “sözceleme” olarak ikisi birlikte var olduğunda ortaya çıkar.

Kavramsal ayrımında devreye “düşünömsel yargı” girer. Olayörgüsünü düzenleyen ve biçimlenmesini sağlayan edim “yargılayıcıdır”. Anlatmak anlatılan şeyler “üstüne düşünöbilmek”tir. Bu sebeple anlatısal düzlem içinde beraber kavramak ve anlatılan eylem ile kendisi arasındaki mesafeyi korumak sadece kendini iki ayrı parçaya bölmek anlamına gelir. Bu parçalanma hâli bulunduğumuz dönemde “sözce” ve “sözceleme” olarak ortaya çıkmıştır. Günter Müller, Gérard Genette, Greimas öğretilerine bağılı göstergebilimcilerin katkılarıyla yazınbilimde yer edinmiştir. (Ricoeur, 2016: 115-116)

Tomaşevski’nin görüşüne göre romanda yer alan zamanların tespiti üç şekilde olabilir. Bunlardan ilki yazarın tarih vermesi ile zamanı açık bir şekilde belli ettiğı anlatımlardır. Olayların geçtiğı ay, yıl, mevsim ya da saat verilir. Böylece kesin tarihlendirme yapılarak zaman verilmiş olur. İkinci yolda ise geçen süre verilerek zaman okura hissettirilir. Bu şekilde olaylar arasında ilişki kurulmuştur. Öğleden sonra dışarı çıkacağım. Ders birkaç saat sürdü gibi cümleler süre ile zaman tespit edebilme yönteminin örnekleridir. Son olarak ise olaylar verilirken geçen zaman net bir şekilde ya da zaman zarfları ile değil okuyucuya hissettirilerek verilir. Nihayet yarış bitti gibi bir cümle bu kategoriye örnektir. (Tekin, 2015: 139-140)

Anlatı üzerinden zamanı tespit etmenin bir diğör yolu ise dilbilimsel inceleme ile gerçekleşir. Anlatı düzeyindeki zaman incelemelerinde dilin temel birimleri olan “cümle”, “sözce”, “sözcük” üzerinde durulur. Bu unsurlar anlatının analiz edilmesinde temel öğelerdir. Analiz yapılırken anlatı öğeleri arasındaki ilişki ve geçişler göz ardı edilmemelidir. Doğru bir metin incelemesi için metinde bütünden parçaya gitmek önemli bir rol oynar. Ayrıca bir sözce olarak metnin ortaya çıkarılışındaki şartlar değerlendirilmeli, anlatıcının zamansal ve mekânsal bağlamına dikkat edilerek değerlendirme yapılmalıdır. (Dumantepe, 2018: 95-96)

Anlatılardaki zaman çözümlemelerinde önemli rol oynayan sözcük dilbilgisel olarak “manası veya gramer vazifesi bulunan ses veya ses topluluğı” şeklinde tanımlanır. (Ergin, 2013: 95)

Sözcükler gerek gramer içindeki konumu gerekse kullanımları sebebiyle kazandıkları zamansal değörleri veya kavramsal anlamları ile incelenmeye açıktır. Metinler kurulurken tıpkı sözcükler gibi gösteren ve gösterilen olarak oluşan unsurlar ile meydana getirilir. Anlatılardaki biçimsel unsurlar “gösteren” ile ifade ediliyorken, “gösterilen” ise anlamı sağlayan unsurdur. Anlatı analizi yapılırken gösterenden hareketle gösterilen tespit edilmeye çalışılmıştır. Yazarların kullandığı sözcükler, cümle içindeki sıralanışları okuyucuya yazar hakkında ipucu vermektedir. Bu tercihler yazarın üslubunu belirleyen etkenlerdir. Anlatılarda oluşturulan zaman da yazarın üslubunun bir parçasıdır. Metne yansıyan zamanı dilsel çerçevede tespit etmek anlatı analizi için öncelikli adımdır. (Dumantepe, 2018: 101-102)

Sözcükler isim ve fiil grubu olarak iki temel gruba ayrılmışlardır. İsim kategorisinde yer alan sözcüklerde zamanın tespiti iki yolla gerçekleştirilmiştir. Bunlardan birincisi: “Sözcüğün dil tarihi içindeki yeri açısından”, ikinci olarak ise “Sözcüğün geçirdiği anlam değişimleri açısından”dır. Her sözcük çağından izler taşır. Metinde geçen bir kelime zamanda hareket etmeyi sağlayıp okuyucuyu geçmişe götürebilir. Şato, cumba, fayton, padişah, apartman gibi sözcükler bulundukları çağı yansıtır. Kültürel ve toplumsal hayat hakkında ipuçları verir. Sözcükler ifade ediliş şekilleri ile de zamansal değerler taşırlar. Örneğin mektep ve okul aynı şeyi ifade etmelerine rağmen kullanımları farklı dönemlerdedir. Sözcükler zaman içinde farklı anlamlar kazanabilir. G. Stern bu değişimleri “dil içi değişimler” ve “dil dışı değişimler” olarak ikiye ayırmıştır. Dil içi değişimler kelimeler arasındaki “ses ve anlam aktarımı”dır. “Yaprak” kelimesinin zamanla “kâğıt yaprağı” şeklinde kullanılması dil içi bir değişime örnektir. İsmi sabit kalıp isimlendirilen nesnenin değişimi ise “dil dışı değişim” olarak değerlendirilir. Örneğin araba denildiğinde günümüzde otomobiller, kamyonlar akla gelirken, daha eski dönemlerde at arabası zihinde canlanmaktadır. (Dumantepe, 2018: 102-105)

Kelimelerin anlamlarındaki değişiklikler zamansal değişimler ile beraber ilerler. Bir dönem moda olan kıyafet, toplumsal alışkanlıklar zaman hakkında okuru bilgilendiren unsurlardır. Bu unsurlar ile anlatının geçtiği dönem okura verilir. Şapka inkılabı ile değişen moda zaman tespiti için dikkat çekici bir unsurdur. Köylerde traktör kullanımının Menderes dönemi ile özdeşleştirilmesi de zamanın toplumsal değişim ile tespit edilmesini sağlar. (Tekin, 2015: 140)

Fiiller yoluyla yapılan zaman tespiti ise fiile gelen ekler sayesinde mümkün olur. Fiiller çekimlenirken zaman eki esastır. Türkçe’de 3 adet ana zaman vardır. Bunlar örnekleriyle beraber; görülen geçmiş: bil-di, şimdiki zaman: bil-iyor, gelecek zaman: bil-ecek şeklindedir. Fiiller yoluyla anlatılarda olmuş, olan ve olacaklar anlatılır. Daha önce anlatılardaki zaman incelemelerinde dilin temel birimleri olan “cümle”, “sözcü”, “sözcük” üzerinde durulduğunu söylemiştik. Sözcük düzeyini ele aldıktan sonra üzerinde duracağımız konu cümle düzeyinde zamanın tespit edilmesidir. Cümle özne ve yüklem olmak üzere iki ana unsur ile oluşturulur. Tıpkı daha önce fiil grubu sözcüklerde bahsettiğimiz gibi yükleme gelen ekler ile anlatılardaki zaman ifade edilir. Örneğin cümlenin yüklemi gelmek eylemi ise: gel-di, gel-miş- gel-ecek şeklinde şimdi geçmiş ve gelecek zaman ekleriyle anlatıdaki zaman belirlenmiş olur. Cümlenin bir diğer unsuru olan zarflar da cümlede zaman tespiti için önemli rol üstlenir. (Dumantepe, 2018: 123-127) Muharrem Ergin’in yorumuyla zarfın ana

fonksiyonu “fiilin şartlarını ve zamanını göstermektir.” (Ergin, 2013: 401) Örneğin: “Ece erkenden yola çıktı” cümlesinde erkenden ifadesiyle yüklem zamanı ifade edilmiştir. Cümle düzeyindeki zaman analizlerinde zaman tespitine yardımcı olan bir diğer unsur cümle ana unsuru olan öznelere dir. Örneğin: “Beyaz saçlı adam, eski bina” gibi sıfat tamlamaları zaman geçişinin insan üzerindeki etkisi ile geçmiş kavramı okuyucuya verilmiş olur. Anlatılardaki zaman tespitinin üçüncü ve son kategorisi ise sözcelerdir. Sözce “Bir konuşan ya da anlatan kişi tarafından üretilen sözlü ya da yazılı her türlü mesajdır.” Mesajın üretilme süreci de “sözceleme” olarak adlandırılır. Bu süreçte anlatıdaki kişi belirli bir zaman içinde ve belirli bir mekânda bir amaç doğrultusunda bir dinleyiciye söylediği sözceleri içerir. Anlatıbilimde, anlatılarda sözceleme açık veya kapalı bir şekilde görülebilir. Bu ayrıma göre söylem ve anlatı olarak ikiye ayrılır. Bu ayrımın temelinde Platon ve Aristoteles’ten beri öne sürülen “mimesis” ve “diegesis” kavramları yatar. Bu ayrım metin incelemelerinde kullanılır. (Dumantepe, 2018: 170-171)

Paul Ricoeur *Zaman ve Anlatı 3* isimli kitabında sözce ve fiil üzerinde durmuş, çıkarımlarda bulunmuştur. Zamanlar sisteminin bir “ayrılımlar, ilişkiler ve birleşimler kaynağı” sunduğu gerçeği üzerinde duran Ricoeur bu kaynağı kullanmanın kurmaca anlatılar için daha olanaklı olduğu görüşünü savunur. Tarihsel anlatılar canlı insan deneyimleri sonucu ortaya çıkan ürünlerdir ve zamansal müdahaleye açık değillerdir. Fiiller anlatılarda dil sayesinde zamansal değişimler gösterir. Bu sayesinde zamanlar anlatısallaştırılır. Anlatısallaşmanın gerçekleşmesi için anlatı üzerinde art arda diziliş şekli yeterlidir. Kurmaca anlatılarda görüldüğü gibi anlatı üzerinde zaman oyunlarına, dilbilgisel paradigmalara ihtiyaç yoktur. Emile Benveniste, Kate Hamburger, Harald Weinrich fiil zamanı konusuna teorileriyle katkı sağlayan araştırmacılarıdır. (Ricoeur, 2016: 116-118)

Anlatılar sadece metinsel yapılar olmayıp, sözel ve görsel şekillerde de oluşturulmuştur. En genel şekliyle bir anlatıcı tarafından dinleyiciye ya da okuyucuya aktarılan her şey anlatıdır. Anlatılar aracılığıyla yaşamı anlamlandırırız. Harald Wenrich doğal dillerde zamanın dağılımını üç kategoride yapar. Birincisi “konuşma durumudur.” Bu durum ile anlatmak ve tartışarak yorumlamak arasındaki ayrıma olanak tanınır. “Dramatik diyalog, siyasal memorandum, başyazı, vasiyetname, bilimsel rapor, hukuksal inceleme ve bütün rituel, kodlanmış ve edimsel söylem biçimleri” tartışılarak yorumlanan dünyayı kapsarlar. Burada anlatıcının yanı sıra dinleyiciyi de işin içine dâhil edilmiştir. Karşılıklı konuşmaları ilgilendirir. Bunun etkisiyle “gerilim davranışı”ndan kaynaklanmaktadır. “Masal, efsane, öykü, roman, tarihsel anlatı” ise anlatılan dünyanın temsilcileridir. Bu anlatılarda

karşılıklı konuşanlar dâhil değildir, onlardan bahsedilmez. İki farklı anlatı durumu iki farklı fiil zamanı öbeği ile karşılanır. Fransızca’da tartışılarak yorumlanan dünya şimdiki zaman ve gelecek zaman ile anlatılırken, anlatılan dünya için geçmiş zaman kullanılmıştır. Bu örnekte de görüldüğü gibi konuşma ile zaman ayrımı arasında karşılıklı bir bağımlılık vardır. (Ricoeur, 2016: 126-128)

Zaman tiplerinin metin üzerindeki dağılımında bu ayrımın etkili olduğunu düşünen Ricoeur ayrımı şöyle değerlendirir:

...İşte zamanlar, bu anlamda iletişimin olası nesneleri arasında bir ilk dağılımı, dünyanın, tartışılarak yorumlanan dünya ile anlatılan dünya arasında bir şematik bölümlenmesini gerçekleştirir... Bir zaman öbeğinin, bir metin tipinde, bir başka zaman öbeğinin de bir başka metin tipinde baskın olup olmadığı böylece ölçülmüş olur. (Ricoeur, 2016: 128)

Wenrich’in ikinci kategorisi; “konuşma perspektifi”dir. Burada “edim zamanı” ve “metin zamanı” arasındaki öncelemeler ve uygunluk üzerinde durmuştur. Her dilsel unsurun anlatıyı kuran söz dizisinde bir öncesi ve sonrası vardır. Fiil zamanları çözümlemesinin üçüncü kategorisini “belirginleştirme” oluşturur. Belirginleştirmede bazı durumlar daha ön plandayken bazılarının daha geri plana atılması hâlidir. (Ricoeur, 2016: 130-132)

Anlatılarda zaman tespiti konusu çeşitli fikirler yürütülen bir araştırma sahası olmuştur. Hem kurmaca hem tarihsel anlatılardaki zamansal ayrımlar üzerinde durulmuştur. Anlatının ister sözlü ister yazılı olsun zaman içerdiği çıkarımına varılmıştır. Zamansal incelemeler hem kelime düzeyinde hem de daha bütüncül yaklaşımlar ile tüm metin çerçevesinde ele alınmıştır. Kurmaca anlatılardaki incelemelerde iki boyutun ön plana çıktığı görülmektedir. Bunlar “öykü” ve “söylem” boyutudur. Öykü boyutunda; olayların art arda dizilmesi dikkate alınarak inceleme yapılırken, söylem boyutunda; olayların temsili üzerinde incelemeye gidilmiştir. Rimmon-Kenan da öykü ve söylem üzerinde durmuş ve kurmaca anlatıyı “öykü ve söylem arasındaki kronolojik ilişkiler” olarak tanımlamıştır. Anlatıbilimde yapılan zaman incelemelerinde üç ana bakış açısının ayrımına dikkat edilmelidir:

- 1- Zamanın genel, felsefi yönü ve bunun öykü ve söylem düzeyleri açısından önemi. (Dervişcemaloğlu, 2016: 160-161)
- 2- Öykü ve söylem düzeyleri arasındaki ilişki. (Dervişcemaloğlu, 2016: 160-161)
- 3- Dilbilgisel (gramatikal) ve morfolojik göstergeler (fiil zamanını gösteren ekler) ve bunların öykü ve söylem düzeyleri açısından önemi. (Dervişcemaloğlu, 2016: 160-161)

Anlatıbilimcilerin zaman ile ilgili inceleme alanı ise ikinci kategori olan öykü ve söylem düzeyleri arasındaki ilişkidir. Anlatı incelemelerinin temel iki unsuru sayılan öykü ve söylem ile ilgili olarak Umberto Eco şöyle der: “Bir anlatı metninde olay örgüsü

bulunmayabilir, ancak öykünün ve söylemin bulunmaması mümkün değildir.” (Eco, 2019: 53)

Anlatıbilim çalışmalarını yürüten teorisyenler metin incelemelerini yaparken öykü ve söylem kavramları üzerinde durmuşlar, iki kavram arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışmışlardır.



4. ÖYKÜLEME ZAMANI

Zaman, anlatının en önemli öğelerindendir. Anlatılar ister gerçeklik üzerine kurulu olsun ister hayal ürünü olsun tüm anlatılar zamana tabiidir. Genette’e göre anlatılar zamansal varoluşlarını oluşturan ikili bir yapıya sahiptir. Bu ikili yapıdan biri “anlatılan şeyin zamanı” diğeri ise “anlatının zamanı”dır. (Genette, 2020: 21)

Anlatılar zaman içinde gerçekleşen olaylar ile kuruludur. Hikâyenin geçtiği yer ve anlatıcının hikâyeyi anlattığı yer arasındaki uzaklık belirtilmeden de hikâye anlatılabiliyorken zaman için aynı bilinmezlik söz konusu değildir. Hikâye, Genette’in “anlatılama zamanı” dediği anlatıcının anlatı ile arasındaki mesafeyi belirleyen bir yapı ile oluşturulur. Anlatıcının anlatı kuruluyorken zamansal bir konumda yer alması gerekir. Bunun sebebi anlatıcının anlatıyı geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zamanın kipleriyle yapmasının gerekliliğinden kaynaklanır. (Genette, 2020: 213) Genette’in “anlatılama zamanı” olarak kavramlaştırdığı ifadeyi Kıran-Kıran, Tahsin Yücel ve Oktay Yivli “öyküleme zamanı” olarak ifade etmişlerdir. Biz de çalışmamızda bu ifadeyi benimseyeceğiz.

Öyküleme zamanı anlatma yani söylem zamanına işaret eder. (Yivli, 2015: 83) Öyküleme anlatıda meydana gelen olayların anlatıcı tarafından yaptığı seçimler ile ortaya çıktığı hâl yani anlatılış biçimidir. Olayların nasıl anlatılacağına seçiminde söz sahibi anlatıcıdır. Olayları olduğu gibi anlatma zorunluluğu yoktur. Anlatıcı seçimleriyle öykü ve öyküleme zamanı arasındaki ilişkiyi belirleme yetkisine sahiptir. Hikâyeler genel olarak süredizimsel bir yol takip edilerek anlatılır. Bu, olayların sıralı bir şekilde ifadesidir. Anlatıcı süredizimsel anlatı üzerinden değişimler yapabilir. Örneğin karakter doğduğunda doğum anını, okula başladığında okul yıllarını, evlendiğinde evlilik hayatını anlatması süredizimsel bir anlatım olacaktır. Yazar, olayları evlilik yıllarından geriye doğru giderek de anlatabilir, bu yazarın tercihidir. Bu şekilde süredizimsel anlatım bozulmuş olur. (Kıran-Kıran, 2011: 220-221) Genette süredizimsel sıranın dışına çıkmanın dört yolu olduğu üzerinde durur. “Anlatılama zamanı”nı dört farklı başlık ile kavramlaştırır: “Sonradan, önceden, eş zamanlı ve araya giren” şeklinde isimlendirir. Dört anlatılama şekinden en yaygın kullanıma sahip olanı sonradan anlatılamadır. Bu tip, klasik geçmiş zaman anlatısıdır. En karmaşık öyküleme ise araya giren anlatılamadır. Çünkü farklı edimlerden oluşan bir anlatılamaya sahiptir. (Genette, 2020: 214) Anlatıcı olayı yaşanmadan önce, yaşandıktan sonra ya da olduğu esnada anlatabilir, bunun kararı okuyucuya aittir. Biz çalışmamızda bu kavramlar yerine art zamanlı öyküleme, eş zamanlı öyküleme, erken zamanlı öyküleme ve katılımcı öyküleme terimlerini kullanacağız.

4.1. Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Zaman İncelemeleri - Art Zamanlı Öyküleme

Genette'in ifadesiyle “sonradan anlatı” diğer anlatı tipolojileri arasında daha yaygın kullanıma sahip olan anlatı türüdür. (Genette, 2020: 218) Art zamanlı öyküleme, olayların olup bittikten sonra anlatılmasıyla oluşur. Bir başka ifade ile olaylar önce yaşanır, anlatımı ise daha sonradır. Anlatıcının geriye dönük şeyleri anlatıyor olması, anlatı içi geriye dönüşlerden daha farklı bir geçmişe dönüştür. (Dumantepe, 2018: 313) Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde art zamanlı öykülemeyi tespit etmek mümkündür.

Art zamanlı anlatımın kullanıldığı hikâyelerinden biri *Aşka Dair* isimli kitapta onuncu sırada yer alan “Son Levha” adındaki hikâyesidir. Hikâyede bir resmin oluşma süreci anlatılır. Baba kız ilişkisinin işlendiği eserde kızının resmini yapmak isteyen babanın, resmi ancak kızının ölümünden sonra bitirme süreci, hikâyeye konu olan tablonun ortaya çıkış hikâyesini oluşturur. Hikâyede ilk olarak kızın ölümünden bahsedilerek şimdiden geçmişe uzanan bir anlatım tercih edilmiştir: “... bir mezar taşı şeklinde duran beyaz beze o unutulmuş yüzü çizebilmek için yıllardan beri uğraşıyordu.” (Uşaklıgil, 2004: 21)

Hikâyenin ilk paragrafının son cümlesinden aldığımız bu pasaj, hem bir yüzün unutulması için geçen süre kadar bir zamanın ilerlediğini ve asıl olayların geçmişte kaldığını hissettirmiş, yıllardan beri bu yüzü çizebilmek için uğraşıyor olunmasıyla da geçen zaman daha belirgin hâle getirilmiştir.

Dördüncü paragraftan itibaren “bir zamanlar” ifadesi ile hikâyede art zamanlı öyküleme belirgin bir hâl alır. Baba ve kızın beraber geçirdiği vakitler geçmişe dönük bir şekilde anlatılır:

...o zaman gür, güzel, uzun saçları, bu saçların etrafında yüzlerce aşkları vardı... Kızı dadısının sessiz bakışı etrafında altında orada, halıların üzerinde, sehpa, tabloların, kutuların o bir ressam odasında sürüklenen binlerce şeyin arasında yuvarlanarak yahut elinde küçük makasıyla resim kırarak büyümüştü... Yavaş yavaş onda sanata karşı bir eğilim uyandığını fark ederdi. Bu yeteneğe dikkati ilk önce küçük bir olay çekmişti. Bir sabah ta açıklara doğru gergin kanatlı, iri, beyaz bir kuş gibi süzülüp giden bir yelkenliye bakarak sehpa önüne geçmiş, birkaç sıradan darbe ile tablonun üzerine sabahın sütlüman denizi üzerinde uçan bir beyazlık atıvermişti. (Uşaklıgil, 2004: 21-24)

Baba, geçmişe zihninde canlandırdığını şu cümleler ile okuyucuya hissettirir:

İşte, şimdi şurada, penceresinin kenarına oturmuş, donuk ve boş bakışıyla dalgalanan yeşilliği, gözlerinin önünden akıp giderek denizin engin sinesine dökülen manzaralara dalmış, düşündükçe bütün o günlerin her biri mutlu birer hatıra uyandırarak zihninden geçiyor. Gözleri hemen her yerde bir hatıra bularak bu manzaraları dolaşırdı. (Uşaklıgil, 2004: 27)

Hikâye baştan sona art zamanlı anlatıldığı hissini okuyucuya verir. Geçmiş zamanda yaşanan olaylar hikâyedeki erkek başkarakterin zihnine girilerek okuyucuya verilir. Art zamanlı anlatımın ağırlık kazandığı hikâyede yer yer ressam baba, anlatılanların birer hayal olduğu, eskide kaldığı vurgusunu yaparak okuyucuyu geçmiş zamanda tutar. Hikâyeden örnek verecek olursak:

Nihayet bir gün büyük bir istekle işe başlandı; o gün bir saat babasının karşısında durmaya dayandı. İkinci gün o bir saat süresince belki on kere: “Baba, yorulduk.” dedi. Üçüncü gün bir baş ağrısı bahane edildi... Daha sonra Boşnak kızı odanın bir tarafında bir hayal halinde unutuldu, gitti... İşte, işte, ihtiyar ressam, şimdi gözlerini kapadığı zaman on dört yaşının bütün mutluluk sevinciyle parlayan çehreyi, o tatlı semavi bir gülücükle gülümseyen mavi gözleri, pullu şapkasının altından dalgalana dalgalana ipek gömleğinin üzerine dökülen saçlarının altından tufanını görüyor. İşte, işte, o nazlı hayal, o melek yüz henüz gözlerini dolduruyor, orada yaşıyor, gülüyor... (Uşaklıgil, 2004: 33)

Hikâyeden aldığımız pasajda birinci gün, ikinci gün, üçüncü gün şeklinde verilen günler geçmiş zamanda kalmış zamanlardır. Pasajda yer alan hayal ifadesi de anlatımı şimdiden koparan bir söylemdir.

Hikâye boyunca öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasında makas açıktır. Hikâyenin sonlarına doğru makas kapatılır. Anlatıcı olayları hikâyenin başında kızın ölümü ile başlattığı ana taşır.

Üç yıl... Tam üç yıldan beri bu mücadelenin mağlubu olarak, daima fırçalarını ümitsizce atarak o noksan tablonun karşısında çalıştı... Bu resmi çizebilecek olursa geçmişteki bütün mutluluğunun geri döneceğine, o hasta kızın gençlik nurunu serperek mezarından çıkacağına inanmıştı; fakat onca çabaya rağmen hatırlanmayan yüz, bir su yüzeyinde akan ve çok dalgalanan, titreyen ve kaçan, nakşolunan ışığın belirsiz çizgileri gibi silinip kaçar, oynar giderdi. (Uşaklıgil, 2004: 41)

Pasajdaki üç yıl ifadesi ile öykü ve öyküleme zamanları arasındaki zamansal açıklık okuyucu ile paylaşılmış olur. Hikâyenin bitişinde tekrar art zamanlı anlatım keskin bir şekilde kendini gösterir. “Ertesi gün” ifadesi ile başlayan son cümle öykülemenin şu an yapılmadığını olayların yaşanıp bittiğini gösterir. Hikâye, gerek fillere getirilen zaman ekleri gerekse kullanılan zaman zarfları ile zamansal boyutun net bir şekilde ayrıldığı ifadelere yer verilerek kaleme alınmıştır.

“Jack’ın Borçları” adı verilen hikâye *Onu Beklerken* isimli kitapta beşinci sıradadır. Anlatıcı kahramandan köpeğinin doğumundan ölümüne kadar geçen süreyi ve hatta sonrasına dair yaşanmışlıkları dinleriz. Köpeğini çok sevdiği anlaşılan kahraman bütün süreçleri geçmişe yüzünü dönerek anlatır. Hikâye boyunca öykü ve öyküleme zamanı arasındaki açıklık sabit bir şekilde sürdürülür. Şimdi ve geçmiş arasında köpeğin ömrü kadar bir süre geçmekle birlikte köpeğin yaşı verilmez. Bu sebeple geçmişe ne kadarlık bir dönüş yapıldığı

hakkında bilgi sahibi olamayız. Hikâye anlatıcının köpeğinin küçüklüğüne ait anıları anlatması ile şöyle başlar:

İngiltere'nin pek asil bir ailesine mensup, ancak on iki yaşında olan bu şakrak ve şen çocuk, benimle hemen pekiyi dost olmuştu. (...) Yalnız dudaklarımda ancak onun tarafından fark edilebilecek bir kıpırdama olurdu ki ona “Jack, good evening!” dostane hitabını göndermiş olurdu. İşte onun hatırası sebep olmuştu; bu mini mini siyah şeyi görür görmez ona Jack demiştim. Daha pek küçüktü. Evvela sütle besledik. Sonra tirit vermeye başladık. (...) Büyüdü... Bu kelimeyi kullandıktan sonra kendi kendime gülümsedim. O büyümek hadisesinin son noktasını aştıktan sonra nihayet kırk dört numaralı bir ayakkabı kadar büyüebilmişti. İnce ve düzgün, parmaklarından başlayarak ancak dört parmak kadar yükselen beyazı, daima temiz bacakları üzerinde vücudu uzadıkça küçüklüğünün toparlaklığını kaybetmiş, ona büyüklüğüne göre yükseklikten fazla bir uzunluk vermişti. (Uşaklıgil, 2011: 53-55)

Verilen pasajda anlatıcı kahraman olayları anlatırken kullandığı zaman kipleri ile okuyucuyu geçmiş zamanda tutarak metne art zamanlı öyküleme özelliği kazandırır. “Hatıra” kelimesi ile geçmişe yaptığı işaret art zamanlı öykülemeyi somut düzeye taşıyan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Yapılan anlatım arasında “Bu kelimeyi kullandıktan sonra kendi kendime gülümsedim.” söylemi anlatıcıyı şimdiye taşıırken anlatılan olay ile anlatıldığı zaman arasında mesafe bulunduğunu ortaya koyar. Bu bakımından öykü ve öyküleme zamanını ayırmaya yardımcı bir belirteç görevi görür. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında art zamanlı öykülemeyi sürdürdüğünü gösteren ifadelerden biri şöyledir:

Bir gün, galiba bir mart ayında, onun gücü her vakitten daha çabuk tükendi ve divan duramayarak bir dakikada öne kapandı. Bir merhamet edemedim. Nasıl oldu da onu yakalayarak ta burnumun üstüne şiddetlice bir şamar indirdim. Öyle bir sızladı, öyle bir ağladı ki işte bugün seneler geçtikten sonra o şikâyeti hala işitiyorum. Bana “Zalim!” diye haykırıyor gibiydi. (Uşaklıgil, 2011: 59)

Anlatıcı kahraman “işte bugün seneler geçtikten sonra” ifadesi ile öykü ve öyküleme zamanı arasındaki mesafeyi belirginleştirir. “Bir gün galiba mart ayında” söylemi de yine şimdide olmayan bir zamana dair anlatıma yer verildiğini gösterir.

Art zamanlı öyküleme incelemesi için uygun olan bir diğer hikâye “Yalancı Dost”tur. *Bir Şir'i Hayal* isimli kitapta dokuzuncu sırada yer alır. Hikâye anlatıcının “yalancı” olarak tanımladığı arkadaşının yalanlarından bahsetmesi üzerine kuruludur. Bu yalancı dostun yalanları birisini kötü niyetle kandırmak için değil haz almak için söylenen yalanlardır. Yalancı dost yalan kavramının felsefesini de yapar, yalan söyleme sebeplerini açıklar. Arkadaşları yalancı dostun yalan söyleyen biri olduğunu bilirler. Art zamanlı anlatıma yer verilen hikâyeden bir pasaj şöyledir:

Evet, yalancıydı, fakat bu sıfatı onu tanıyanların pek sevgili bir dostu olmasına engel oluşturmazdı. Onu ne vakit görsək senelerce özlenmiş, hasret çekilmiş, mesela taşradan gelen bir dost gibi arzuyla kabul ederdik... Onun yalancılığında da bir başkalık, bir incelik vardı ki kaçmak gerekirken bizi ona yaklaştırır ve bu yalanları pek lezzetle dinletirdi. Yalancılığının esas hatası bunun masum olmasındaydı... Bu sanatı inceltmiş, onu güzel

sanatlardan bir şube haline getirmiş idi. Ben onu dinlerken yalan nasıl söylenebilir, bu sanatta ne incelikler vücuda getirilmek mümkündür, merakıyla sanatının sırlarını araştırdım. Artık o kadar alışmış idim ki hemen anlardı. Kendi kendime: Dikkat! Başlıyor. İşte şu noktada hakikatten ayrıldı, dikkat! Dikkat! Bakın ne güzel söylüyor! Derdim. (Uşaklıgil, 2006: 84-85)

Sadece küçük bir bölümünü örnek verdiğimiz hikâyenin eylemleri “getirmiş idi, araştırdım, anlardı derdim” gibi geçmiş zaman içinde olmuş olayları veren ifadelerdir. Anlatıcı arkadaşının çeşitli zamanlarda söylediği birbirinden farklı yalanları anlatır:

Dört sene evvelki büyük depremde bir gün sonra idi, beni görünce: - Sorma, bir korku geçirdim ki... Bizim dairede idim, zelzeleyi, o müthiş gümbürtüyü işitir işitmez kendimi merdivenlerden aşağı attım, yalnız Beyazid Meydanı'nda durabildim. İki ellerimle şemsiyemden medet umarak ona sarsılmış zangır zangır titriyordum. Bak, azizim şemsiyemin haline demiş ve şemsiyesini açarak bana göstermişti. (Uşaklıgil, 2006: 89)

Anlatıcı bu sefer “dört sene evvelki büyük depremde bir gün sonra” diyerek öykü ve öyküleme zamanı arasındaki mesafeyi net bir şekilde sayısal değer ile vermiştir. Hikâyenin sonunda ise yalancı arkadaşının artık olmadığını dile getirerek tüm söylenmiş yalanların da şimdiden daha önceki zamanda kalmış anılar olduğunu şu cümleler ile bir kez daha okuyucuya hatırlatmış olur:

Bu son yalanı oldu, bir hafta sonra gazetelerde okuduk ki yalancı dost, ta uzaklara gidiyor. Artık bu gerçek olsa demektir. İşte seneler var ki onun hikâye anlatmaya hazır neşeli yüzünden mahrumuz. (Uşaklıgil, 2006: 95)

Böylece baştan sona öykü ve öyküleme zamanının ayırık oluşunu görmüş oluruz.

“İki Hatıra” ismini taşıyan hikâye *Bir Şi'r-i Hayal* isimli kitapta on birinci sırada yer alır. Hikâye adından itibaren geçmişe ait olayların anlatılacağına işaret eder. Anlatıcı geçmişe dair hatırladığı iki olayı anlatır. Olaylar arasında herhangi bir ilişki bulunmamasıyla beraber iki olayın da ana kahramanı çocuktur ve anlatıcının odak noktasını da bu oluşturur. Olayların ilkinde anlatıcı anne baba ve çocuktan oluşan bir aile ile karşılaşır. Anlatıcının dikkatini çeken çocuğun bacağındaki alçıdır. Baba ile konuştuğu esnasında çocuğun bacağının kırıldığını öğrenir. İkinci hatıradaki olayda ise anlatıcı şahit olduğu bir kazadan bahseder. Kazayı geçiren altı yaşlarında olduğunu tahmin ettiği bir çocuktur. Anlatıcı iki olayı da geçmişe dönük bir şekilde art zamanlı öyküleme ile anlatır. İlk hatıradan şöyle bahseder:

Sıcak bir gündü, onlar altıncı belediye binasından inen caddede, mezarlık duvarının dibinde yere çömelmiş, dinlenirken tesadüf ettim: Baba, anne, çocuk... Karı koca yan yana çömelmiş idiler. Çocuk babasının kucağında idi, beyaz sargılarla dik duran bacağı onun dizinin üstünde yatıyordu. (Uşaklıgil, 2006: 114)

Art zamanlı öyküleme ile verilen olayda art zamanın dışına çıkabilecek ön ya da eş zamana dair hiçbir söyleme rastlanılmamıştır. Geçmiş zamanda verilen sıralı eylemler ile öykü ve öyküleme zamanı arasındaki makas daima açıktır. Anlatıcının hatıra olarak belirttiği ikinci olayı anlatımı şu şekildedir:

Ötekine birkaç gün sonra tesadüf ettim, yine böyle bir çocuk faciası. Hatırimda ikisini de bir araya getiren samimi irtibat yine beni ikisini bir araya yazmaya yöneltiyor. Bir pazar günü akşamüstü köprüden Galata'ya geçmiş idim. O aralık köprüye birkaç vapur birden yanaşmış olmalıydı ki pazar günlerinin alışılmış sessizliğinin aksine köprüye Galata'nın akışına yetmeyen ağızını kalabalık doldurmuş idi. (Uşaklıgil, 2006: 118)

Hatırasını yine art zamanlı öyküleme ile anlatan yazar daha anlatımının başında “bir pazar günü” ifadesi ile an'dan kopar.

“Döner Namaz” isimli hikâye *Sepette Bulunmuş-Hepsinden Acı* isimli kitapta on ikinci sırada yer alır. Sabire ismindeki Çöpçatan lakaplı kadının İstanbul'da konaklarda çalışan hizmetçi kızları evlendirmesi hikâyesidir. Anlatıcı kahraman Sabire, kadın hakkında bilgi verdikten sonra kızlar ve çöpçatan arasında geçen konuşmalardan bahseder. Anlatıcı da on iki yaşlarındayken Sabire kadının niyet tutturduğu kızlardan olduğundan bahseder. Sabire, şahit olduklarından art zamanlı öyküleme ile bahsetmiştir:

O zaman o önde, kız arkada, eli kızın elini bırakmayarak, evin boş bir odasına çekildikleri görülürdü. Bu gizli bir iş değildi, eğer dilek sahibi itiraz etmezse herkes hazır bulunabilirdi. (Uşaklıgil, 2006: 174)

Geçmiş zaman eklerinin kullanıldığı fiiller ile hikâyenin art zamanlı olarak anlatıldığı kanaatine varılır. Bu pasajda eylemler dışında zaman belirten herhangi bir ifadeye rastlanmamaktadır. Hikâyenin sonlarına doğru anlatıcı geçmişe dair anlatım yaptığını soluk bir söylemle de olsa şöyle ifade eder: “Bir kere ben de niyet tutarak çöpçatanın arkasından bekledim. On iki yaşımın niyetinde mısır püskülü kadar açık sarı saçlar vardı.” (Uşaklıgil, 2006: 176)

Zamanla ilgili ipucu soluktur çünkü anlatıcı bizi on iki yaşına götürse de şu anki yaşından bahsetmeyerek ne kadarlık bir geriye dönüş yaptığı hakkında bilgi vermez.

Bir aşk hikâyesi olan “Uçurumun Kenarında” *Solgun Demet* adlı kitapta altıncı sırada yer alır. Hikâye anlatıcının Nureddin Rıfkı isimli arkadaşının aşk macerasını anlatması ile oluşturulmuştur. Hikâyenin başında olayların bir yıl önce yaşandığı okuyucuya aktarılır. Hikâyenin özeti şöyledir: Nureddin Rıfkı anlatıcı kahraman olan arkadaşına bir kadından hoşlandığından bahseder. Kadını görmek için bir haftadır iskelede beklediğinden söz eder. Nurettin Rıfkı evli bir adamdır, arkadaşı bu sebeple durumu hoş karşılamaz. Nureddin Rıfkı arkadaşıyla sohbet esnasında evlilik ile ilgili fikirlerinden bahseder. Kadın da evlidir ve bir çocuğu vardır. İki arkadaş sık sık görüşmüyor ara ara karşılaşıyordur. Bir sonraki karşılaşmalarında Nureddin Rıfkı kadın ile Bendlere gezmeye gideceklerinden söz eder. Aynı zamanda hikâyenin anlatıcısı da olan arkadaş bu durumun yanlışlığını dile getirir. Daha sonra

bir yaz geçer iki arkadaş görüşemezler. Yazdan sonraki görüşmelerinde kadın ile ayrıldıklarını söyler. Anlatıcı aşka dair düşüncelerini verdikten sonra hikâyeye şöyle başlar:

Ben geçen sene Nureddin Rıfki'yi bu zahmetten kurtardım. Mademki dostum mutlaka kendisine bir sırdaş bulmak devre-i ihtiyacındadır, mademki tesadüf onun zayıflık dakikasına karşı beni bulunduruyor. Ellerimin altına yuvarlanıp gelen bu hikâyenin henüz dokunulmamış sayfalarını ne için açmayayım? Hatta o kadar mütebassır bulunmaya gerek bile kalmadı. O gün, akşamüzeri, Nureddin Rıfki ile beraber Sarıyer'e avdet etmek üzere güvertede, ayakta köprüden bakıyorduk. (Uşaklıgil, 2006: 86)

Anlatıcının “geçen sene” söylemi ile öykü ve öyküleme zamanı arasında bir yıllık bir zaman farkı olduğunu görürüz. Bahsi geçen olay verilirken hikâye süreci boyunca “bir gün, o gün, üç gün sonra, bir haftadan beri, birkaç gün sonra” gibi zaman belirteçleri ile öykü ve öyküleme zamanı arasındaki zamansal açıklık korunmuştur. Anlatıcı olay akışı içindeki gelişmeleri verirken olayın başlangıç gününden üç gün, birkaç gün sonra gibi söylemler ile zamansal atlayışlar yapsa da hep şimdiye göre geçmişte kalan bir olayı sürdürmüştür. Böylece öykü ve öyküleme zamanı arasındaki fark kalın bir çizgi olarak varlığını hikâye boyunca korumuştur. Hikâye, anlatıcının Nureddin Rıfki'nin aşk macerasının anlatılması ile başlar ve biter.

“Bir Başlangıcın Sonu” isimli hikâye *Aşka Dair* adı verilen kitapta sekizinci sırasında yer alır. Hikâyede anlatıcı kahraman tramvayda küçük kız çocuğunun ile karşılaşır. Küçük kız erkek anlatıcının dikkatini çeker. Anlatıcı kahraman, kızın geleceği üzerine tahminlerde bulunur. Seneler sonra kızla karşılaşan anlatıcı, o zamanlar kız hakkında yaptığı tahminler ile kızın şu anki hayatının birbirinden farklı olduğunu görür. Anlatıcının hem kızın küçüklük yıllarına dair hatıraları hem de yıllar sonra karşılaşması geçmişte kalan olaylardır. Hikâyeyi art zamanlı öyküleme kategorisinde değerlendirmeye iten söylemler şöyledir:

Galiba o zaman sekiz yaşlarında idi; fakat bu yaşa mahsus şen tebessümlerden, çocukların yüzünü süsleyen neşe dalgalarından uzak, bütün simasında çatık, sanki bir kimse ile kavga etmiş de evden dargın çıkmış zannolunan bir hali vardı... Kaç kereler onu bir sokağın başında şapkasının altında saçlarının ıslak telleri saçlarına yapışmış, elinde küçük ve eski bir şemsiyesiyle tamamen yağmurdan korunamayarak etekleri, çorapları ıslanmış bir ikinci mevkiin geçmesini bekler görmüştüm. (Uşaklıgil, 2018: 63-65)

Anlatıcı “galiba o zaman” ifadesi ile okuyanı şimdiden alır ve geçmiş bir zamana götürür. Böylece öykü ve öyküleme zamanı arasındaki farkı ortaya koymuş olur. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında zamanda bir oynamaya gidilir:

Birçok seneler geçmişti, o, hatıram ne kadar zaman olmuştu ki tamamıyla silinmişti. Bir gün yaşlıca hasta dostumu ziyaret için onu yatırdıkları hastaneye gitmiştim. Yatağının kenarında otuyordum, görüşüyorduk... Zile bastım, bir dakika sonra gençlikten uzaklaşmış bir hastabakıcı girdi... Birden zihnimde şimşekler çaktı ve gözlerimin içinde küçük mektepli kızı buldum. O doğal olarak beni tanımayarak vazifesiyle meşgul idi. (Uşaklıgil, 2018: 68-69)

Pasajda zamansal bir ilerleyiş olduğu küçük kızın artık “gençlikten uzaklaşmış” olması ve “birçok seneler geçmiş” ifadeleri ile verilir. Öyküleme zamanını öykü zamanına yaklaştırsa da hâlâ aktüel zamanın gerisinde bir zamandan söz edilmektedir. Makas sadece biraz kapatılmış, olaylar hâlâ geçmiş zamana ait gerçeklikler olarak devam ettirilmiştir.

Hikâyede iki ayrı zaman dilimi vardır. Birincisi adamın 8 yaşlarındaki küçük kızı görüp, onunla ilgili tahminlerde bulunduğu dönemdir. Aradan ne kadar olduğu bilinmeyen bir zaman geçer. Kız ve adamın karşılaştıkları mekân bir hastanedir. Adam hasta bir arkadaşını hastaneye ziyaret etmek için gelmiştir. Hemşireyi çağırdıkları zaman gelen hemşirenin 8 yaşlarındayken gördüğü küçük kız olduğunu anlar ve geçmişe dair yaşadıklarını zihninde canlandırarak okuyucuyu o andan koparır. Hikâyede anlatılanlar farklı derecelerde var olan iki geçmiş zamandır.

“Fatma’nın Evi” isimli hikâye *Aşka Dair* adlı kitapta on dördüncü sırada yer alır. Geçen olaylar da anlatıcının geçmişe dair yaşanmışlıklarını kapsar. Üsküdar’da yaşayan anlatıcı kahraman akrabasını ziyaret için gittiği evde Fatma isimli babası şehit olmuş, abisi kaybolmuş, annesi ve iki kardeşinden haber alınamayan bir çocuk çalışan ile karşılaşır. Bu kadar musibetin yanı sıra evleri de yanmıştır. Anlatıcının küçük kıza dair gözlemleri ve yaşadıkları hikâyenin konusunu oluşturur. Hikâye şimdiden kopan bir başlangıca sahiptir:

Yaz sonlarında idi; senede üç beş kere uğranılan akraba evlerinden birine, Üsküdar sırtının yüksek ve تنها bir noktasında, harap bir halde bırakılmış olmasına rağmen hala bol güneşin altında ölmez bir neşe ile canlı duran, eski bir köşke davet edilmişim. (Uşaklıgil, 2018: 113)

Anlatıcı “yaz sonlarında idi” diyerek okuyucuyu şimdiden alarak o yaz zamanına pencere açar ve geçmişte geçen olayları anlatmaya başlar. Hikâye anlatıcının Fatma’ya yaşadıklarıyla ilgili sorduğu sorular ile devam eder. Hikâyede art zamanlı öyküleme yapıldığına dair en açık söylem yaz sonu ifadesi iken hikâye boyunca art zamanlı öykülemeye devamlılık kazandıran ise “çalışıyordu, getirmişlerdi, istiyordum” gibi geçmiş zamana ait zaman ekleri ile kurulu eylemlerdir.

Anlatıcı akrabasının evinde karşılaştığı Fatma’ya ailesi ile ilgili sorular sorar. Evlerini sorduğunda ise küçük kız üzülerek, yandığını söyleyip koşarak oradan uzaklaşmıştır. Anlatıcı ve küçük kızın ikinci karşılaşması ise birkaç gün sonra bir kameriyededir. Bir yazı okuyan anlatıcı, Fatma’nın çakılları dizerek bir ev yapışını izler. Her iki karşılaşma da art zamanlı öyküleme ile anlatılmıştır.

“Alık Abdül” isimli hikâye savaş yıllarında geçer. Hikâye *Kadın Pençesi* isimli kitapta beşinci sırada yer alır. Anlatıcı, Abdül ve annesine ilk olarak duvar ördükleri esnada rastlar.

Daha sonra ise belli aralıklarla tesadüf ederler. Bu esnada köy halkının Alık lakabını taktığı Abdül ve annesinin hikâyesini öğrenmiş olur. Hikâyedeki asıl isim Abdül'dür. Abdül'ün aşk derdi ve ölüme sürüklenişini anlatıcıdan dinleriz. Anlatıcı için olaylar geçmişte kalmıştır. Yaptığı art zamanlı öyküleme ile bu çıkarıma varırız. Hikâyenin öykülemesi şöyledir: “Hemen her gün gibi o gün de evden çıktım, köyümün işgal askerlerinden boş kalabilen bir köşesine doğru yürüdüm...” (Uşaklıgil, 2011: 87)

Pasajda “o gün” ifadesi öykü ve öyküleme zamanı arasında makas açar. Olaylar art zamanlı öyküleme ile anlatıcı kahraman tarafından verilir: “Ben gezintilerimin arasında ona ara sıra tesadüf ederdim, o bana bakmadan geçerken her defasında ben yakınlık gösterirdim: Merhaba Abdül! derdim.” (Uşaklıgil, 2011: 96)

“Ederdim, derdim” gibi söylemler art zamanlı öykülemenin fiil üzerinde görülebilen, öyküleme türünü destekleyici ifadelerdir. Hikâyede art zamanlı öykülemeyi sürdüren anlatıcının yapmış olduğu tercihi takip etmemize yarayan diğer ifadeler şöyledir: “Bir gün kapımın önünden geçen anasını lafa tuttum ve bir aralık sordum.” “Bir gün o, gene bize çamaşıra gelmişti.” “Bir mayıs sabahıydı...” (Uşaklıgil, 2011: 99-105) Böylece eylemler dışında kelime düzeyinde de zaman takibi yapılabilmekte ve art zamanlı öykülemenin varlığı sürdürülmektedir.

Hikâye boyunca anne Nefise Hanım'a ve Alık Abdül'e duvar ördükleri esnada tesadüf eden adamdan olayları dinleriz. Onların köyde neler yaptıklarını, Alık Abdül'e köyün yaklaşımını anlatıcıdan öğreniriz. Abdül sessiz, içine kapanık birisidir. Köyde boş zamanlarında sık sık söylediği bir türkü vardır. Anlatıcı bir gün Nefise Hanım'a bu türkünün anlamını sorar. Kadın oğlunun bir sevgilisi olduğundan bahseder. Oğlu askerdeyken esir düşmüştür. Abdül geri dönmeyince onun askerde öldüğüne kanaat ederler ve kız başka bir çocukla sevdalanıp ondan hamile kalır. Bir süre sonra Abdül'ün sağ olduğu haberi köye gelir. Başkasından hamile kalan sevgilisi bu haberden sonra intihar eder. Kadın anlatıcı kahramana bu yaşananları art zamanlı anlatım ile aktarmıştır:

Zaman geçti ve zaman geçtikçe hepimizin yüreğine bir ateş düştü. Hele kızcağızın artık ortalıkta bir kalıbı dolaşıyordu. Nihayet bir gün, ansızın Abdül'ün arkadaşlarından biri geldi, ona bilmem neden izin vermişlerdi. Altı ay kadar köyünde sıra yapmasına müsaade etmişler. Bunu sıkıştırdık söyletmek istedik. Nihayet anladık ki bir gece baskınında Abdül ortadan kaybolmuş. (Uşaklıgil, 2011: 102)

Aldığımız pasajda, “Nihayet bir gün” ifadesi öykü ve öyküleme zamanı arasındaki açıklığı gösteren ifadelerden biridir. Pasajda yapılan zamansal atlama hikâyenin eş zamanlı olmadığını gösterir. Yaşanan olaylar şimdiye ait değildir. “Dolaşıyordu, etmişler, kaybolmuş”

gibi eylemler de geçmiş zaman kipleri ile kurularak zamansal ayırım belirginleştirilmiştir. Hikâye, Alık Abdül'ün kuyuya atlayıp intihar edişinin anlatılması ile son bulur.

Bir Yazın Tarihi isimli kitapta beşinci sırada yer alan “Zevrak’la Ebru” isimli hikâye güvercinler üzerinden anlatılan sadakat, aşk konusunu içerir. Anlatıcı kahraman akrabalarının yanına yasından kurtulması için gönderilir. Yazlık sahibinin güvercinlere ilgisi vardır ve değişik türler elde etmek için güvercinlerin eşlerini aralarında değiştirir. Anlatıcı kahramanın bu kuşlar arasında en âşık bulduğu ve belki de bu yüzden ilgisini çeken Zevrak ve Ebru’dur. Hikâyede bu kuşlar Leyla ve Mecnun’a benzetilir. Kuşların sahibi kafeslerdeki kuşları birbirleriyle değiştirerek yeni kuşlar doğması hevesindedir. Bu sebeple Zevrak ve Ebru’yu da ayırır. Kuşlar yeni çiftlerinden uzak dururlar. Bir süre sonra kuşlardan dişi olan Ebru çiftine alışmaya ve çiftleşmeye başlar. Zevrak bu durum üzerine verem olur ve üzüntüsünden ölür. Anlatıcı kahraman yaşadıklarını art zamanlı öyküleme ile şöyle anlatır:

Henüz yirmi yaşındaydım. Henüz aşk ve şiirin insanı daima aldatan iki yalancı dost olduklarını tecrübe etmemiştim, Lamartine’nin Rafael’iyle Musset’nin şiirlerini elimden düşürmüyordum ve bunları, Zevrak’la Ebru’nun, bütün diğer refikleriyle beraber bilhassa bu iki sevdakârın yanında okuyordum. (Uşaklıgil, 2005: 102)

Hikâyeden aldığımız pasajda tüm eylemlerin zamanı geçmiştir.

Onların da, insanlar, biçare bedbaht insanlar gibi matemleri, ölüm matemleri, sevda matemleri vardı. İşte Zevrak’la Ebru’nun hatırası ben de böyle bir sevda matemi uyandırır. Güvercin sahibinin önüne geçilemez, baş edilemez bir merakı vardı: İkide birde tuhaf çeşitlerden yavrular almak için çiftleri birbirinden ayırır... Bir gün bu merakına Zevrak’la Ebru hedef oldu. Çırpınarak itiraz ettim. (Uşaklıgil, 2005: 105)

Anlatı kahramanın kullandığı “hatıra” söylemi olayların geçmiş referanslı olduğunun açık bir ifadesidir. Olaylar yaşanmış ve artık anlatıcının zihninde birer hatıra olarak kalmıştır.

“Keklik İsmail” hikâyesi daha önce verdiğimiz hikâye örneklerine benzer şekilde bir geçmiş zaman anlatısıdır. Hikâye, *Bir Hikâye-i Sevda* isimli kitapta on dördüncü sırada yer alır. Anlatıcı, hikâyenin başında sık sık kullandığı hatıra ifadesi ile daha en baştan okuru geçmiş zamana götüreceğinin mesajını verir. Hikâyede Keklik İsmail isimli iyi huylu olarak tanıtılan gencin âşık olduğu kızın başka bir adama verileceğini öğrenmesi ile kötü huylu bir adama dönüşmesi, bu hâlinin Şeyh Efendi ile tanışmaya dek sürmesi ve sonra tekrar eski hâline dönüşümü anlatılır. Hikâyedeki olaylar şöyle ilerler: Keklik İsmail, Sabur hocanın kızına âşıktır ve bu herkes tarafından bilinir. Namazını kılan, güzel bir ahlaka sahip olan Keklik İsmail kızın başka bir delikanlıyla evlendirileceğini duyunca yolundan sapar, içkiye başlar. İçip sevdiği kızın evinin önüne geldiği bir akşam Şeyh Feyzullah Efendi ile karşılaşır. Bu Şeyh halkın sevip saydığı biridir. Keklik İsmail’e uyarılarda bulunur, öğütler verir. O günden sonra Keklik İsmail içkiyi bırakıp tekkeye devam eder. Zâkir İsmail Efendi diye

anılmaya başlar. Hikâyenin başlangıcı şöyledir: “Bir müddettir, hele şu son senelerde bütün İzmir hatıralarıyla kuşatılmış olarak yaşıyorum. Bunlardan otuz beş sene evvele ait, bir tanesini tespit ediyorum.” (Uşaklıgil, 2010: 154)

Anlatıcı anlatacağı olayın geçmişe ait olduğunu belirttiği “otuz beş sene evvel” belirteci ile öykü ve öyküleme zamanı arasındaki mesafeyi de tayin etmiş olur. Hikâyede art zamanlı anlatıma örnek olarak verilebilecek pasajlardan biri şöyledir:

Bir gece Fettah Camii’nde halk yatsı namazından sonra dağılmıştı. Cemaatin son bakiyesi dar sokaklardan evlerine girerken, bir aralık Çorakkapı’dan gelerek, Keklik İsmail tamamen sarhoş, elinde saldırma, tiz bir nara ile evlerin camlarını titretti. Son kapılar kapandı, herkes evlerine çekilmişti. Sabur Hoca’nın evine dönecek köşede titreyen fenerin ziyası bu sokaklarda artık tenvir edecek kimseyi bulamıyordu. (Uşaklıgil, 2010: 160)

Hikâye geçmiş zaman referanslı eylemler ile anlatılmıştır. Böylece öyküde geçmiş ve şimdi arası somut olarak ayrılmıştır. Eylem takipleri ile zamanlar arası yakınlaşma olmadığı görülebilmektedir.

Nakil serisinin ikinci cüzünde altıncı sırada yer alan “Sadaka” isimli hikâye art zamanlı öykülemeye örnek gösterilebilecek bir anlatıma sahiptir. Hikâye, Seyfettin Celadet isimli şairin şekerlemecide arkadaşı ile otururken aklına aynı şekerlemecide yaşadığı bir olayın gelmesi ve olayı arkadaşına nakli ile oluşmuştur. Anlatılan olayda Seyfettin Celadet yaşlı ve fakir bir adama iş bulur. Olaylar şöyle ilerler. Seyfettin Celadet ve arkadaşı bütün gün dolaşmışlardır ve akşam günün yorgunluğunu atmak için bir şekerlemeciye girerler. Kış mevsimidir ve kar yağıyordur. İki arkadaş dolaşırken karlar üzerinde gezen çıplak ayaklı insanlara kırmızı yüzlere rastlamışlardır. Şekerlemecide gün boyu gördükleri bu manzaraları düşünürler. Şair ruhlu Celadet sefalet karşısında çok üzülmemektedir. Hikâyede bu kısma kadar olaylar ve zaman eş zamanlı ilerler. Hikâyede öyküleme zamanı ve öykü zamanı arasındaki mesafeyi açan cümle şöyledir: “Aklıma bir hikâye geldi. Sana nakledeyim: Yine böyle bir kış günü burada yalnız oturuyordum. Vakit biraz geç idi.” (Uşaklıgil, 1311/1894: 155)

Anlatıcı “yine böyle kış günü” söylemi ile okuyucuyu içinde bulundukları zamandan kopararak kaç yıl geçtiği belli olmayan ama kış olduğu detayını verdiği geçmiş bir zamana götürür. Anlatımının devamında da “dikkat etmiyordum”, “takip ediyordum”, “istiyordum”, gibi geçmiş zaman kipi ile kullandığı eylemler ile öykü ve öyküleme zamanı arasındaki ayrımı korumuştur.

Seyfettin Celadet o gün yanına gelen yaşlı ve fakir adamdan arkadaşına bahseder. Seyfettin Celadet kayısı şekerlemesi siparişi vermiştir. Hizmetkâr şekerleme tabağını getirdiği esnada camekândan şekerleme tabaklarını izleyen yaşlı ve sefil adam dikkatini çeker.

Hizmetkâra yaşlı adamı içeriye davet etmesini söyler. İçeriye giren yaşlı ve sefil adam kayısıları yemeye çekinir. Hikâyede bu olay şu pasajla anlatılmıştır:

Boğazına kadar tıkanan bir şey mani oluyordu. Nihayet güç hal ile o lokmanın boğazını sökercesine yuvarlandığını gördüm. Kayısının nısf-ı diyerek elinde kalmış idi. Demin bunlara haseran-keş olan bu adamın şimdi bunları yemesi bir işkence olduğunu anlayarak lakırdı etmek istedim. (Uşaklıgil, 1311/1894: 160)

Sefil adam sohbet esnasında oğlunun çalışıp onlara baktığından bahseder. Fakat oğlu bir hafta önce vefat ettiği için onlara bakacak kimse kalmamıştır. İhtiyar eşi ve sekiz yaşındaki torunuyla sefil bir hâlde yaşamaktadırlar. İş bulamayan yaşlı adam evdeki kilimi, mangalı satmıştır. Yolda bir kalabalıkla karşılaşan yaşlı adam ne olduğunu merak eder. Piyango çekilişi vardır. Cebindeki para ile bir bilet alır. Çekilişin bu akşam olduğunu ama ikramiye çıkmadığını söyler. Sohbeti burada bitirmek isteyen yaşlı adam evden çıkarken torunun şeker istediğini söyleyerek masadaki kayısıları almak ister. Sefillere karşı ayrı bir hassasiyeti olan şair Seyfettin Celadet ihtiyar adama okuma yazma bilip bilmediğini sorar ve ona matbaada iş bulur. Seyfettin Celadet'in anlattığı hikâye burada biter. Tekrar öykü ve öyküleme zamanı eşitlenir: “Seyfettin Celadet sustu. Ben: tebrik ederim dedim. Bu dakikada Seyfettin Celadet gözümün önünde yüksek bir adam şeklinde idi.” (Uşaklıgil, 1311/1894: 166)

“Hayal-i Giryân” isimli hikâye *Kenarda Kalmış* isimli kitapta yer alan üç hikâyeden biridir. Dedikodu konusunun işlendiği Dişlek Zehra hikâyesine benzer şekilde insanın kötü özelliklerinden biri olan iftira işlenir. Hikâyede anlatılan karakter on altı yaşlarında bir erkektir. Şiir dergileri karıştıran delikanlı bazen bahçede bir ağacın kenarında şiir okur. Delikanlı bahçeye oynamaya gelen çocukların içinden on üç yaşında bir kızdan hoşlanır fakat âşık olmaktan çok çekiniyordur. Çocuklar bir gün yine bahçeye girdiklerinde içlerinden biri oyun esnasında ağaca çarpar ve üstü başı kan içinde kalır. Hoşlandığı kıza giderek: “Niçin çocuğa çarptın?” diyerek kıza iftira atar. (Uşaklıgil, 2017: 21) Delikanlı attığı iftira için sonraları vicdan azabı çekecektir. Hikâye anlatıcısı geçmişe dair ilk gençlik hatıralarını anlatmıştır. Art zamanlı öyküleme yapıldığına dair örnek pasajlardan biri şöyledir:

On altı yaşındaydım. O belki on üçünde vardı. Ta küçüklükten kalmış bir itiyatla komşu çocuklarıyla beraber bizim evin bahçesine dolarlar, ben penceremde bir Mecmua-i eş'âra, yahut bahçenin bir kenarında bir hikâye-i hülya pervere dalarken, onlar ağaçların arasına salıverilmiş bir alay rengarenk çılgın kuşlar gibi gürültüleriyle benim on altı yaşımın rüyalarına tarab-g'îr olurlardı. (Uşaklıgil, 2017: 17)

Anlatıcı pasajın ilk cümlesinde sayısal bir ifade vererek okuru şimdiden koparır ve öykü ve öyküleme zamanlarının arasını açar. Hikâyedeki kiplere bakıldığında; yaşındaydım, olurlardı gibi öykü ve öyküleme zamanının arasını açan geçmiş zaman ifadelerine yer

verildiği görülür. Hikâye eş zamanlı öykülenmediğini gösterecek farklı ipuçlarını da barındırır. İpuçları şöyledir: “Nihayet bir gün”, “bir gün”, “o vakitten beri seneler zehirli yaralar açarak geçti.” (Uşaklıgil, 2017: 20-21) Örnek ifadeler hikâyedeki zamansal boşluklara işaret etmektedir. Bu durum da hikâyenin art zamanlı öykülendiğini ifşa eder. Hikâyenin son sayfasında öyküleme aktüel zamana taşınmıştır:

Şimdi bazen üzerinden muhrib bâd'ı şita geçmiş bir bostan-ı perişanın pejmürde bekayâ-yı
evrâkı şeklinde hazin, isfirâr simasıyla bana boşa çıkmış aşklardan, tehi kalmış emellerden
(...) (Uşaklıgil, 2017: 21)

“Şimdi” ifadesi öykü ve öyküleme zamanını eşitlemiştir. Metin şimdiye çekilerek öncesinde anlatılanların geçmiş olduğu belirginleştirilerek zaman farkı ortaya koyulmuştur.

Halid Ziya Uşaklıgil’in hikâyeleri incelendiğinde en çok tercih edilen öyküleme şeklinin art zamanlı öyküleme olduğu görülmüştür. Hikâye anlatıcısı hikâyedeki olayları olup bittikten sonra anlatır. Bu anlatma şekli genel olarak geçmişe dair hatıraların tekrar gündeme getirilmesi şeklinde kendini göstermiştir. Anlatıcı, karakterlerin yaşadığı olayları anlatırken merkeze geçmiş zamanı yerleştirir ve şimdiden geçmişe mercek tutar.

4.2. Eş Zamanlı Öyküleme

Genette’in “ilkesel olarak en basit” (Genette, 2020: 216) şeklinde değerlendirdiği öyküleme kategorisi hikâyede geçen olayların geçtiği an okuyucuya verilmesi şeklinde oluşturulmuştur. Hikâyede geçen düşünce, duygu ve eylemler okuyucuya anında verilir. Meydana gelen olaylar aynı zamanda öyküleştirilir. Öyküleme ve öykü eş zamanlıdır. Yivli’nin söylemiyle “anında öyküleme”dir. (Yivli, 2015: 89) Eş zamanlı öykülemelerde öyküleme zamanı ve öykü zamanı birbiriyle paralel bir seyir hâlinindedir.

Onu Beklerken isimli kitabın üçüncü sırasında yer alan “Eski Ve Yeni” adı verilen hikâye eş zamanlı öyküleme tekniğini içinde barındırır. Hikâyede Hacı Zeynel Efendi ve Hafız Tayyip Efendi isimli adamlar trende sık sık karşılaşır. Birbirlerini tanıımıyormuş gibi davranırlar. Bunun sebebi Hacı Zeynel Efendi’nin eşinin Hafız Tayyip Efendi’nin eski eşi olmasıdır. Şemsa isimli bu kadın baskın bir karakterdir. Varlıklı olmasına da güvenerek birlikte olduğu erkeği yönetmek ister. Eşlerini hayat arkadaşı değil sahip olduğu bir varlık olarak görür. Eski eş bu durumu bildiğinden yeni eşi her gördüğünde onun adına üzülür, acıyarak bakar. Trende karşılaştıkları bir gün Hafız Tayyip Efendi’nin mutlu olduğunu fark eder. Anlar ki Şemsa ile boşanmışlardır. Birbirlerini tanıımıyormuş gibi yapan adamlar en baştan tanışır. Hikâyenin büyük bir bölümü iç konuşma ile verilmiştir. Bu iç konuşmalar zihinde ortaya çıktığı anda okurla buluşur. Bu konuşmalardan biri şöyledir:

Adeta susmak için dudaklarını büzdü. Şimdi sinirleniyor, yerinde rahat oturamıyor, dakikadan dakikaya bî-huzur eden bir hisle bu aralık, burada şu herifin karşısında bulunmamak müreccah olacağına karar veriyordu. (Uşaklıgil, 2011:38)

Hikâyede trendeki karşılaşmalarda belirli istisnalar dışında Hacı Zeynel Efendi'nin Hafız Tayyip Efendi hakkındaki görüşleri, izlenimleri kahramanın zihnine girilerek okur ile buluşturulmuştur.

Bir aşk hikâyesi olan “Balodan Avdet” *Küçük Fıkralar* isimli kitapta altıncı sırada yer alır. Babasıyla beraber balodan dönen genç kızın eve geliş anı, balo sonrası odasındaki düşünce eylem ve rüyası eş zamanlı öyküleme kategorisine alacağımız şekilde anlatılmıştır. Genç kız eve dönüp yattıktan sonra orada gördüklerini rüyasında devam ettirir. Uyanan genç kız öpüşerek dans ettiği genç adamı hatırlar. Hikâyenin başından sonuna anlatımda zamansal bir hareketlilik görülmez. Hikâyede balodan gelen kız odasında uykuya dalar. Rüyasında gördükleri şöyledir:

Başını bir omuza dayanmış zannediyor; mümtedd bir inilti ile musikin telâtum-ı nagamâtı vücudunu bir raks-ı hevâinin emvâcına sararak güya bulutların üzerinden, dalgaların arasından yuvarlanıyor. (Uşaklıgil, 2004:148)

Örnek aldığımız pasajda kurmaca olaylarla öykülemeyi eş süreli gösteren, düş'ün yaşanırken yakalanmış olabilmesidir.

“Osman’ın Gazası” savaş konulu bir hikâyedir. *Bir Yazın Tarihi* isimli kitabın yedinci sırasında yer alır. Savaş sahnesinin tek mekân olduğu hikâyede Osman isimli Türk askerinin tüm güçlülere rağmen topu tepeye çıkarması ve hikâye sonunda yaralanmasını görürüz. Hikâyede Türk askerinin kahramanlığı anlatılmıştır. Savaş anında yaşananlar ve anlatımı birlikte ilerler:

Etrafında toplar, tüfekler sürekli bir inilti ile ateşler püskürüyor, karşıdaki tepelerin arasında şimşek kadar seri bir gülle yuvarlanarak uçuyor, dehşet verici bir düşüş ile düşüyor, göğü yırtan bir patlama sarsıyor, daha sonra bir diğeri, bir üçüncüsü, bir dördüncüsü başının üstünden, etrafından sonsuz gülleler bir muhteşem kuvvetle canlanan bütün bu kayalık parça parça koparak ateş saçan bulutlar içinde uçuş ile uçarak bulutları yırtan ejderler o bitmez tükenmez ölümün korku silsilesi geçiyordu. (Uşaklıgil, 2005: 125)

Hikâyenin başında savaş alanının panoraması çizilmiştir. Gerçekleşen olaylar “püskürüyor, uçuyor, düşüyor, sarsıyor” gibi geniş zaman kipleri ile verilmiştir. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında ise hem fiiller hem de “şimdi” zaman belirteci eş zamanlı öykülemeyi destekler. Böylece öykü ve öyküleme zamanı arasında boşluk olmadığı ve iki zamanın paralel olduğu gösterilmiş olur. Eş zamanlı anlatıma örnek verilebilecek cümleler şöyledir:

Şimdi bu top onların kıymetli bir sevgilisi, ruhlarının nazlı sevgilisiydi.” (Uşaklıgil, 2005:126) “... artık şimdi yükseklerden manzarayı tamamen görüyordu.” (Uşaklıgil, 2005:127) “Şimdi düşman onları hedef edinmişti. Şimdi toplar bu bir bölüğü mahvetmek için ateşli ağızlarını açarak yıldırımlar saçıyordu. (Uşaklıgil, 2005: 127)

Farklı sayfalardan aldığımız örnek cümlelerde “şimdi” ifadesi ile okur hep anda tutulmuştur. Böylece zamansal bir boşluğa düşmesine olanak tanınmamıştır.

Sepette Bulunmuş-Hepsinden Acı isimli kitabın beşinci sırasında yer alan “Hayat-ı Şikeste”de genç bir kız ve onun dramına şahit olan anlatıcı kahramana şahit oluruz. Erkek anlatıcı yağmurlu bir havada tramvay bekliyordur. Bu günün son tramvayıdır. Yeni gelecek tramvayı beklerken çevresini gözlemler. Tramvay geldiğinde biner, tek yolcu kendisidir. İstasyonlardan birinde tramvaya bir yolcu daha biner. Anlatıcı yeni yolcunun binecek olmasından rahatsızlık duyar. Binen yolcunun elinde şemsiyesi, solmuş yüzüyle bir genç kız olduğunu görünce fikri değişir. Tramvay ilerlerken genç kız anlatıcı kahramana Köprüye ne kadar kaldığını sorar ve böylece kızın yanlış yöne giden trene bindiği anlaşılır. Saatin geç olması sebebiyle kıza onu eve bırakmayı teklif eder. Hikâye tramvayda genç bir kız ile karşılaşan anlatıcı kahramanın kız hakkındaki gözlemleri ile başlar ve gelişen olayların beraberinde kızın evine bırakması yol esnasındaki sohbetleri ile ilerler. Sohbet esnasında kızın öğretmen olduğu, annesini küçük yaşta kaybettiği gibi birçok bilgiyi öğrenir. Genç kıza eve bırakan kahraman kızın yolda bahsetmiş olduğu sarhoş babası ile evde karşılaşır. Sarhoş baba, kıza ve anlatıcı kahraman ile ilgili çirkin yakıştırmalar yapar. Anlatıcı kahraman kıza ile vedalaşır ve evden ayrılır. Hikâyede öykü ve öyküleme zamanı birlikte ilerler. Bu durumu gösteren pasajlardan biri şöyledir:

Araba durdu, kendi kendime ‘Fena! Bir kişi, ne kadar rahattım!’ dedim, o anda kapı açıldı... Başımı kaldırdım, bir saniye evvelki içimden geçen düşüncemi açarak: ‘Fena değilmiş. Bilakis!’ dedim. (Uşaklıgil, 2010: 64)

Örnek verdiğimiz pasajda anlatıcı tramvay yolculuğu esnasında yaşananları aktüel zamanda tutmuştur. Anlatıcının içinde bulunduğu durum ile ilgili görüşleri özerk monolog şeklinde okur ile buluşturulmuştur. Bu esnada eş zamanlı bir şekilde olaylardan ve düşüncelerinden bahsetmiştir. Tramvayda yolculuğunun ardından anlatıcı ve kız yolda yürürler. Bu yürüyüş anındaki sohbette şimdiden uzaklaşan, geçmişe ve geleceğe uzanan ifadelerle yer verilse hikâyenin bitiş kısmı olan son bölümde yer alan “devam edemedi, istedi, cesaret etti” (Uşaklıgil, 2010: 82) gibi fiiller eş zamanlı öyküleme ile yapılan bitiş gösteren ifadelerdir.

“Tatlı Bir Rüya” isimli hikâye birkaç arkadaşın maddi durumlardan dolayı çok ünlü bir şarkıcıyı dinlemeye gidememeleri ve evde maddiyat üzerine yaptıkları sohbet ile oluşturulmuştur. Hikâye *Sepette Bulunmuş-Hepsinden Acı* isimli kitabın üçüncü sırasında yer alır. Hikâyenin özeti şöyledir: Adnan bir şairdir ve kitabı yeni basılmıştır. Bu yüzden gelecek parayla ilgili hayaller kurar. Münir, Nahit, Nesib adlı arkadaşlarıyla ünlü bir şarkıcıyı dinleme

planı yaparlar. Hikâye Adnan'ın arkadaşlarının İstanbul'a Adnan'ın evine gelmesiyle başlar. Şair Adnan beklediği paranın gelmediğini söyler ve aralarında para üzerine bir sohbet başlar. Maddi imkânsızlıkların doğurduğu sonuçlardan bahsederler. Adnan sohbet esnasında yarın eşiyle evlilik yıldönümleri olduğunu ve eşine bir saat almak istediğinden bahseder. Bu hayalini basılan şiir kitabından gelecek para ile gerçekleştirecektir ama para beklediği kadar olmayınca bu hayalinden de vazgeçtiğini söyler. Bu sohbet şair Adnan'ın evinde çay sohbeti anında gerçekleşir. O esnada uyuyan Münir'in gördüğü düştteki sayıklamaları ve arkadaşların verdiği tepkiler anlatıcının izlenimleri ile okura verilerek eş zamanlı öyküleme sağlanmış olur:

Derin derin uyuyan Münir şimdi sayıklamaya başlamıştı. Gülmemeye çalışarak hep ayağa kalktılar ona yaklaştılar. Münir açık açık sayıklıyordu, evvela pekiyi anlayamadılar...(Uşaklıgil, 2010: 54)

Münir'in düşündeki sayıklamaları ile anlatıcının yaşananlara dair izlenimleri, eylemler ve algılar oluş sırasında yakalanıp anlatılama diline çevrilmiştir.

Öykü ve öyküleme zamanlarının paralel olarak ilerlediği bir diğer hikâyesi “Bir Gecenin Matemi”dir. *Valide Mektupları* isimli kitabın ikinci sırasında yer alan hikâyede eşini kaybeden adamın yaşadıkları durumu kabullenmekte yaşadığı zorluk anlatılmıştır. Meyhaneye gidip acısını unutmaya çalışır. Eve tekrar dönüp ağlamaya başlamasıyla hikâye son bulur. Hikâye aktüel zamanla birlikte ilerletilerek şöyle başlar: “Saat uzun bir hırıltıdan sonra üçü çaldı. Çın çın çın!” (Uşaklıgil, 2012: 21)

Bir dehşet duydu, vücudundan bir lerziş aktı, deli gibi çekildi, elinden perde düştü, kapıya koştu, ta kalpgahından kopup boğazına kadar çıkan şuhâk-ı ıstırap gözlerinden bir tufan akıtmaya başlamış idi ki yatağın sükûn-ı mevtisi içinden iniltiiler çıkmaya başladı... O ise şimdi deli gibi sokağa atılmış koşuyordu. (Uşaklıgil, 2012: 22-23)

Art arda verilen ölüm anına ait eylemler gözlemci anlatıcının bakışıyla eş zamanlı öyküleme ile verilmiştir. Eşi vefat eden adamın verdiği tepki “şimdi” belirteci ile vurgulanarak zamanda birlik sağlanmıştır. “İşte zevcesi gülüyor, kollarını uzatıyor. Ölüm! Ölüm! Ne müthiş rüya! Zevcesine atılmak, onu aguş-ı muhabbetine almak istedi.” (Uşaklıgil, 2012: 25)

Eşi ölen kahramanın hislerinde de geçmiş zamana ait herhangi bir ifade kullanılmadan eş zamanlı öyküleme ile verilir. Kahramanın zihnine giren anlatıcı onun düşüncelerini okur ile paylaşır. Böylece öykü ve öyküleme zamanı arasında farklılık gözlenmez.

“Bir Daha Yok” isimli hikâye *Onu Beklerken* isimli kitapta on üçüncü sırada yer alır. Hikâye anlatıcısı sinemadan çıkan ve yanında iki genç olan bir adam görür ve adamı bir yerden tanıdığını düşünür. Adam gençlere seslendiğinde sesi de yabancı değildir. Yüz yüze

geldiklerinde birbirlerini tanırlar. Adam eski bir arkadaşdır. Fif ve Min diye seslendiği yeğenleri Afif ve Nermin ile anlatı kahramanı tanıştır. Çay bahçesine davet eder ve hep birlikte oraya geçerler. Sohbet esnasında yaşlılıktan bahsederler. Arkadaşı yaşlılıktan korkan biridir. Genç yeğenleriyle vakit geçirmek ona iyi gelmektedir. Kırk beş yaşlarındaki adam yeğenlerine ayak uydurmaya çalışarak onlar gibi giyinir böylece genç kalmaya çalışır. Çay içmek için gittikleri mekânda genç yeğenler dans ederler. Eski arkadaş da dans etmek ister ama o gücü bedeninde bulamaz. Anlatıcıya yeğenlerinin çocukluğunun gözünün önünden geçtiğinden bahseder. Eski arkadaş onlara baktıkça kendini görmektedir.

Hikâyede dar bir mekân vardır. Eş zamanlı anlatım özerk monolog ile ortaya çıkar: “Sesi bana pek yabancı gelmedi. Kulaklarımın tellerinde pek eski ihtizazlar bana haber verdi ki bu adam bence tanınmış birisidir.” (Uşaklıgil, 2011:126)

Bu sözle birlikte okur erkek başkarakterin zihnini takip etmeye başlar. Adamın karşılaştığı arkadaş hakkındaki fikirlerini, yaşlanma korkusunu okur bu bilinç akışı sayesinde öğrenir. Hikâyenin sonunda “Hemen bir saniye kaybetmek istemeyerek çocuklar; amcanın, dayımın ne düşünüyor olduğunu daha ziyade merak etmediler ve yerlerinden fırladılar.” cümlesi ile dış öyküsel anlatıcı hikâyeyi devralır. (Uşaklıgil, 2011:130)

Halid Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerinde incelediğimiz örneklerde eş zamanlı öyküleme tekniği anlatıcı kahramanın zihnine girilerek özerk monologlar yoluyla verilmiştir. Bunun dışında görülen düşlerin okurla anında paylaşılması, duygu ve düşüncelerin ortaya çıktığı an verilmesi ile eş zamanlı öyküleme sağlanmıştır.

4.3. Katılımcı Öyküleme

Daha çok günlük ve mektup formunda ortaya çıkarılan anlatılara katılımcı öyküleme denir. Katılımcı öykülemenin yapıldığı anlatılar daha çok iç öyküsel anlatıcının anlattığı olaylardır. Yazdığı ya da konuştuğu anı merkeze alan iç öyküsel anlatıcı bazen geçmişe bazen de geleceğe yönelerek olayları okuyucusuna aktarır. İç öyküsel anlatıcının canlı söylemi anlatıyı sözlü dile yakınlaştırır. (Kıran-Kıran, 2011: 225)

Öyküleme türlerinin bir arada kullanıldığı bu türde hikâyenin anlatıcısı bu öyküleme tarzlarından birini anlatıda esas olarak kabul eder. Anlatıcının tercihiyle bağlı olan bu durum olaylara bakışını göstermesi açısından önemlidir. (Dumantepe, 2018: 315-316) Farklı edimlerden oluştuğundan dolayı diğer öyküleme şekillerine göre daha karmaşık bir yapıya sahiptir. (Genette, 2020: 214)

“Bir Muhtıranın Son Yaprakları” günlük formunda oluşturulan bir hikâyedir. Hikâye *Bu Muydu?* isimli kitapta ilk sırada yer alır. Hikâyede Necip isimli başkarakterin ruhsal bunalımları ve hüzünlü hâli dikkat çeker. Şair olan Necip bu yalnızlık ve hüznle çevrili ruh hâlini köyde sürdürür. Hayattan zevk almayan şair Necip’in yazdıkları ile kendi ağzından ruhsal durumuna şahit oluruz. Aralıklı tutulmuş günlük 16 Şubat-1 Mayıs tarihleri arasında kapsar. Necip’te baştan sona yoğun bir şekilde kendini hissettiren kasvetli bir hava hâkimdir. Bu hava köye Necip’in tam zıttı bir karakter olan amcaoğlunun gelmesi ile biraz dağılır ve hayata karşı daha ümitli bakmaya başlar. Amcaoğlu Necip’te tekrar hayata dair neşe uyandırmak için çabalar. Ona yazdığı şiirlerle üne kavuşacağını söyleyerek Necip’in hayatı sevmesi için uğraşır. Necip’te oluşan hayaller ve hayata bağlanma isteği uzun sürmemiştir. Necip, karasevda denilen hastalıktan dolayı vefat etmiştir.

“Bugün hava o kadar soğuk ki dün ava gitmeyi kararlaştırdığım halde dışarı çıkamayacağım.” (Uşaklıgil, 2016: 15) cümlesi ile başlayan hikâye daha ilk cümlede katılımcı öykülemenin özelliği olan zamanların bir arada kullanımını okuyucuya verir. O an için cinsiyeti belli olmayan anlatıcı “bugün” kelimesini kullanarak düşüncelerini söyler, böylece öykü zamanı ile öyküleme zamanını birbirine eşitler. Yine aynı cümlede eylemi yapmaya “dün” karar verdiğini ifade eder böylece geçmişe “göndermede bulunmuş, “dışarı çıkamayacağım” diyerek de gelecek hakkında okuyucuyu bilgilendirerek yüzünü geleceğe dönmüş olur. Günlükte yer alan “yazmaya başladım”, “saat henüz 6”, “görüyorum”, “Ocakta odunlar neşe saçan çıtırtılarla yanıyor” (Uşaklıgil, 2016: 15-26) gibi söylemler ile öyküleme zamanı ve öykü zamanı arasında zamansal eşitlik devam ettirilir. Benöyküsel anlatıcının anlattığı diğer gün ile ilk gün arasında 5 günlük bilinmeyen zaman dilimi vardır. Anlatıcı bu tarihte “birkaç gündür evde mahpus” olduğunu söyleyerek, aradaki zaman dilimi hakkında geriye dönük bir bilgilendirme yapmıştır. Daha çok eylem ağırlıklı ilerleyen bu kısımda geçmişe dönük bir anlatım yapılmıştır:

Bugün sabahleyin dışarıya çıktım, beş-altı saat kadar etrafı dolaştım. Çitlerden, kesiklerden atlardım; bataklıklardan derelerden geçtim... Eve geldiğim zaman hizmetkârım hiçbir söz söylemeyerek bunları elimden aldı, yavaş yavaş mutfağa ilerledi. (Uşaklıgil, 2016: 16)

Hikâyenin ilerleyen kısımlarında anlatıcı hislerini şimdiki zamanda kalarak anlatır. Hislerinin arka planında yer alan geçmişe dayalı yaşanmışlıkları anlatırken ise öykü ve öyküleme zamanının arasındaki mesafeyi açtığı görülür. Paragraf şu şekildedir:

Şimdi öncekinden daha çok sıkılıyorum. Kışın hiç olmazsa yağmurlar, karlar ister istemez bakışımı çeker, beni saatlerce oyalardı. Şimdi kelebekler, çiçekler, gün doğumları, günbatımlarıyla eğlenmek için kendimi zorluyorum. (Uşaklıgil, 2016: 17)

Geçen gün sabahleyin, baharın en güzel görüldüğü bir zamanlarda kırlara çıktım.
(Uşaklıgil, 2016: 18)

İlk cümlede şimdiden geçmişe kayan anlatıda geçişkenliği sağlayan kelime kış mevsimidir. Anlatıcı mart ayında başladığı öykülemesine önceki mevsimi düşünerek geçmiş zamanı dâhil etmiştir. Günlükte aynı tarih altında “geçen gün” zaman belirteci ile geçmişe dikkat çekilmiştir. Günlüğün devamında amcası ile anılarına yer veren kahramanın anlatımı şöyledir:

Ben on sekiz, o yirmi yaşındaydık ki her ikimiz de temel öğrenimimizi tamamlayarak okuldan çıktık... Amcazadem arzularını gerçekleştirmek için İstanbul’a gittiği zaman ben kaleme devam ediyordum. Üç ay sonra amcazademden gelen bir mektup kendisinin başkent gazetelerinden birine yazar olduğunu bildiriyordu. O zaman kaleme devamdan bıkmış olduğum halde pederimin ticarethanesine gidip geliyordum. (Uşaklıgil, 2016: 25)

Yukarıdaki örnekte anlatıcı yüzünü geçmişe dönerek anılarını hatırlama yoluyla kaleme almıştır. Verilen sayısal ipucu, öykülemeyi şimdiden ayıran keskin bir çizgi olmuş, böylece zamanda hareketlilik sağlanmıştır. Günlükte şimdi ve geçmiş zamanın kullanımın yanı sıra geleceğe dönük öykülemeye de rastlanır: “Amcazademin temin ettiğine göre şiirlerim büyük bir ilgi görecektir, ismim büyük bir gürültü yaratacak.” (Uşaklıgil, 2016: 31)

Böylece katılımcı öykülemede üç zaman şeklinin de birlikte kullanılabilirliği hikâyeden örneklerle ispatlanmıştır. “Bir Muhtıranın Son Yaprakları” isimli hikâyenin temelinde şimdiki zaman anlatımına rastlanılırken, geçmiş ve geleceğe gidişlerle karma bir anlatım sağlanmıştır. Katılımcı öykülemenin özelliği olan birinci şahıs anlatıcı hikâye boyunca egemendir.

Katılımcı öyküleme incelemesi için uygun bir diğer hikâye “Defter-i Nâtâmam”dır. Hikâye *Bir Yazın Tarihi* isimli kitapta altıncı sırada yer alır. Günlük şeklinde tarihlendirmelerle oluşturulan hikâye oğlunu evlendirip kaynana sıfatını alan kadının bu günden itibaren günlüğüne yazdığı hislerini anlatır. 27 Temmuz tarihli başlangıçta anlatıcı şu cümleler ile başlar.

İşte bugünden itibaren yeni bir sıfat kesbediyorum: Kaynana... Of! Ne kadar nahoş bir isim! İnsan yalnız böyle bir unvan taşımamak için çocuklarını evlendirmekten vazgeçecek.
(Uşaklıgil, 2005: 108)

Günlükte şimdi, geçmiş ve gelecek zamana dair öykülemeler yer almaktadır: “Ben şu satırları yazarken Süreyya’nın sesini işitiyordum. Yavaş yavaş karısının da sesi refakat ederek şarkı okuyorlar.” (Uşaklıgil, 2005: 121)

Dün Süreyya karısına iki işlenmiş ipek mendille beyaz ve pembe tüyden bir boyun atkısı almış, bana da, anlaşılan boş gelmemek için, yarım takım beyaz keten mendil... (Uşaklıgil, 2005: 122)

“Hayır yazmayacağım. (...) Artık onu kapayıp çekmecenin pesmânde bir gözüne atıyorum, orada ilelebet uyusun.” (Uşaklıgil, 2005: 124)

Hikâyeden aldığımız üç farklı ifadede üç farklı zaman kullanımını görürüz. İlk pasajda öykü ve öyküleme zamanı eşitlenmiştir. Yazı yazarken duyduklarını da günlüğüne not alarak okuru anda tutmuştur. İkinci pasajda “dün” ifadesi ile geçmişe dönük öyküleme yapılmıştır. Üçüncü pasajda karakter gelecekte yapmayı planladığı eylemleri daha önceden söylem düzeyine taşımıştır. Böylece gelecek zamana yönelmiştir. Anlatıcısının artık günlük yazmaktan vazgeçtiğini dile getirmesi ile beraber hikâye sonlandırılmıştır.

Solgun Demet isimli kitabın ilk sırasında yer alan “Solgun Demet” isimli hikâye başlangıcında art zamanlı bir anlatım ile oluşturulmuş izlemine uyandırır. Hikâyenin sonunda hikâye anlatıcısının mektup yazdığını söylemesi ile katılımcı öyküleme tekniğinin uygulanabilirliği netlik kazanır. Hikâye, cinsiyetinin kadın olduğunu anladığımız fakat ismi verilmeyen anlatıcının eşinin ceketinin iç cebinden düşen solmuş bir menekşe demeti bulması üzerine ihanete uğradığını düşünmesi ile başlar. Kadın, ihanet düşüncesi ile annesine bir mektupla hislerini anlatır. Hikâye, kadının, eşi ile geçmişlerine yaptığı kısa süreli zihinsel yolculuk ve geleceğe dair tahminleri ile anlatıcının hisleri üzerine kurulmuştur. Farklı zamanların bir arada kullanıldığı hikâyede mektuptan örnek ile zaman tiplerini görmek mümkündür:

Eğer şu dakikada bir şey sormak mümkün olsaydı bana hepsini itiraf edecek, hıyanetini söyleyecek, belki ellerime sarılarak af dileyecekti ve öyle zannediyorum ki ben o dakikada ölecektim. (Uşaklıgil, 2006: 20)

Alınan pasajda kahraman anlatıcı kendisi ve eşi tarafından yapılması olası eylemleri önceden söylemiş ve böylece geleceğe yönelmiştir. “İşte bu sabah anneciğim! Güya hiçbir şey olmamışçasına zabt-ı nefis ederek onun odasına girdim, elbiselerini süpürdüm, giydirdim, kapıya kadar indirdim.” (Uşaklıgil, 2006: 25)

Anlatıcı kahraman örnek alınan pasajda geçmişte yaptığı sıralı eylemlerden geçmiş zaman kipleri ile kurulu eylemler ile bahsetmiştir. Eylemler yapıldıktan sonra günlüğe not alınmıştır.

Anlatıcı kadın, eşinden evet seni aldatıyorum cevabını alacağı ihtimalinden korktuğu için eşine çiçekten bahsetmez ve durumu sormaz. Çocuğu için evliliğini sürdürme niyetindedir. Hikâye kadının yazdığı mektubu annesine gönderip göndermeme tereddütünden bahsetmesiyle son bulur.

“Sevda-yı Girizan” isimli hikâye *Solgun Demet* isimli kitabın dördüncü hikâyesidir. Hikâye yirmi beş yaşında olduğu belirtilen anlatıcı kahramanın yazın karşı köşklerine taşınan

Hekim Bey ile aralarında geçen yakınlaşmayı konu eder. Bu yakınlaşma hekimin gösterdiği ilgi ve bu ilgisini mektupla kıza açması ile daha net hâle gelir. Hekim Bey evli ve çocukları olan bir adamdır. Genç kızın gülümsemesi ile kıza âşık olan hekim yazdığı mektuplar ile kıza ulaşır. Kız bir gün hastalanır. Böylece hekim ve kızın yakınlaşması için bir ortam oluşmuştur. Genç kız, hekimin ailesinden uzaklaştığını görerek duruma üzüldü ve bir mektupla Hekim Bey’e veda eder.

Okur, tüm bu yaşanan olayları genç kızın hekimin mektubuna cevap olarak yazdığı mektup aracılığıyla öğrenir. Anlatıcı, olayları geçmişe dönük bir şekilde anlatır:

Galiba on gün sonraydı, bir akşam ben annemle beraber yavaş yavaş yürüyorduk, bir köşeden çıkarken karşımıza siz çıktınız. Bu defa gülmediniz, keşke güleydiniz; sizi de sokaklarda tesadüf ettikleri kadınlara yılışık tebessümlerle bakanlardan biri addederek ehemmiyet vermez geçerdim. (Uşaklıgil, 2006: 54)

Hikâyenin ilerleyen kısımlarında da, “bugünden sonra”, “o günden itibaren”, “bir gece”, “bir gün”, “on gün sonraydı” (Uşaklıgil, 2006: 54-56) gibi başlayan cümleler ile geçmişe gönderme yapılır. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında kahraman anlatıcı: “Şimdi zihnen sizin şu iki aylık hayatınızı düşünüyorum.” (Uşaklıgil, 2006: 62) cümlesi ile mektubu yazdığı anı merkeze almış ve öykülemeyi şimdi de yapmıştır. Hikâyenin sonlarına doğru Hekim Bey mektubu okuduktan sonra yaşanacak olaylar hakkında tahmin/dileklerde bulunarak geleceğe yönelir:

İşte şimdi güzel karar almış olmaktan hâsıl olan itminan ile ayağa kalkıyorsunuz, bu kâğıdı mumunuza tutarak yakıyorsunuz. Sonra ayaklarınızın ucuna basarak bu odadan çıkıyorsunuz, onları uyandırmaktan ihtiraz ederek yatak odasına gidiyorsunuz. Birer buse-i ric’at-i meftuniyetle zevcenizi, oğlunuzu, kızınızı öpüyorsunuz. (Uşaklıgil, 2006: 64)

Katılımcı öyküleme tekniğini analiz etmek için uygun bir diğer hikâye de “Mektup Parçası”dır. Hikâye *Solgun Demet* isimli kitabın onuncu sırasında yer alır. Hikâyenin özeti şöyledir: Annesini on beş yaşında kaybeden kıza okuldaki müdire küçük yaştaki çocuklara müzakerecilik yapmasını teklif eder. Kimsesiz kalan kız bu duruma çok sevinir. Bir gün müdire tekrar kıızı yanına çağırır. Kız odasına gittiğinde ona evlenmeyi düşünüp düşünmediğini sorar ve iyi tanıdığı bir beyden kıza bahseder. Bu adam otuz yaşlarında, varlıklı birisidir. Kız böylece müdirenin aracılığıyla bu beyle evlenir. Evlendiği adamın annesi gelinini istemez. Kız evde kendisini gelin değil hizmetçi gibi hissetmeye başlar. Kocasını annesine danışmadan hiçbir karar almayan bir adamdır. Bu sebeple genç gelinin istediği hiçbir şey yapılmaz. Kız bir gün hamile olduğunu öğrenir ve bu durumun her şeyi düzelteceğine inanarak çok sevinir. Kayınvalidenin kalbi yine de katıdır, yalancı, ikiyüzlü hâllerine devam eder. Bebeği sahiplenen kadın gelinine bebeğine iyi bakması, düzgün beslemesi konusunda katı şartlar koşar, onu bebeğe zarar vereceğini söyleyerek üzer. Bebek

doğduktan sonra çocuğa iyi bakmadığını söyler, gelinine çocuğun dadısıymış gibi davranır. Bir yaz karşıdaki eve bir aile taşınır. Ailenin on sekiz yaşındaki kızlarını beğenen kayınvalide oğluyla bu kızın birlikte olmasını ister. Gelinine de karşı komşunun oğlunun baktığını ima eden sözler söyler. Evde kavga çıkar ve kızı ve bebeğini eski bir hizmetçilerinin evine gönderirler.

Hikâyeyi aynı zamanda anlatıcı kahraman olan kızın bir arkadaşına yazdığı mektupla öğrenmiş oluruz. Benöyküsel anlatıcı hikâyenin hemen başında öykü zamanı ile öyküleme zamanını eşitleyen şimdiki zaman belirteci bulunan fiiller kullanır. Böylece hikâyeye şimdiden bahseden bir anlatımla başlar: “... bugün artık musibetin tahakkuk-ı vukuundan sonra şu satırları sana yazmak için bir meyl-i şedîd duyuyorum.” (Uşaklıgil, 2006: 130)

Böylece okuyucusuna da hikâyenin başında mektup yazma isteği bulunduğunu ve anlatılanların bir mektup anlatısı olduğunu söylemiş olur. Anlatıcı mektubun yazılma sürecinin başlarında, mektuptan sonra yaşanabilecek olaylar hakkında öngörülerde bulunarak geleceğe yönelik tahminler yapar:

Hâlbuki bu mektup bitirilip zarfına konduktan sonra ben yine artık umman-ı hayatın her türlü rüzgârlarına, himaye ve müdafaadan mahrum bırakılmış biçare bir kırık sandal hükmünde, kalacağım. (Uşaklıgil, 2006: 130)

Geleceğe dönük yapılan bu anlatımın üzerine ise hikâyenin sonuna kadar devam edecek ve hikâyenin de merkez zamanı olan geçmiş zaman anlatımına geçilir:

Hatırına gelmiyor mu? Validemin vefatından sonra henüz on beş yaşının ihtiyaç-ı himayetiyle ne yapacağından, bu bîkeslik içinde nasıl idare edeceğinden mütehayyir... (Uşaklıgil, 2006: 130)

Bu kısımdan itibaren anlatıcının annesini erken yaşta kaybetmesi, yatılı okulda öğrencileri çalıştırması, müdirenin tavsiyesi üzerine evlenmesi, evlilik süreci, yaşadığı problemler sıralı bir anlatım ile öykü ve öyküleme zamanını birbirinden ayırır. Hikâyenin sonuna gelindiğinde baştaki zamansal yaklaşımla benzer olarak öykü ve öyküleme zamanları eşitlenir: “İşte bir haftadan beri buradayım.” (Uşaklıgil, 2006: 144) söylemi ile anlatıcı anlattığı an ile olay anını beraber yaşar.

Sepette Bulunmuş-Hepsinden Acı isimli kitapta ilk sırada yer alan “Ele Geçmiş” isimli hikâye günlüklerden oluşması sebebiyle katılımcı öyküleme kategorisinde incelenmeye müsaittir. Behçet isimli yirmi beş yaşında olduğu belirtilen gencin günlüğüne yazdıkları ile hikâye meydana gelmiştir. Hikâyede yaşananlar şöyledir: Behçet yaz tatilinde dinlenmek için dayısının yazlığına gitmeye karar verir. Dayısının yaramaz kızı Pakize yaramazlıkları ile Behçet’e rahat vermez. Pakize Behçet’e âşıktır ve amacı onun dikkatini çekmektir. Çok iyi

piyano çalan Pakize bir gün Behçet’e Cavalleria Rusticana isimli parçayı çalar. Bu parça bir aşk faciasını anlatıyordur. Behçet Pakize’nin hislerini fark ettiğini belli etmez. Pakize, Behçet, dayısı ve yengesi sofrada oldukları bir an Pakize’ye talip olan genç subaydan konu açılır. Pakize çok sinirlenir ve odasına çekilir. Subay ile tanışmayı reddeder. Behçet artık oradan ayrılmaya karar verir.

Behçet dayısında yaptığı yatılı misafirlik ve dayısının kızı olan Pakize ile yaşadıklarını günlükte anlatır. Günlükler 25 Temmuz-21 Ağustos tarihleri arasındadır. Hikâyede verilen son tarihli sayfada Behçet: “Ben bunları hep dayımın kızıyla doldurmuşum.” (Uşaklıgil, 2010: 30) diyerek günlüğün içeriği hakkında bir itirafta bulunmuştur. Hikâye, Behçet’in dayısının yazlığında geçirdiği zamanları ve dayısının kızını tanıtan anıları düşünerek yazdığı geçmişe dönük bir paragraf ile başlar: “Buraya beş gün evvel geldim.” (Uşaklıgil, 2010: 16) Geçmiş ve şimdi arasında gidip gelen anlatımda zaman sabit değildir. Behçet’in yaşananları yazarken başvurduğu geçmiş zamana dönük anlatım hikâyeye içinde gelişen olaylar ile eş zamanlı bir hâl alır ve öykü ve öyküleme arasındaki farkı kapatır:

Şimdi şu satırları yazarken onun aşağıda bağırıldığını işitiyordum:

-Behçet! Seni yemeğe bekliyorlar!” (Uşaklıgil, 2010: 18)

Şimdi onun, başımın üzerinde, gene piyanosunu işitiyorum. (Uşaklıgil, 2010: 30)

Hikâyede Behçet günlüğüne yaşananları yazarken genellikle odaya birisi girer ve o esnada ortaya çıkan diyaloglarla öykü ve öyküleme zamanı üst üste binmiş olur. Behçet olayları yaşandıktan sonra günlüğüne yazarak okuyucuyu haberdar eder, bu anlatımlarda geçmişe dönük öykülemeye başvurulmuştur. Bu sebeple öykü ve öyküleme zamanlarının arası açıktır. Bu pasajlardan biri şöyledir:

Bu akşam odanın önündeki balkona oturmuş, ta ufukta bir kırmızı umman içinden fişkırmış bir bürkân şeklinde kızıl alevler saçarak batan güneşin karşısında sahranın son nefeslerini kokluyordum. (Uşaklıgil, 2010: 18)

Hikâyenin son bölümü olan günlüğün son sayfası olaydan çok Behçet’in kendisi ile yaptığı bir konuşma mahiyetindedir: “Şimdi zihnimde bir şüphe var...” (Uşaklıgil, 2010: 30) “Şu birkaç sahifelik hayatın bu defterde bile kalmasını, bilmem ne için şu dakikada arzu etmiyorum.” (Uşaklıgil, 2010: 31) “şimdi, şu dakika” ifadeleri ile öykü ve öyküleme zamanını eşitlemiştir.

“Üç mektup” isimli hikâye *Sepette Bulunmuş-Hepsinden Acı* isimli kitapta dokuzuncu sırada yer alır. Diğer katılımcı öyküleme analizlerine uygun hikâyelerden farklı olarak başlangıcında hikâyeye dair bir bilgilendirme notu bulundurur. Diğer bir farklılığı ise üç

mektuptan oluşan hikâyede hem mektubu alan hem mektubu yazanın anlatımının bulunuyor olmasıdır. Hikâyenin özeti şöyledir:

Bir Garip Mektup başlığını taşıyan ilk mektupta anlatıcı mektubu buluş sürecini ve hislerini geçmişe dönük bir şekilde anlatır:

Elime, iri, müfrit bir yazı ile namıma hitaben yazılmış bir zarf verdikleri zaman adı bir mektup zannıyla okumayı boş bir zamana bırakarak cebime koymuştum. Sonra, evde, diğer mektuplarla beraber bunun da zarfını yırtınca, güzel fakat sanki harfleri içeriden gelen bir nefesle şişmiş zannolunacak kadar kalın ve geniş olan bu mektubun şekli beni cezp ederek hepsinden evvel onu okumaya başladım... Garip mektubu aynen naklediyorum. (Uşaklıgil, 2010: 131-132)

Hikâye öyküleme zamanı ile öykü zamanını birbirine yaklaştıran ifade ile başlar: “Bu gece pek derin uyuyamıyordum.” Daha sonra hasta olduğu anlaşılacak mektup anlatıcısının iç bunalımları, sorunları, şikâyet ve kaçışları kendi anlatımı ile okuyucuya verilir. Mektup, anlatıcısı için bir sığınak olarak karşımıza çıkar:

Bunu anneme anlatmak mümkün olmadı, yalnız ikide birde gelip beni acayip sualleriyle ta’zib eden tabip bunu anlıyorcasına dinliyor. Fakat eminim o da anlamıyor. (Uşaklıgil, 2010: 132)

Böylece muhatabına olaylar ve düşünceleri hakkında art zamanlı bir öyküleme kullanarak bilgi vermiş olur. Hikâyede sık sık kullanılan o günden sonra, sonra, ertesi gün gibi zaman belirteçleri ile sonradan öyküleme yapıldığı görülür. Hikâyede geçen “hatıratımı zorlayarak” (Uşaklıgil, 2010: 133) “hatıratımdan bu geçiyordu” (Uşaklıgil, 2010: 134) şeklindeki anımsamaya dayalı söylemler geçmiş zamana uzanan ifadeler olarak karşımıza çıkar. Bir Mektup Daha başlıklı ikinci mektupta ilk mektupta olduğu gibi mektubu alan anlatıcı öykü zamanı ve öyküleme zamanını eşitleyen bir anlatım ile mektup hakkındaki fikirlerini verir: “Evet, o garip, iri harflerle bir mektup daha aldım. Bakınız, bu acîb muhabir ne diyor.” (Uşaklıgil, 2010: 139)

Ön zamanlı öykülemeyi de kullanan anlatıcı öyküleme türlerini kullanmadaki genişliğini daha da arttırır. Geçmiş anımsamanın yanı sıra gelecek zamanla ilgili ifadeler kullanmaya başlar: “Nihayet müsterihim, bu gece rahat uyuyacağım. İhtisat defterim pek emin bir yerde, artık keşfolunamayacak, tahmin edilemeyecek bir yerde.” (Uşaklıgil, 2010: 139)

Psikolojik rahatsızlığı olan, annesi ve doktorunun onu anlamadığını düşünen anlatıcı, duygularını defterine yazar, annesi ve doktorunun defterini bulup okuması üzerine her yeri ateşe verme planı yapar. Son Mektup adını taşıyan kapanış mektubunda bu olaylar anlatılır. Anlatıcı iki zamanlı bir anlatım seçmiştir. Kitabının gizlice okunma sürecinde yaşananları geçmişe dönük bir anlatım ile yapar: “Sofadaydım, işittirmekten çekinerek, parmaklarımın

ucuna basa basa yürüdüm. Annemin odasına girdim. Bir gölge hafifliğiyle geçtim, odanın kapısına geldim, aralıktan baktım; o zaman, onları, annemle tabibi, yan yana tabibin elinde defterimle gördüm... bundan sonra anneme söz söylemedim. (Uşaklıgil, 2010: 150) Mektubu yazdıktan sonra yapacaklarına dair planlarını ise geleceğe yönelerek anlatır:

İşte mektubu bitirince zarfa koyacağım. Pencereden, emin bir elle, onu komşunun bahçesine fırlatacağım. Belki onu alırsınız... alevler korkunç kasırgalarla kıvrana kıvrana, bir afet hortumunun burgularını göklerde çevire çevire yükselirken ben elimde yeni sadır olmuş bir ilahi kitap gibi defterimle cehennem kasırgalarının üstünde ateşlerden yaratılmış bir sahib-zuhur olarak görüneceğim. (Uşaklıgil, 2010: 151)

Bir Hikâye-i Sevda isimli kitabın beşinci sırasında yer alan “Bir Valide Tarafından” isimli hikâye mektuplardan oluşur. Hikâyede kızını evlendirecek olan anne, kız kardeşine mektuplar yazarak durum hakkında kardeşini bilgilendirir. Mektuptan oluşan hikâyenin özeti şöyledir: Şükriye evlenilecek yaşa gelmiş uzun boylu sempatik bir kızdır. Talipleri çıkmaya başlar. Şükriye’ye askeri doktor talip olur. Aile damat adayını araştırır ve kızlarını evlendirmeyi kabul ederler, nikâh kıyılır, düğün ise daha sonra yapılacaktır. Annesi ilk mektubunda bu durumu kardeşine yazarak anlatır. Ayrıca ilk mektupta evlilik, görücü gibi konularla ilgili düşüncelerini de söyler. Kardeşine yazdığı diğer mektupta düğünün yapılamadığından bahseder çünkü doktor damat göreve çağırılmıştır ve uzun zamandır buralarda değildir. Bu durumu araştırma ihtiyacı hisseden baba damatın öldüğünü öğrenir. Üzüleceğini bilseler de kızlarına bu durumu anlatırlar. Kız durumdan haberdar gibidir.

Katılımcı öykülemenin örneği olan hikâyede ilk mektubun başında anımsama ile geçmişe giderek kendi evlendiği dönemde annesinin içinde bulunduğu telaşlı hâlden bahseder ve kendi evlendiği yılları düşünür:

Bilsen ne telaş içindeyim! Ben gelin olurken kız evlendirmenin böyle müşkül bir şey olduğunu hiç düşünmezdim. Biçare annemin etrafımda koştuğunu, geceleri yorgunluktan yatağa baygın düştüğünü gördükçe içimden: “Annemin de bu hali! Sanki bir şey yapıyormuşçasına kendine ne süsler veriyor!” derdim. Eminim ki şimdi Şükriye de beni soluk soluğa koşuyor gördükçe kalben buna benzer şeyler söylüyordur. Şu sırada senin de aramızda bulunmanı ne kadar isterdik! (Uşaklıgil, 2010: 60)

Hikâyenin hemen başından alınan pasajda hem geçmiş hem şimdiki zamana ait ifadeler yer verilmiştir. “Düşünmezdim, derdim” gibi ifadeler geçmiş zamana aitken “şu sırada” ifadesi şimdiki zamana ait bir söylemdir. Bu kısımdan sonra verilen uzunca bir duraklamanın ardından kızına gelen görücü ve hemen ardından kıyılan nikâh yine sonradan yapılan bir anlatım ile mektupta anlatılır. Hikâyenin ikinci ve son mektubunda ise işlerin

değiştğini, yaşanan olumsuzlukları öykü zamanı ve öyküleme zamanının arasını açarak anlatmaya başlar:

Dün öyle bir şey oldu ki... Fakat hikâyeye başından başlayayım... Sana ne zaman mektup göndermişim? Galiba hemen düğün olmak üzere iken... Şükriye nihayet oda takımının şekline, kumaşına karar vermiş; beyaz, yine kendi renginden donuk çiçeklerle latif bir kumaştan bin müşkülât ile beğendirilip yaptırılan gelinlik elbise bile terziden gelerek aynalı dolabına asılmıştı. (Uşaklıgil, 2010: 67)

Bu pasajda ise olayların söylemden önce gerçekleştiğini gösteren geçmiş zaman kipleri kullanılmıştır. Genç kızın hâlleri uzun bir süre geçmişe dönerek verildikten sonra "... İşte bak, bunları sana yazarken ağlamak istiyorum..." (Uşaklıgil, 2010: 70) söylemi ile öyküleme zamanı ve öykü zamanı arasındaki makas kapatılmıştır. Devamında hikâyenin sonuna kadar öykü zamanı ve öyküleme zamanının arası açık bir şekilde devam ettirilmiştir.

Katılımcı Öyküleme başlığı altında incelenmeye müsait hikâyelerden bir diğeri "Ruznameden Müfrez"dir. *Bir Hikâye-i Sevda* isimli kitapta altıncı sırada yer alan hikâye ilk cümlesinde günlük formu ile oluşturulduğunu okuyucusuna verir: "Dostlarımdan bir cerrahın ruzname-i hatıratında okudum." (Uşaklıgil, 2010: 73) Cerrah olan arkadaşının mektubunu okuyan anlatıcı arkadaşının bir aşk hikâyesinden bahsettiğini görür. Aşkın kahramanı sanatına çok bağlı bir ressamdır. Bu ressam işi için sürekli seyahatlerde bulunmuştur. Bir gün İstanbul'a yerleşme kararı alan ressam yazı Burgaz'da geçirmek ister. Burgaz'daki evinde bir sabah penceresini açarken mavi gözlü bir kızın ona gülümsediğini görür. Kıza âşık olur. Her sabah pencere bakışmaya, gülümsemeye, birbirlerine beden hareketleri ile günaydın demeye başlarlar. Ressam o günden sonra resimlerinde maviyi çok sık kullandığını fark eder. Ressam, bir gün deniz kıyısında resim yaparken mavi gözlü kız ve annesini görür. Annesi, ressama kızının resme meraklı olduğunu söyler. Kız, ressamdan kendi resmini yapmasını ister. Resmin yapıldığı sırada kızın saçını düzeltmeye çalışan ressam kızın kulağının üstünün olmadığını fark eder. Bu durum karşısında üzülen ressam cerraha giderek kulağın düzelip düzelemeyeceğini sorar. Ve cerrahı normal bir kulak hâlini alamayacağını öğrenir. Hikâyedeki olaylar bu cerrahın günlüğüne yazdıkları ile şekillenmiştir.

Hikâye öyküleme zamanı ve öykü zamanının kesiştiği bir giriş ile başlatılır:

Bana bu mesleği ihtiyat ettiren tesadüf-i hayatın ne olabileceğine mümkün değil tayin edemiyorum, kendimi bileliden beri daima tuhaf şeylerden haz alır bir adam sıfatıyla tanıldığım halde bugün bana mâdâmü'l-hayat bir silsile-i fecayi gösterecek olan bir meslek sahibiyim. (Uşaklıgil, 2010: 73)

Daha sonra öykü ve öyküleme zamanı arasındaki zamansal ayrım açılarak geçmişte yaşanmış olaylar anlatılmaya başlanır:

Birbirimize her gün bir parça daha ziyade gülüyorduk. Bir sabahleyin uyandıktan sonra perdemı açıyordum, garip tesadüf! O da tıpkı benim gibi sabah haliyle, henüz yatağından kalkmış perdesini açıyordu. (Uşaklıgil, 2010: 76)

Artık benim için resimle iştiğal, tanıdıklarımla ülfet, her şey bitmiş oldu; yapayalnız saatlerle kırlarda, çamlıklarda, deniz kenarlarında dolaşıyorum ve her gittiğim yerde yalnız onu, o mevcut olmayan şeyi görüyorum... Fakat onu mesut etmek mümkün olmayacak. (Uşaklıgil, 2010: 85)

Hikâyeden alınan pasajda ressam “dolaşıyorum, görüyorum” ifadeleri ile geniş zaman kipiyle yaptığı eylemleri özetler. Ardından geleceğe yönelen bir cümle ile devam eder.

Katılımcı Öyküleme ile oluşturulan bir diğer hikâye “Dört Yaprak”tır. Hikâye *Aşka Dair* isimli kitapta yedinci sırada yer alır. Hikâyenin özeti şöyledir. Nişanlısından ayrıldıktan sonra artık evlenmeme kararı alan otuz yaşındaki kız, on sekiz yaşındaki “mektef efendisine” âşık olur. Kadının “mektef efendisi” diye bahsettiği bu genç adamın, bebekliğine, çocukluğuna şahit olmuştur. Kadın bir zamanlar annelik duygusuyla yaklaştığı bu çocuğa şimdi bir sevgili sıfatıyla bakmaktadır. Aradaki on iki yıllık yaş farklı kadını “ihtiyar bir genç kız” gibi hissettirmektedir. Bu ilişkinin devam edemeyeceğini düşünen kadın, çocuğa bu durumu yazdığı mektupla anlatır. Çocuk da sınavlardan sonra uzaklara gidecektir. “Bir Mektubun ortasından elime dört yaprak geçti.” (Uşaklıgil, 2018: 57) cümlesi ile başlayan hikâye yazıldığı formu açık bir şekilde verir. Daha çok açıklama niteliği taşıyan bu kısmın ardından mektup üzerinden hikâye ilerletilir. Öykü ve öyküleme zamanlarının eşit olduğu bir başlangıca sahiptir:

İşte böyle birdenbire ayaklarının altından odanın döşemeleri alınivermiş, silinivermiş, derinlikleri ölçülmeyen bir boşluğun üstünde, dakikadan dakikaya baş aşağı yuvarlanmaya müheyya askıda bir vücut hissindeyim. (Uşaklıgil, 2018: 57)

Hikâyenin başları duyguların ağırlık kazandığı bir aşk itirafı niteliğindedir:

Şimdi şu dakikada bunu sana yazarken düşünmek, bütün bu garip maceranın nasıl başladığını, nasıl yürüyüp –heyhat! neye vardığını, açıkça görüp anlamak istiyorum. (Uşaklıgil, 2018: 59)

Öykü zamanı ve öyküleme zamanının eşitlendiği bu kısımlarda zamanlar paralel ilerler. Hikâyenin devamında otuz yaşındaki anlatıcı kadın on sekiz yaşında olduğunu söylediği genç adamla olan eski tanışıklıkları arasındaki öykü ve öyküleme düzeyini aralar. Geçmişe anımsamalar ile yüzünü dönen ben öyküsel anlatıcı şimdilerde on sekiz yaşında olan gencin bebekliğinden bahseder:

...ta beni senin beşiğın üstünde eğilmiş, uzun saçlarının bir lülesiyle dudaklarını gıcıklayarak güldürmeye çalışan, birkaç sene sonra gelin olacak bir kız... (...) O zaman altı yaşında anca vardın. (...) Ne iyi ne güzel senelerdi. (Uşaklıgil, 2018: 60)

Böylece aradaki yaş farkını gözler önüne seren kadın anlatıcı âşık olduğu gencin büyüme sürecine geriye dönük bir anlatımla bakmış olur.

Daha sonra yine geçmişte kalarak ama bu sefer “Dün bıraktığın kâğıtta ne diyorsun?” (Uşaklıgil, 2018: 62) zaman belirteci ile daha yakın bir geçmişe uzanır. Hikâyenin sonlarına da yaklaştığı bu paragrafta anlatıcı geçmişe uzanarak birbirlerinden uzaklaşma kararı almalarını okuyucu ile paylaşır:

Sen kâğıdı bırakıp dönerken ben onu okumaya vakit bulmuştum. Sonra yavaşça, pencerenin kenarından iki perde arasından sana baktım, o dakikada “Hayır yahut evet” demeliydi. Diyemedim. (Uşaklıgil, 2018: 62)

Katılımcı öyküleme tekniğine örnek gösterilecek bir diğer hikâye “Valide Mektupları”dır. *Valide Mektupları* isimli kitapta yer alır. Hikâye 5 mektuptan oluşur. Uzun hikâyeyi oluşturan mektuplar sırasına göre “Valide Mektupları 1”, “Valide Mektupları 2”, “Valide Mektupları 3”, “Valide Mektupları 4”, “Valide Mektupları 5” şeklinde numaralıdır. İlk mektup *Valide Mektupları* isimli kitapta altıncı sırada yer alan “Valide Mektupları 1” isimlidir. Hikâyedeki mektuplar, annenin kızına verdiği nasihatlerden oluşur. Anne Semiha, kocasıyla on yıl önce aralarındaki maddi anlaşmazlıktan dolayı ayrılmıştır. Kocası zengin bir adamdır ve bu sebeple Semiha’yı aşağı görmektedir. Çiftin Süreyya isminde bir kızları vardır. Boşandıktan sonra, kızları Süreyya babası ve babaannesiyile konakta yaşar. Maddi olarak rahat bir hayat sürerler. Semiha ise annesiyle beraber mütevazı bir yaşam sürer. Semiha bu ayrılığın ardından kızının kendisinden uzaklaştığını düşünür. Bu düşüncesinde Süreyya’nın annesini ziyarete çok gelmemesi yatar. Semiha, kızı evlendikten sonra ona evlilikle ilgili nasihatler verme, hislerinden bahsetme ihtiyacı duyar.

“Valide Mektupları 1” isimli ilk mektuptan hareketle katılımcı öyküleme tekniğini inceleyeceğiz. Mektup, öykü ve öyküleme zamanının çakıştığı bir cümle ile başlar: “Bugün biraz elemnâk bir günüm.” (Uşaklıgil, 2012: 67) “Bugün” ifadesi ile okuyucu şimdide tutulmuştur. Semiha daha sonra “senin izdivacından beri” (Uşaklıgil, 2012: 67) diyerek öykülemeyi geçmiş zamana yerleştirir ve o an için ne kadar olduğunu bilmediğimiz bir geriye dönüş yapar. Mektubun içeriğini böylece belirlemiş olan anlatıcı tekrar öyküleme zamanı ve öykü zamanı arasındaki farklı kapatan şu cümleleri söyler:

Galiba vücudumda ufak bir kırıklık da var. Başımın içinde güya donmuş bir müfekkire ile hiçbir şeyi, ne seni ne kendimi düşünmeyerek gezerken birdenbire işte hemen şuraya oturmak, sana mektup yazmak ihtiyacını duydum. (Uşaklıgil, 2012: 68)

Mektubu yazamaya başlayan Semiha “on seneden beri” söylemi ile öyküleme zamanı ve öykü zamanı arasındaki mesafeyi açar ve andan uzaklaşır. Bu sefer gidilen geçmiş belirsiz değil sayısal değer yüklenerek bilinir hâle getirilen bir mesafededir. Bu aralıkta “fıkirdi, gelirdi, geçirdim, derdim, üşütürdü” gibi eylemler ile karşılaşırız. Bu eylemler de öykü ve öyküleme zamanındaki aralığı ifade eden geçmiş zaman kipleridir. Hikâye içinde hareketli

olan zaman görünür değişimlere sahiptir. Böylece zaman takipleri kolay yapılabilir. Zaman kiplerinin yanı sıra “geçen sene tam bu mevsimde idi” “hatıra” gibi söylemler ile okuyucuyu geçmişte tutmayı sağlayan destekleyici zaman ifadelerine yer verilmiştir. Hikâyenin sonunda başta olduğu gibi öykü ve öyküleme zamanı arasındaki ayrıklık sona erdirilir ve aktüel zamana şöyle geçilir:

Bu hatıradan sana bahsetmeye beni sevk eden hissi iyice tahlil edemiyorum... Sana bu mektubumda neler söylemek isterken işte hiçbir şey söyleyemedim ve kendimde devam kuvvet bulamıyorum. Şu önümde melül ve mahzun duran kâğıtları yırtacak mıyım yoksa böylece oldukları şekil ve heyette gönderecek miyim? Henüz buna karar vermedim. (Uşaklıgil, 2012: 76)

Anlatıcı geleceğe dair yapıp yapmamak konusunda karar vermediği eylemlerden bahsederek gelecek zamana da kapı aralar. Semiha masa başında yazmaya başladığı mektubunda şimdiki zamanda konumlanır. Anılarından bahsederken geçmişe döner ardından duygularından söz ederek şimdiki zamana uzanır. Anlatıcı masa başında son cümlesi ile geleceğe yönelerek hikâyesini sonlandırır.

Günlük ve mektup formunda ortaya çıkan hikâyeler katılımcı öyküleme ile oluşturulmuş anlatılardır. Halid Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerinde hem mektup hem günlük formunun kullanıldığını görmek mümkündür. Günlük formu kimi hikâyelerde anlatıcı kahramanın günlüğü yazmasından itibaren okurun bilgisine sunulurken bazı hikâyelerde ise yazılan günlük anlatıcı kahraman tarafından bulunur ve hikâye başlar. Mektup formu da günlüğe benzer olarak yazılma başlangıcında veya mektubun bulunması sonucu ortaya çıkar. Bazı hikâyelerde mektup anlatısı olduğu hikâyenin başında veriliyorken kimi hikâyelerde ise bu bilgi hikâyenin sonuna saklanmıştır. Tek mektuptan oluşan hikâyelerin yanında birkaç mektuptan oluşan hikâyeler de mevcuttur.

4.4. Anlatının Ritmi

Öykülemenin ritminde çeşitlemeye sebep olan öyküleme zamanı ve öykü zamanı arasındaki ilişkidir. Öykü zamanı anlatıda kahramanlar tarafından yaşanan olayların zamanıdır. Bu olaylar günler, aylar, yıllar ile ölçülür. Öyküleme zamanı ise öykünün anlatılma zamanıdır ve paragraflar, sayfalar ile ölçülür. Kıran-Kıran’ın söylemiyle "Hiçbir olay öyküleme süresine denk değildir." Anlatılardaki olayların tek tip ilerleyişleri yoktur. Burada ilerleyişi belirleyen anlatıcının tercihleridir. Anlatıcı bu tercihlerle anlatının ritmini hızlandırabilir veya yavaşlatabilir. Bir paragrafta on yılı anlatıyorken bazen de iki günü 150 sayfada anlatmayı tercih edebilir. (Kıran-Kıran, 2011: 227) Yani anlatının ritmi/hızı zamansal boyut ve mekânsal boyut arasındaki ilişki ile ilgilidir. (Genette, 2020: 80) Seymour

Chatman'ın süre tanımı ise şöyledir: “Süre, anlatıyı okuyup bitirmek için gereken zamanla öykü olaylarının sona ermeleri için gerekli zaman arasındaki ilişkiyle ilgilidir.” Chatman bu noktada beş olasılık kullanılabileceğinden söz eder. Bu olasılıklar; özet eksilti, sahne, esnetme ve duraklamadır. (Chatman, 2008: 62)

Anlatıdaki olayların öykü ve öyküleme süreleri karşılaştırılarak aralarındaki ilişki tespit edilir. Bu sayede anlatının ritmi tanımlanmaya çalışılır. Anlatının ritmini belirleyen Genette'in tespit ettiği dört farklı anlatı ölçüsü vardır. Bu ölçüler; duraklama, sahne, eksilti ve özet adını taşır.

4.4.1. Duraklama

Anlatıda eylemin olmadığı, hareketin durduğu andır. (Yivli, 2015: 107) Molaya sebep olan başlıca etkenler betimlemeler, açıklamalar ve yorumlardır. Hikâye anlatıcısı bir mekân tasviri ile ya da karakter ile ilgili yaptığı yorumuyla öykü zamanını durdurur. Anlatıcının yorum veya betimlemeleri ile sayfalar üzerinde gösterilen öyküleme zamanı devam eder. Dumantepe hikâyede duraklamaya sebep olan betimlemeyi “Öykü içi tasvir” ve öykü dışı tasvir olarak” iki başlık altında değerlendirir. Öyküleme zamanının ön planda olduğu duraklama anlarında öykü zamanı durur ve öyküleme zamanı ilerlemeye devam eder. “Öykü içi tasvirler” hikâyedeki olayda tam bir durma değil yavaşlatma rolü üstlenir. “Öykü dışı tasvirler” ise tam bir duraklamaya sebep olur. Çünkü öykü zamanının dışındadırlar. (Dumantepe, 2018: 287-289) Genette *Anlatının Söylemi* isimli kitabında öykü içi ve öykü dışı tasvirle ilgili olarak Flaubert, Proust, Stendhal gibi isimlerden örnekler ile iki sınıflandırma arasındaki ayrıma gider. Proustvari tasviri metin içi tasvire örnek gösteren Genette, Proust tasvirini şöyle değerlendirir: “Proust tasviri, aslında, seyredilen nesnenin tasvirinden ziyade seyreden karakterin algısal faaliyetinin anlatısı ve analizidir.” (Genette, 2020: 95) Burada yapılan betimleme anlatıdan bağımsız değil onun bir parçası olma özelliği taşır. (Dumantepe, 2018: 291)

Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinden seçtiğimiz örnek pasajlar ile hikâyelerde gerek betimleme yardımı ile gerekse açıklama ve yorum yoluyla yapılan duraklamaları örnekleyeceğiz.

Savaş dönemi hikâyesi olan “Köşe Başında” *Kadın Pençesi* isimli kitapta üçüncü sırada yer alır. Savaşın getirdiği hastalık, yoksulluk gibi etkilerini anlatır. Hikâyede anlatıcı kahraman hasta bir genç ile karşılaşır. Yaşlı bir Ermeni ile beraber gence yardım yardım etmeye çalışırlar. Yaşlı Ermeni sağlık görevlilerini çağırmak için oradan ayrılırken anlatıcı

yaralı gencin başında bekler. Olayların geçtiği yer savaş alanı değil cephe gerisidir. Mola anlatıcının hasta genci gördüğü zaman yapmış olduğu betimleme ile gerçekleşir:

Uzun uzun bu genç adamı tetkik ettim. Yirmi iki yaşlarında görünüyordu; ince sarı bıyıkları, yarı açık dudaklarının arasında beyaz ve düzgün dişleri vardı. Küçük ve cılız vücudu, simasının bütün narinleşmiş hututu ona henüz bir çocuk ifadesi veriyordu ve öyle zannettim ki kapalı gözlerinin içinde, onların sönmüş ufkunda yalnız bir hayal var: Şefkat ve merhamet hayali. (Uşaklıgil, 2011: 43)

Duraklama anı Genette ve Dumantepe'nin de üzerinde durduğu öykü içi duraklamaya örnektir. Çünkü hasta genç ile ilgili yapılan betimleme öykü zamanından tam olarak bağımsız değildir. Öykünün ilerleyen kısımlarında betimlemedeki “kapalı gözler” ifadesine de paralel olarak hasta gencin öldüğü sona varırız. Yapılan betimleme gencin ölüme yaklaşıyor oluşunun ifadesi olarak verilmiştir.

“Yürekten Dost” isimli hikâyeye *Onu Beklerken* adlı kitapta ikinci sırada yer alır. Yazar olduğu anlaşılan bir arkadaş grubunun konuşmasıyla oluşturulmuştur. Hikâyede bahsi geçen “yürekten dost” olarak anılan asıl kahramandır. Bu kahraman insanların hayatlarında karşılırlarına çıkabilecek biridir. Hikâyede betimlemeler ve tanımlar ile “yürekten dost” tipi somutlaştırılmıştır. Olaylara çok yer verilmeyen daha çok fikir ve betimlemelerden oluşan hikâyede yazarın zorla yardım etmeye çalışan bir arkadaşı vardır. Bu dost, yazar olan arkadaşının yazdıklarına sürekli müdahale eder. Hikâyede yazar olan arkadaş grubu hikâyenin başkişisi olan “yürekten dost”tan yola çıkarak dostluk kavramı üzerinde durur ve çeşitli tanım ve tasvirlerde bulunurlar. Hikâyede duraklama bölümleri uzun ve hacimlidir. Anlatının ritmini yavaşlatan duraklamalardan biri şöyledir:

Herkesin, hususıyla sanat hayatı mensuplarının, ressamlarla heykeltıraşların, bestekârlarla muharrirlerin civarında bazen birer bazen aynı zamanda birkaç yürekten dostu vardır. Bu ‘dost’ kelimesinin asıl manasını biliyorsunuz. Bunlar bir tane olsun, birkaç tane olsun uzviyeti itibarıyla aynı mayadan, aynı neviden tek bir örnektir; garip bir beşer numunesidir. Bunlar sizin fikir ve duygu, meslek ve sanat varlığınızın bir gölgesi gibi ömrünüzün daima ya yanı başında ya arkasında yürüten yol yoldaşdır. Ve bu gölgede de bütün gölgelere ait; bir aslını bozmak, yamrı yumdu, eğri bğrü yapmak hassası vardır. Çizgileri, şekilleri ya gülünç ifratlarla büyültür, (...) Yürekten dost vazifesini ihmal etmez; ressamınız elinize fırçanızı verir, hakkâksanız minkâşınızı tutuşturur. (Uşaklıgil, 2011: 27-28)

Yürekten dostun tanımını yapan anlatıcı uzunca bir kısım ile yürekten dostun özelliklerini verir. Yapılan tanım ile sayfalar üzerinde öyküleme zamanı devam eder.

Kötü sonlu bir aşk hikâyesi olan “Aşka Dair” aynı isimli kitabın ilk sırasında yer alır. Hikâyede Hafız Nevzat Efendi’nin köye gelen dul kadına olan aşkı anlatılır. Müezzin olan Hafız Nevzat Efendi köyün askere giden müezzininin yerine köye gelmiştir. Çekingen bir kişiliğe sahip olan Hafız Nevzat Efendi dul kadına bir türlü açılmaz. Köydekiler de Nevzat üzerindeki değişimi fark etseler de sebebini anlayamazlar. Bir gün genç ve dul kadın

hastalanır ve kadını tedavisi için köy dışında bir yere götürürler. Bu günden sonra Hafız Nevzat'ta ortalıkta görünmez olur. Hafız Nevzat'ı merak eden köylüler onu dul kadının boş kalan evinde kendini asmış olarak bulurlar. Aşk üzerine kurulu hikâyede aşk ile ilgili tanımlamanın yapılması duraklamaya sebep olur.

Aşk! ... Bu kelimenin yaşlılarda bile hususi bir cazibesi olacak ki bir kere onu bulunca , o dakikaya kadar temas edilen bahisler hep görüşülecek asıl mevzua takarrüp için birer mukaddeme hükmünde bırakıldı ve yalnız onda tevakkuf edildi. Herkesin, hayatta geçirilmiş uzun devrelerden, şuur ve muhakemenin idaresine tabi olmayan buhranlardan sonra vasıl olduğu bir hikmet nazariyesi vardı: Aşk için, dağınık cinsî heveslerin bir noktada toplanıp orada saplanıp kalması yahut muhayyilenin muhakemeyi iğfal etmesi, hatta iz' anı iskât ve iptal eden zehirler kabilinden bir muayyen zevke iptila demek olması hükmünü veren oldu (...) (Uşaklıgil, 2018: 15)

Yapılan aşk tanımı aşk çevresinde gelişecek olaylar için destekleyici rol oynar. Yapılan tanım ile kelimeler aracılığıyla sayfa üzerinde öyküleme devam ederken öykü zamanı durur.

Duraklamalara yer verilen bir diğer hikâye “Bir Cinnet Sahnesi”dir. Hikâye *Aşka Dair* isimli kitapta beşinci sırada yer alır. Hikâyede anlatıcı bir arkadaşının yirmi yıl öncesine ait anısını anlattığını belirtir. Arkadaşı yirmi yıl önce bir akrabasını ziyaret etmek amacıyla Şişli’de şifahaneye gider. Bir gün akrabasına banyo yaptırdıkları için akrabasının odaya dönüşünü bekleyene kadar etrafa bakınır. O an baba oğul olduğu anlaşılan iki kişi görür. Çocuk en fazla on altı yaşlarında görünüyordur. Çocuk kendini aktör zanneden babasına suflörlük yapıyordur. Yıllarca babasının oynadığı oyunları dinlemek zorunda olan çocuk akıl sağlığını yitirir. Hikâye anlatıcısının olaylara şahit olan arkadaşı çocuğun da aklını yitirdiğini yirmi yıl sonra öğrenir. Hikâyede baba ve oğuldan bahsedilirken duraklamaya yer verilmiştir.

Burada iki kişi vardı: Ayakta, uzun saçlı, kır sakal, iyi giyinmiş, memur sınıfına mensup olduğu anlaşılan bir efendi ile elinde bir defter, bir mektep defteri, masa kenarında bir iskemleye muhteriz bir vaziyetle oturmuş, sarı zayıf, ancak on altı yaşında bir çocuk... Baba oğul oldukları hemen anlaşılıyordu, aralarında, başkalarının biçiminde, gözlerinin resminde ve renginde, bütün cismaniyyetlerinin etrafını kuşatan havanın aynı unsurlardan olduğuna şahadet eden umumi ifadesinde öyle bir müşabehet vardı ki onları derhal aynı kalıbın numuneleri olarak teşhir ediyordu. (Uşaklıgil, 2018: 44)

Burada duraklamaya sebep olan başkarakterlerin ve babasının betimlemesinin yapılmış olması ve anlatıcının baba oğul hakkındaki yorumlarıdır. Böylece anlatıcının baba oğulla ilgili yaptığı yorum ve betimlemelerle anlatının ritmi yavaşlatılmıştır.

Solgun Demet isimli kitabın sekizinci sırasında yer alan “Bir Demet Çiçek” isimli hikâyede köye gelen anlatıcı kahramandan köyde karşılaştığı iki kardeşi dinleriz. Anlatıcı köye dinlenmek için şehrin gürültüsünde kaçıp gelen biridir. Köyde dolaşırken dere kenarında iki çocukla karşılaşır. Kardeş olduğunu öğrendiği iki çocuktan erkek olanı hastadır. Birkaç gün sonra yine böyle köyde dolaştığı bir gün hasta olan çocuğun öldüğünü duyar ve kız olan

kardeş de hastalanmıştır. Doktor çocuğun mezarının yerini anlatıcıya gösterir. Anlatıcı kahraman mayıs güneşinde topladığı çiçeklerini çocuğun mezarının üzerine çıkarır ve oradan uzaklaşır. Hikâyede çocuğun ölümü ile yaşamın sembolü olan baharın gelişi tezat oluşturmaktadır. Hikâyede köy tasviri geniş bir şekilde verilir:

Köyde bir derecik vardır ki kâh dağların hafa kâh agûş-ı nazından süzülüp uzak bir bezm-i aşkın zemzeme-i neşvedarıyla dem-sâz olurmuşçasına bir taganni-i deruni ile geçer, kâh nazra-i ziya-pâşî âfâkı tutuşturan şemsin nigâh-ı tecessüsünden saklanmak isteyerek tabiatın ihmalperverane teşkil ettiği korucukların arasından -feşafeş-i hafif-i dâmânını işittirmekten muhteriz bir dilber-i sevda-çîn gibi- yavaş yavaş kıvrılır, nihayet toplana toplana servilerin altında râyiha-i mevtin haremğâh-ı tayaranı olan kabristana bir meyl-i ukba-perestane ile sokulur; daha sonra her şeyi sürükleyip götüren kuvve-i acibeye mukavemet edememiş de dağlardan, korulardan, sahralardan bir hüsrân-ı elîm ile iftirak ediyormuşçasına batî bir cereyanla bî-pâyânî-i a'mak-i bahre atılır gider. (Uşaklıgil, 2006: 110-111)

Hareketin durduğu pasajda betimleme ile köyün panoraması verilmiştir. Böylece hikâyeye uzamsal bir perspektif kazandırılmıştır. Betimleme ile anlatının hızı yavaşlatılmıştır.

Ekonomik sıkıntının anlatıldığı “Kırk Para” isimli hikâye *Bir Yazın Tarihi* isimli kitapta dördüncü sırada yer alır. Anlatıcı pencereden dışarıyı izlerken tramvay bekleyen üç kişilik bir aile görür. Hikâyede yoksul oldukları anlaşılan aile üzerinden ekonomik sıkıntı, fakirlik gibi kavramlar anlatılmaya başlanır. Hikâyenin de ismi olan “Kırk Para” yoksulluğun karşısındaki ekonomik refahın temsilidir. (Aslan, 2008: 129) Anlatıcının pencereden izlediği anne ve baba kötü giyimli, yaşlarından daha ileri gösteren vaktinden önce çıkmış insanlardır. Bu durumun sebebi maddi imkânsızlıklardır. Ailenin gelmesini beklediği tramvaylar ekonomik duruma göre ucuz ve pahalı tramvay olarak ikiye ayrılmaktadır. Aile maddi durumuna uygun olan ucuz tramvaya binecektir. Pencereden onları izleyen anlatıcı gördükleri üzerinden ailenin geçmişi şimdisi ve geleceği hakkında yorumlar yapar. Hikâyede anlatıcının düşüncelerinin verildiği an duraklamaya sebep olur. Hikâyede duraklama kısmına şöyle geçilir:

Anlıyorum ki mevki demek kırk para fazla verebilecek analara, babalara, mahsus bir mümtâz araba olduğunu mini mini havsalam istî âb edemedi. Kırk Para! ... Bu kırk parayı şimdi şu dakikada feda edemeyip senin galeyâna gelen, fıkır fıkır bir su gibi kaynayan sevincine nagehan iri bir parça buz attılar. Bilir misin, bu mecburiyet onların kalbinden bir küçük seyyâle-i ateş gibi nasıl süzân bir mecra açarak geçti? Bu kırk para, hayatın müebbet sebeb-i ye's-i hırmânıdır. (Uşaklıgil, 2005: 95)

Yoğun bir olay örgüsü görmediğimiz, durgun bir ilerleyişe sahip hikâyede anlatıcının yaptığı betimleme ve yorumlar ile hikâyede sık sık duraklamalara rastlanır. Örnek olarak aldığımız pasajda anlatıcının yorumu ile öykü zamanı durdurulmuş olsa da öyküleme zamanı devam ettirilmiştir. Ekonomik sıkıntının anlatıldığı hikâyede duraklamaya sebep olan pasajda yaşanan ekonomik problemler dışarıdan bir kişi tarafından da yorumlatılmıştır. Böylece

hikâyede yaşanan olaylar sonucunda okurun varması beklenen çıkarım farklı bir sesten okura iletilmiştir.

İzmir Hikâyeleri isimli kitabın ilk sırasında yer alan “Gerilere Doğru” isimli hikâye hatıraların hikâyeleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Anlatıcı yazar özellikle çocukluk yıllarındaki hatıralara yönelir. İzmir’i hayalinde canlandırır. Çocukluğundan bu yana geçen yıllarda İzmir’e olan özlemi ve merakı artan anlatıcı uzun zaman sonra İzmir’e gider ve kiraladığı araba ile şehri gezer. İzmir artık hayallerinde canlandığı İzmir değildir. Anlatıcı yazarı özellikle üzen şey dedesinin konağının otele çevrildiğini görmesidir. Hikâyede ömür ve hatıralara dair fikirleri ile öykü zamanı durdurulmuştur:

İnsanın önünde aşılacak yol pek kısa kalınca, daha yaşanabilecek günlerin sayısı azala azala artık sona yaklaşınca ricî bir nazarla gözlerin gerilere doğru çevrilmesinde büyük bir haz duyuluyor; bu sayede hayat tersine, arkada kalmış bir dünyada, uzatılmış oluyor. Galiba bunun için olacak ki ekseri muharrirler hayatlarının sonlarına doğru hatıralarını yazmakta zevk aramışlardır. İhtiyarların da çocuklarından, gençliklerinden dem vurmaları, geçmiş yılların arasından yadigâr toplamaya uğraşmaları yine bu sebepten ileri geliyor olmalıdır. (Uşaklıgil, 2005: 17)

Anlatıcının yorumları ile öykü zamanı durdurulurken sık sık yavaşlatılan hikâyede sayfalar üzerinde devam eden öyküleme zamanıdır. Hikâyenin başlangıcında anlatıcının fikirleri hikâyenin devamında bahsedilecek olan hatıralar için destekleyici bir pasajdır. İlk olarak neden geçmişin düşünüldüğünü, hatıralara duyulan ihtiyacı gerekçeleriyle destekler ve daha sonra hatıralarını anlatmaya başlar.

İzmir’de geçen hikâyelerden biri de “Ayni Tata”dır. Hikâye, *İzmir Hikâyeleri* isimli kitapta beşinci sırada yer alır. Halkın mezcup olarak gördüğü manevî gücüne inanılan Ayni Tata isimli birisi vardır. Çocuklar Ayni Tata’nın peşine düşerek onunla alay edip üzerler. Bir gün çocuklardan biri Ayni Tata’nın çok değer verdiği boynunda asılı olan kutuyu düşürür. Duruma çok üzülen Ayni Tata aynı gün kaybolur. Kayboluşun ardından İzmir’de büyük bir deprem olur. Depremden tek zarar gören Ayni Tata’nın kutusunu kıran çocuktur. İnsanlar bu durumu Ayni Tata’nın intikam alması şeklinde yorumlarlar. Hikâyede yer yer duraklamalar ile öykü zamanı durdurulmuştur:

Uzun boyu, geniş omuzları, pek esmer yüzünde her vakit muntazam kesilmiş ve taranmış seyrek sakalı ve başının arkasında gene itina ile örülmüş uzun saçları vardı; fakat onun asıl hususiyeti kıyafeti idi. Sırtında da topuklarına kadar inen, geniş etekleri adım attıkça açılıp kapanan bir hırka vardı; bu belki bir hırka değil, bir cübbe yahut bir kaput idi; aslı belli değildi, zira baştan aşağı, hemen hiçbir tarafı açık kalmayacak surette düğmelerle kaplanmıştı; çeşit çeşit, seni renk, sedef, cam, maden, yuvarlak, yassı, iri, ufak, türkü türlü düğmeler. (Uşaklıgil, 2005: 168)

Örnek olarak aldığımız pasajda Ayni Tata ile ilgili yapılan betimleme hikâyede duraklamaya sebep olmuştur. Pasajda İzmir halkının manevi gücüne inandığı Ayni Tata

fiziksel özellikleri ve imajı anlatılmıştır. Böylece okurun zihninde Ayni Tata karakterini canlandırması kolaylaştırılmıştır.

Küçük Fıkralar isimli kitapta üçüncü sırada yer alan “Kar Yağarken” isimli hikâyede Sermet isimli sokak çocuğunun hayatı fakirlik bağlamında anlatılmıştır. Sermet sabahları hamallık yapan on iki yaşlarında yalnız bir çocuktur. Tüm şehri evi olarak görür. Eyüp’te oturan Sermet bir gün İstanbul’un farklı yerlerine gitme kararı alır. Eminönü’nü beğenir. Burada birbirinden farklı işler yapar. Kendisini esnafa sevdiren Sermet’e bir ayakkabı boyacısı kutusu alırlar fakat Sermet fırçalarının kaybolmasını bahane ederek işi bırakır. En sevdiği iş insanların eşyalarını taşımaktır bu sayede geçimini kazanmaya karar verir. Sermet’in sevmediği mevsim olan kış gelince bakkal sahibiyle konuşur ve bakkalın çatı katında kalmaya başlar. Hikâyede önemli bir obje olarak karşımıza çıkan unsur kürklü paltodur. Sermet kış aylarını üşüdüğü için sevmez ve kürklü palto hayali kurmaya başlar. Her sabah sefer tasını taşıdığı bir okul çocuğu vardır. Çocuk bir gün Sermet’e kullanılmış bir paltosunu hediye eder. Sermet buna çok sevinir. Hikâyede Sermet’in yaşadığı zorluklar, istekleri, yoksulluğu çeşitli olaylar ile desteklenerek verilmiştir. Hikâyede Sermet’in betimlendiği yerler, şehrin tasviri ve Sermet’in şehir algısı hikâyede duraklamaya sebep olan bölümlerdir. Duraklamaya sebep olan anlatımlardan biri şöyledir:

On iki yaşında var mıydı? Şakaklarından, ensesinden sarkan düz, parlak, koyu siyah saçlar altında sarı, süzgül, küçük yüzüne; genişleyememiş kemikleri üstünde donuk esmer rengiyle zayıf izdüşümleri görülen kaslarına; yırtık gömleğiyle paçaları parçalanmış pantolonunun içinde ince bir değnek gibi duran narin vücuduna bakılsa belki daha küçük zannedilirdi. Fakat ince yay gibi kaşlarının altında daima uyanık bir zekâ parlaklığıyla gülümser, bütün sokak çocuklarında vaktinden önce ortaya çıkan hayat tecrübesiyle görmekte, anlamakta düşünce gücünü gösteren gözleri belki on iki yaşından daha büyük olabileceğini zannettirirdi. (Uşaklıgil, 2004: 67)

Örnek olarak aldığımız pasajda Sermet’le ilgili tanıtım niteliğindedir. Hareketin olmadığı pasajda satırlar üzerinden öyküleme zamanı devam ettirilmiştir. Sermet’in yoksulluğu açlığın bedenine yaptığı etki ile betimlenerek desteklenmiştir. Giyimi hakkındaki bilgiler yine fakirlik atmosferini çizmede etkili olan ifadelerdir. Aynı zamanda anlatıcının Sermet hakkındaki öznel yorumlarına da yer verilmiştir. Çocuğun gözleri için kullandığı “uyanık bir zekâ parmaklığıyla gülümser” ifadesi Sermet’e anlatıcı tarafından yüklenen pozitif bir anlamdır.

Baba ve çocuk ilişkisinin işlendiği hikâyelerden olan “Büyük Adam” *Onu Beklerken* isimli kitabın onuncu sırasında yer alır. Hikâyede çocuğun gözünden baba figürünü görürüz, hâkim duygu çocuğun duygularıdır. Hikâyedeki anne büyük konaktan çıkma bir beslemedir. Beslemeliğin getirdiği alışkanlıklar ile kocasına da çok hürmet eder. Kocasının isteklerine hep

olumlu yaklaşıp. Baba ise bir dairede kâtip olarak çalışır. Belki de çalışma hayatının getirdiğı yorgunluktan dolayı çocuğına pek ilgi göstermez. Çatık kaşlı olan bu adam karısının hürmetkâr tavrına karşı soğuk bir adamdır. İşten gelir kaşını çatar, köşesine oturur. Çocuk babasını büyük işler yaptığı için yorulan önemli bir adam olarak görür. Çocuğın baba algısının ön planda olduğı hikâyede anne ise sönük bir rol üstlenmiştir. Dairede çalışan adam bir gün çocuğunu da yanında götürür. Dairedeki adamların babasına alay edercesine yaptıkları şakaları gören çocuk hayal kırıklığına uğrar ve babasına eve gidip ders çalışmak istediğini söyler. Bu mekân çocuğın babasına bakışında etkili bir işleve sahiptir Çocuk eve gider. Babası akşam işten geldiğinde çocuğın odasına uğrar ve ilk defa sarılırlar. Hikâyede duraklamaya yol açan kısımlardan biri şöyledir:

Daire... Bu ne demekti? Nasıl bir yerdi ki bütün iplerin uçları gelip orada toplanırdı ve bu uçlar babasının parmakları arasından geçirdi... Bunu kendi kendisine büsbütün açık değil ancak şöyle böyle sezilen bir kararlı arkasında beliren bir sorgu gibi düşünürken babasının şişkin karnı üzerinde düğmeleri iliklemiş ceketıyla, elinde bastonuna dayana dayana, koltuğunun altına sıkıştırılmış koca düşmanıya -bunun içinde dört beş köfte yakut iki lop yumurta, biraz kaşvakalla iki dilim ekmek olduğunu bilmekle beraber- ağır ağır olanca büyüklüğünü ve kafasının içindeki işlerin yükünü zor taşıyorcasına sallana sallana yürürken etrafına selamlar dağıtıyorken görür gibi olurdu. (Uşaklıgil, 2011: 103)

Hikâyeden örnek olarak aldığımız bölümde çocuğın daire ile ilgili düşüncelerine yer verilmiştir. Babasını önemli bir adam olarak gören çocuk, çalıştığı daire hakkında yorumlar yapmış, tahminde bulunmuştur. Çocuğın babası ve babasının çalıştığı daire hakkındaki düşüncelerine yer verilmesi çocuğın gözündeki baba figürünü görmek için önemlidir. Hikâyenin sonunda daireye giden çocuk gördükleriyle beraber önceki düşüncelerinin yanlış olduğu fark edecek ve hayal kırıklığı yaşayacaktır. Okurun bu hayal kırıklığının şiddetini görebilmesi için pasajda çocuğın fikirleri ile yapılan duraklama hikâyede önemli bir yere sahiptir. Bu anlatım esnasında sayfa üzerinde mekânsal ilerleme sürdürülmüş öykü ise durdurulmuştur.

Heyhat isimli kitabın aynı isimli hikâyesi aşk konulu bir uzun hikâyedir. Kitaptaki tek hikâye olan Heyhat yazarın ilk hikâyelerindendir. Olay şöyledir: Hikâyenin anlatıcısı olan şair başkarakter şehirden uzaklaşmak için bir köye gelmiştir. Burada tabiatı seyrederek vakit geçirir. Güneşin batışını ve denizi seyretmek için çıktığı zaman bir adamla karşılaşır. Adama birkaç gün art arda tesadüf edince onu merak etmeye başlar. Onun hakkında tahminler yürütür. Kimseyle konuşmayan bu adam, köylüler tarafından da ilginç bulunur. Anlatıcı kahraman bu adamı Heyulaya benzetir ve ondan bu isimle bahseder. Karşılaştıkça Heyula'nın yüzünü görmek için çabalar. Anlatıcı denizi seyre çıktığı bir gün hava kötüleşir. Deniz kabarır, dalgalar çok serttir, rüzgâr vardır. Heyula ilk defa onunla konuşarak denizde bir şeyi

gösterir. Sandal olduğunu düşünürler ve insanları kurtarmak için çabalarlar. Bunun bir sandal değil tahta parçası olduğunu görürler. Böyle bir korkulu tesadüf sonucu tanışmış olurlar. Sohbeta başlarlar. Heyula kendini anlatır. Tabiatı sever ve o da şair ruhlu bir adamdır. Onu dinleyen adam Heyula'nın anlattıklarıyla ilgili yorumlar yapar. Kadın, aşk, güzellik, evlilik gibi konulardan bahsederler. Heyula tabiata âşık olduğunu söyler çünkü tabiat onu üzmüyordur. Bir aşk acısı olduğu anlaşılan kahraman bu durumdan bahseder. Heyula güzel keman çalan bir adamdır. Bir gün bir adam on iki yaşındaki kızına keman hocalığı yapmasını teklif eder. Leman isimli bu çocuğa dört yıl boyunca ders verir. Leman çok hareketli bir çocuktur. Geçen zamanla birlikte genç bir kız olan Leman'a karşı Heyula'nın duyguları farklılaşır. Kıza âşık olur. Bir gün ders sırasında ağlar ve artık derse gitmemeye karar verir. Bu durumdan sonra Heyula hastalanır. Bir gün Leman'ın babası Heyula'yı ziyaret eder ve kızının nişanlandığını söyler. On iki yıl sonra Leman'dan bir mektup alır, Leman'ın evine davet edilmiştir. Heyula eve gider, Leman dört yaşındaki kızına keman dersi vermesini ister. Dedesiyle beraber yanlarına gelen dört yaşındaki bu kızı görünce annesine benzerliğine şaşırır ve oradan kaçır. Bu köye yerleşir.

Hikâyede duraklamaya çok sık başvurulmuştur. Hikâyenin başında geniş bir mekân tasvirine yer verilmiştir. Duraklama ile başlayan hikâye anlatıcının Heyula ile tanışmadan önce onun hakkında yürüttüğü tahminler ve yer yer tabiat tasvirleri devam eder. Hikâye hızı bu sebeple yavaş ilerler. Tanıştıktan sonra sohbet esnasında bazı kelimeler tartışılır ve Heyula bu kavramlar hakkındaki fikirleri söyler. Bunlar da hikâyedeki diğer duraklamalardır. Hikâyedeki duraklamalar şöyledir:

Bu çehreden anlıyordum ki onun ruhunda okunacak garip sahifeler var. Bütün hüviyetinden bir şey tereşşuh ediyor ki ona zî-hayat bir hikâye şeklini veriyordu. Beyaz saçlarının aguşunda başka bir safvet kesbeden çehresinde öyle bir mana, öyle bir ruh, öyle bir reng-i tefekkür var idi ki tahlil olunmak için gözleri davet ediyor gibiydi. (Uşaklıgil, 1312: 22)

Anlatıcı Heyula hakkında yaptığı betimleme ve Heyula hakkındaki fikirleri ile hikâyede duraklamaya sebep olmuştur. Heyula'yı gizemli bulan anlatıcı onun saçlarından, yüzünden bahseder ve Heyula'nın iç dünyası, ruhu hakkında da tahminlerde bulunur. Başlarda Heyula'nın yüzünü görmek için sabırsızlanan anlatıcı, yüzünü görmesi ile bir kanaate varıp daha fazlasını merak ederek tahminler yapmıştır. Duraklamada söz edilen “ruhunda okunacak sahifeler” ifadesi hikâyenin devamında Heyula'nın bahsedeceği aşk hikâyesi için hazırlıktır işlevi görür:

Güzellik nedir? Bakınız ben bunları hiç anlamdım. Ben sevdiklerimde bir şey severdim. Fakat o neydi? Onlara tasarruf etmek değildi, zaten tasarruf olunabilecek şeyleri sevemezdim. Güzellikleri, değildi. Yolumun üstünde güzel denen kadınlara karşı ben

lakayd geçerdim. Nihayet buna bir isim buldum. Anlaşılmayan şeylere bulunduktan sonra artık insan rahat edebilir. Bu bir hastalıktı. Dâi-garâm. (Uşaklıgil, 1312 : 41)

Bu pasajda Heyula güzellik hakkındaki fikirlerine yer verilmiştir Böylece hikâyedeki ritim yavaşlatılmıştır. Güzellik düşüncesi, Heyula'nın şimdiki yalnızlığını ve yaşadığı aşkı anlamada ipucu veren ifadelerdir.

Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde duraklama tekniği betimlemeler, açıklama ve yorumlar ile sağlanmıştır. Hikâyelerde yapılan mekân betimlemeleri hikâyenin geçtiği yeri okurun zihninde canlandırmasına yardımcı olur. Kişi betimlemeleri ile de karakter tanıtımı yapılır. Açıklama ve yorumlar ile hikâyeler detaylandırılmıştır. Bu kısımlarda öykü zamanı durdurulurken öyküleme devam etmektedir.

4.4.2. Özetleme

Özet, anlatının “birkaç gün, ay ya da yılın, eylem ya da konuşma ayrıntılarına girmeden birkaç paragraf ya da sayfada anlatılmasıdır.” (Genette, 2020: 89) Yazar, anlatıda meydana gelen olayları özetleyebilir. Sözlü anlatıda bu “süreğen eylem” ve “tekrarlanan formları” kapsar. (Chatman, 2008: 62) Özetlenecek olayların seçiminde etkin güç yazardır. Özetleme öykülemenin süresinde etkili bir faktördür. Hikâye anlatıcısı olayların hepsini vermeyi değil özet yapmayı tercih edebilir. Böyle bir tercihte öykülemenin süresi öykünün süresine kıyasla daha kısadır. (Kıran-Kıran, 2011: 229) Özetleme tekniği sadece olayların kısaltılmasında değil aynı zamanda bir konu hakkında bilgi verilirken ya da bir kişi tanıtılırken de başvurulan bir yoldur. (Tekin, 2015: 250) Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde de özetleme tercih edilen bir teknik olmuştur.

Yoğun bir olay örgüsüne sahip olan “Deli Fato” isimli hikâyede ana karakter olan Fato'nun aşk hikâyesini okuruz. Hikâye *İzmir Hikâyeleri* isimli kitapta sekizinci sırada verilmiştir. Deli Fato güzel ama aynı zamanda istediği gibi hareket eden bir kızdır. Annesi bu sebepten kızına deli lakabını takmıştır. Deli Fato, Şimşek Ali isimli gençle çocukluğundan beri arkadaşır. Bu arkadaşlık zamanla aşka dönüşür. Fato bir gün komşu kadında gördüğü kıyafeti çok beğenir ve almak ister fakat maddi durumları elverişli değildir. Bu yüzden ailesinin ve sevdiği gencin onayı olmamasına rağmen çalışmaya başlar. Çalıştığı yerde Mırmır Şakir isimli bir genç Deli Fato'ya âşık olur. Şakir aşkı evlilik teklifine kadar götürür. Bir gün iş çıkışında Mırmır Şakir ve Deli Fato konuşur. Fato, başka birini sevdiğini söyler. Bu konuşmayı gören ve yanlış yorumlayan bir komşusu durumu Ali'ye anlatır. Çok kızan genç adam Fato'nun dönüşünü bekler. Fato gelince onu konuşmak için çağırır ve hıncından dudağını koparıncasına ısırır. Canı yanan Fato Aliye tokat atar. Ali'nin tokata tepkisi ise

Fato'yu bıçaklamak olmuştur. Ali'ye çok âşık olan genç kız sevdiği genci korumak için kendi kendini bıçakladığını söyler. Fato hastaneden çıkınca evlenirler. Oldukça kalabalık bir kişi kadrosuna dâhil olan hikâyede Fato'nun annesi Salime Hanım, Şimşek Ali'nin babası berber Süleyman, Ali'yi oğlu gibi seven Hasan Çavuş, Fato'nun dostu Yahudi kızı Sara gibi isimler çevresindeki olaylara da yer verilmiştir. Hikâyede özetleme tekniği kullanılmıştır:

Böylece onun hayatının bütün hususiyetlerine vukuf hâsıl olurdu. “Rahmetli! ...” diye andığı ve küçük kızı Fato doğduktan iki ay sonra kaybettiği kocasının pek iyi kalpli bir erkek, evinden, karısından, çoluğundan çocuğundan başka bir şeyler düşünmeyen bir aile babası olduğu bilinirdi. Uzun seneler yemiş çarşısında bir tacirin kâtipliğini, muhasipliğini yaparak sıkı bir namus ve istikamet içinde ömür geçirmiş olan Cemal Efendi nihayet dışından tırnağından artırılmış bir para ile ve iyilik yapmaktan zevk duyan dostlarının delaletiyle şu harap evi mahlûlden satın alınca nasıl sevinmişlerdi! (Uşaklıgil, 2005: 204)

Hikâyeden aldığımız pasajda Fato'nun vefat eden babasının ne iş yaptığı, şu an yaşadıkları evi satın alma süreçleri özet yapılarak anlatılmıştır. Yapılan özet ile Fato'nun ailesinin ekonomik durumu hakkında okuru bilgilendirilmiş olur. Böylece bu özet ile Fato'nun ekonomik güçlüklerden dolayı işe girmek zorunda kalışını da desteklemiş olur. Burada sayfa üzerinde görülen öyküleme süresi öykü süresinden daha kısadır.

Bir kaptanın isteklerinin anlatıldığı “Mavi Yalı” hikâyesi kaptanın aile ve ev arzusunu okura sunar. Hikâye *Bir Yazın Tarihi* isimli kitapta onuncu sırada yer alır. Yirmi yıldır Boğaziçi'nde gemiyle yolcu taşıyan başkahraman kız kardeşinin evlenmesiyle birlikte gemide kalmaya başlar. Bir gün boğazda bir yalı görür ve ona sahip olmak ister. Yalıyla birlikte zaman içinde eş ve evlilik arzuları da uyanır. Eski bir refikin yalıyı satın almasıyla beraber hayalleri çalınmış olan kaptan büyük üzüntü duyar. Hikâyede bazı olaylar özetleme tekniğinden faydalanılarak verilmiştir:

Şimdi ne kadar oluyor? Yirmi sene... Bu yirmi senenin içinde yirmi günlük vukuat yoktu. Aman Yarabbi! Bu uzun süreler şuracıta nasıl geçmişti. Evvelleri bundan o kadar sıkılmamıştı. Zaten o hiçbir zaman kendisi için hayat-i âdiyenin fevkinde bir şey tasavvur etmemişti. Ta çocukluğundan beri zevkleri sade, emelleri ufaktı. Mektepte derslerine çalışırken, yalnız mektepte bulunmak derslere çalışmak icabettirir diye bir fikr-i basit ve mücmeli rehber edinmişti. Hatta mektepten çıktıktan sonra bile hissedâr-ı hulya olmamak neticesiyle, mecrasını tebeddüle lüzum görülmemiş tesadüflerin hizmetiyle istikamet-i mesleğine gelerek, bir küçük adem-i takayyüd hayatının bütün cereyanını tebdil etmiş, onu böyle İstanbul'un kıta' ât-ı seyyâresine benzeyen bu vapurlardan birine mihlayıvermişti. (Uşaklıgil, 2005: 160)

Aldığımız pasajda özetlemenin başında “yirmi sene” ifadesi ile ne kadarlık bir zaman diliminin özetinin yapıldığının sınırları çizilmiştir. Gördüğü yalıyla beraber hayaller kuran kaptanın çocukluğundan beri çok hayal kuran biri olmadığı, küçük arzuları olduğu ifade edilmiştir. Yapılan özet kaptanın boğazda gördüğü yalıyla ilgili kurduğu hayali daha anlamlı bir hâle getirir. Çünkü kaptan meslek seçiminin bile bir hayal değil tesadüfler ile gerçekleştiğini belirtilmiştir. Böyle bir adamın kurduğu hayal, geçmişteki durumunu

öğrenmekle beraber daha kuvvetli bir duygu hâlini almış ve yapılan özetle birlikte hikâyedeki anlam güçlendirilmiştir.

Özetleme tekniğinin kullanıldığı bir diğer hikâye “Fena Bir Gece”dir. Hikâye *Aşka Dair* isimli kitabın on beşinci sırasında yer alır. Hikâyenin özeti şöyledir: Hikâyenin başkahramanı da olan anlatıcının hasta ve ölmek üzere olan bir annesi vardır. Annesi köşkün penceresinde hasta olmasına rağmen oğlunu bekler. Anlatıcı kahraman annesini gördükçe rahatlar. Bir süre sonra durumu ağırlaşan kadın pencerede bekleyemez olur. O günlerden birinde anlatıcı kahraman eve dönerken vapuru kaçırır ve arkadaşlarıyla yemek yemeye karar verir. Annesinin hastalığının da etkisiyle sohbet ruhlardan, ölümlerden bahsederler. Hava da kötü olduğu için yemekten sonra dedesinin köşküne gitmeye karar verir. Köşke vardığında dedesinin şehre taşındığını anlar. Dedesi yoktur ve gittiği köşk mevsimlik kullanılan bir yerdir. Köşke girmek için tuttuğu arabayı da indikten sonra geri gönderdiğinden orada yalnız kalır. Hem yemekteki sohbetin hem de yalnızlık ve karanlığın etkisiyle en yakın sokağa koşar. Hikâyedeki özetleme bölümü şöyledir:

Annemin son ıstırap günlerine bir parça inşirah havası vermeye çalışıyor zannedilen küçük fakat şen bahçenin kapısını her akşam açarken gözlerimin acele eden bir bakışı onun odasına yükselir, yeşil parkurların neşvesi arasında onun solgun simasını arardı. İlk günleri o da beni beklerdi. (...) Son günlerde o, beni penceresinin arkasında bekleyemez olmuştu, fakat ben gene hissederdim ki oradadır, penceresinden biraz ötede (...) Ve her gün neticenin tahakkuk etmiş bulunacağından gittikçe daha ziyade korkan müthiş bir azap ile kıvrana kıvrana merdivenleri çıkardım. (Uşaklıgil, 2018: 119)

Özet ile verilen kesitte anlatıcı annesinin hastalık sürecini “ilk günleri” “son günleri” şeklinde parçalara ayırarak tek bir günden bahsetmediğini sürece yayılan bir zaman dilimini anlattığından söz eder. Pasajın sonlarına doğru kullandığı “her gün” ifadesi özet tekniğini destekleyen unsurlardan biridir. Anlatıcı kahramanının korkuları hikâyedeki ana konudur. Yapılan özet ile kahramanın korkularını besleyen ortam okura sunulmuş olur. Özette hasta olan annesinin ölüm korkusunu her gün yaşayan anlatıcıyı görürüz.

Solgun Demet isimli kitapta on ikinci sırada yer alan “Son Çocuklar” isimli hikâyede on altı yıllık evli olan, dört çocuğunu da kaybeden bir çiftin anlatılır. Hikâyede annenin duyguları önemli rol oynar. Çift çocukları öldüğü için çok üzgündür. Anne her çocuk sesi duyduğunda hüzünlenir ve kendisine oyalanacak bir şeyler arar. Çocuklarının Eyüp’teki mezarlarına sanki onlara misafirliğe gidiyormuşçasına ziyarete giderler. Kadın mezar ziyaretlerinin birinde çocukların mezarlarının üstünün çok boş olduğunu düşünür ve mezarlarına gül dikmek ister. Kadının teklifini çalınır gerekçesiyle eşi reddeder. Gülleri bahçeye dikmeye karar verirler ve Osman, İhsan, Ferhan, Vicdan isimlerini koyarlar. Bunlar

ölen çocuklarının adlarıdır. Hikâyenin başında çiftin on altı yıllık evliliklerinden ve çocuklarını kaybetmelerinden yapılan özetleme ile bahsedilir:

Teehhül edeliden beri on altı sene cereyan etmişti. Bu on altı sene içinde dört çocuk kaybettiler. Artık çocuklarının yaşanmayacağına öyle bir kanaat-ı vahşiye hâsıl eriştiler ki bir beşinci mezar daha ilave etmemek için peder ve valide olmaktan vazgeçmişlerdi. Bu müthiş madenlerle onların kalbinde güya validiyet damarı nihayet yanarak kavrulmuş, koparak parçalanmıştı. (Uşaklıgil, 2006: 153)

Hikâyedeki olaylar çocuklar öldükten sonra çiftin yaptıkları mezar ziyaretleri ve bahçelerine gül diktikleri süreçleri kapsar. Hikâyenin hareketi buralardadır. Kadının hamilelikleri, çiftin dört çocuğunu kaybetmesi hikâyede özet yapılarak verilen kısımdır. Böylece bu süreçler metinde hızlı bir şekilde geçilerek asıl olan çocuk özlemi konusuna gelinmiştir. Yapılan özetleme ile öykülemenin süresi öykünün süresinden daha kısa tutulmuş olur.

Bir Yazın Tarihi isimli kitapta on üçüncü sırada yer alan “İkinci Nikâh” isimli hikâye evlilik ilişkisi içindeki ihaneti anlatır. Altı yıllık evli adam başka bir kadınla eşini aldatmaktadır. Bir gün ismi bilinmeyen biri tarafından isimsiz bir mektup gelir ve eşinin onu aldattığı konusunda uyarılır. Ayrıca mektupta eşinin sevgilisinin ismi ve adresi de yazılıdır. Azimli ve kararlı kadın mektupta okuduğu adrese gider ve fahişe ile konuşur. Kocasını da kapının aralık kalan kısmından konuşmayı dinlemektedir. Adam eşinin azmiyle ailesine döner. Hikâyenin anlatımında özetleme tekniğine yer verilmiştir:

Böyle kaç geceler yalnız yemeye mahkûm olmuştu. Fakat o zaman bir ferâgat-ı nefsiyye ile bu yalnızlığa katlanır, kocasının yine kendisine bütün huysuzluklarıyla beraber meftun ve dilbend avdet edeceğine itikad ederek tesliyet bulurdu. (Uşaklıgil, 2005: 199)

Özet tekniğinin kullanıldığı pasajda adamın eve gelmediği geceler tek tek anlatılmamış onun yerine “kaç geceler” söylemi ile bütün yalnız geçirilen yemek vakitleri, tek cümle ile anlatılmıştır. Böylece ayrıntılara girmeden birkaç gün birkaç cümle ile özetlenerek kadının yalnızlığı okur ile paylaşılmıştır.

Onu Beklerken isimli kitapta dokuzuncu sırada yer alan ve bir akıl hastanesi hikâyesi olan “Deliler Evinde” akıl hastalıkları uzmanı olduğunu düşünen bir akıl hastası anlatılmaktadır. Hikâye anlatıcısının dostu Şişli akıl hastanesinde yatmaktadır. Arkadaşını sık sık ziyarete gider. Anlatıcı, başhekimden hastalıklar ile ilgili bilgi alır. Bir gün başhekim anlatıcı ile Doktor Charcot’u tanıştıırır. Bu bir şakadır. Doktorun hastanede araştırma yaptığını söyler. Aslında başhekimin tanıştırdığı adam hastanede yatan şizofren bir hastadır. Hikâye geriye dönüşlü bir şekilde anlatılmıştır. Hikâyede özet tekniği kullanılarak anlatılan paragraf şöyledir:

Onda hepsinden önce hafıza sönmeye başlamıştı. On, on beş günde bir onu gördükçe geçmişle bağlarının daha gevşeyerek çözüldüğüne dikkat ederdim. Bu günle hiç ilişiği, hele gelecekte ufak bir kaygısı yok görünürdü. Yavaş yavaş lehçesine darlık geliyor, sözleri bulmakta zorluk çekiyordu. Bu günle hiç ilişiği, hele gelecekle ufak bir kaygısı yok görünürdü. Yavaş yavaş lehçesine darlık geliyor, sözleri bulmakta zorluk çekiyordu. (Uşaklıgil, 2011: 91)

Pasajda on on beş günde bir arkadaşını ziyarete gelen anlatıcının süreğen eylemleri ve bu eylemler sırasında arkadaşının durumu hakkındaki gözlemleri özetlenerek anlatılmıştır. Hikâyede anlatıcının arkadaşını ziyaret için geldiği akıl hastanesi yaşanacak olaylar için bir mekândır. Hasta olduğu için anlatıcı tarafından ziyarete gelinen arkadaş ise asıl karakterlerin ortaya çıkmasında gerekli olan aradaki bağı sağlayan karakterdir. Hikâyede ana karakter olmaması sebebiyle hastalığı üzerinde detaylı bir şekilde durulmamıştır ve anlatıcı tarafından bu ziyaretlerdeki şahit olduğu durumlar özetlenerek anlatılmış, böylece öykülemenin süresi öykü süresinden kısa tutulmuştur.

Küçük Fıkralar isimli kitabın yedinci sırada yer alan hikâyesi “Emel-i Mey’ûs” çocuk özlemi çeken bir çifti anlatır. Evli çift çocuk ister fakat olmaz. Doktorla görüşmelerine rağmen olumlu sonuç almazlar. Bir gün kadın kocasının okuldan dönen çocukları seyrettiğini görür. Kocasına çocuk evlat edinme konusunda fikrini sorar ama kocası evlat edinme konusuna sıcak bakmaz. Umutları gün geçtikçe tükenen çift artık çocuk bahsini çok açmaz. Kadın da kırk yaşını geçmiştir. Bir gün kadın hamile olduğunu söyler. Çift beklenmedik anda gelen bu habere çok sevinirler. Hevesli çift çocuk için gerekli olan eşyaları almış, hatta çocuğa İsmet ismini koymaya karar vermişlerdir. Çiftin sevinci uzun sürmez çünkü kadının hamileliği yalancı hamileliktir. Duruma çok üzülürler. Bir gün karı koca otururken bir gürültü duyarlar ve sese doğru ilerlerler. İsmet için alınan çamaşır sepetinin içinde bir kedi ve altındaki üç yavrusuyla karşılaşır. Yavrulardan birini alırlar, adını da İsmet koyarız diye şakalaşırlar. Hikâyenin anlatımında özetleme tekniğine başvurulmuştur:

Karı koca yirmi seneden beri bütün sohbet edebilecekleri konuları tüketmişlerdi. O eve geldiği zaman sekiz kelime ile özetlenebilecek bir günlük hayatını anlatır, karısı o gün komşu hanımın her zaman aynı şekilde yaşanan hikâyesini nakleder, sonra ertesi gün için ne yapılacağına dair dört cümleyle karar alınırlar, daha sonra hiç! ... İkisinin de suskunluktan uykusu gelirdi. Halbuki bir çocukları olsaydı! ... Ara sıra aralarında tekrarlanan bu söz ikisinin de hayalini harekete geçirir; birinin gözleri karşıdaki duvarda eshâb-ı kehf levhasına dalarak, diğeri elindeki maşa ile mangalın külünü eşeleyerek düşünürlerdi. (Uşaklıgil, 2004: 161)

Anlatıcı, özetleme tekniği ile karı kocanın evlilik hayatları hakkında okura bilgi vermiştir. Yirmi yıllık bir zamanın özetini kapsayan pasajda çiftin yaşadığı rutin durumlara yer verilmiştir.

Özetleme tekniğinin kullanıldığı bir diğer hikâye “Sade Bir Şey”dir. Hikâye *Solgun Demet* isimli kitapta dördüncü sırada yer alır. Hikâyede baba mesleği olan saatçiliği devam ettiren iki kardeş anlatılmıştır. Babasından kalan evde kardeşler altlı üstlü oturmaktadır. Babalarından kalan dükkânda işlerini yaparak geçimlerini sağlarlar. Ağabey olan Hasan Efendi’nin gözü yükseklerdedir. Daha iyi bir dükkân, daha iyi bir ev gibi hayali vardır. Hayallerine ulaşip işleri büyütmek amacıyla kardeşinden ayrılarak Divanyolu’nda bir dükkân kiralar. Dükkânda çini, kâse gibi farklı eşyalarda satmaya karar verir. Fakat işler planladığı gibi gitmez ve batma noktasına gelir. Son olarak babasından kalan ve dükkâna uğur getirdiğine inandığı pirinç saati de satmak zorunda kalır. Kardeşi Hüseyin’in işleri ise abisinin tersine çok iyi gitmektedir. Hatta abisinin maddi imkânsızlıklarını gördükçe abisine de yardım etmek ister ve onun evinin yükünü de üstüne alır. Duruma daha fazla dayanamayan Hasan Efendi, babasından kalan altlı üstlü oturdukları evden taşınır. Çünkü kardeşinin yaşadığı zorluklara tanıklık etmesinden rahatsız olmaktadır. Yazın İhsaniye’deki yazlıkta kışın da Beyazıt’ta yaşamaya başlarlar. Hikâyedeki diğer önemli karakterler Hasan ve Hüseyin Efendilerin oğulları Ahmet ve Mehmet’tir. Saatçi dükkânlarında babalarına yardım ederler. Hasan Efendi gün geçtikçe işinde kötüleşmiş ve sonunda dükkânı kapatarak kardeşinin dükkânında çalışmaya başlamıştır. Hikâyede Hasan’ın hırsının sonuçlarını görürüz. Özetleme tekniğine hikâyesinin başında yer verilerek kişiler ve olaylar hakkında okur bilgilendirilmiştir:

Saatçilik pederlerinden bir sanat-ı mevrusıydı. Onun hayatında her ikisi de dükkânda çalışırlardı, fakat peder vefat ettikten sonra bu mümkün olmadı. İhtilaf-ı efkâr, derhal, biri dükkânın sağ tarafında, biri sol tarafında senelerce, ta şu kadarcıktan beri çalışan bu iki biraderin arasından peder eksiliverince onların ruhunu bir nokta-i itilafta zapteden rişte-i irtibatı koparmış oldu. Aralarında hallolunacak meseleler, paylaşılacak şeyler, birisine yahut diğerine tebean kabul olunacak fikirler zuhur etti. (Uşaklıgil, 2006: 65)

Anlatıcı özetleme tekniğini kullandığı paragraf ile hikâyedeki olayları detaylara girmeden anlatır. Özetlemedeki amaç okura kardeşler hakkında tanıtım yapmaktır. Pasajda babalarının vefatı öncesi ve sonrası kardeşlerin birbirine olan tutumuna da yer verilmiş, böylece daha sonra yaşanılacak ayrılıklar için okurda bir önsezi oluşturulmuştur.

“Altın Nine” isimli hikâye *Bir Hikâye-i Sevda* isimli kitapta on altıncı sırada yer alır. Hatıra şeklinde anlatılan hikâyede Altın Nine’nin anlatıcı ile ne gibi bir yakınlığı olduğundan söz edilmez. Altın Nine asil giyimli, kibar, herkes tarafından sevilen, özellikle çocukların sevdiği, otorite sahibi bir kadındır. Sofrada oturacağı yer bile ayrıcalıklıdır. Altın Nine’nin geldiğini duyan çocuklar kavgayı bırakır, sesleri çıkmaz. Bir gün çocuklar heyecanlı bir oyun oynarken büyükbabanın kristal nargilesi kırılır. Nargileyi kıran “Ateş” lakaplı bir kızdır. Büyükbabanın bulduğu bu lakap herkes tarafından kullanılırken Altın Nine kızın üzüleceğini

düşünerek ona lakabıyla hitap etmez. Kimseye kızmayan, kibar, düşünceli Altın Nine kristal nargile kırıldığı için Ateş lakaplı kıza bağırır. Hırçın kız susmayarak Altın Nine'ye “sus Bakır Nine” der. Herkes bu durum karşısında donup kalır. Altın Nine ve kız Altın Nine ölünceye kadar küs kalırlar. Altın Nine kıza olan cevabını ölümüne saklamıştır. Öldükten sonra kalan parasıyla camiye halı alınmasını vasiyet eden kadın bir de çekmece bırakır. Çekmecenin içindekileri çocuklara, kızlara, uşaklara paylaştırmıştır. Çekmecedan son çıkan kağıtta Altın Nine ilk defa çocuğa “Ateş” diye hitap ederek bir hediye bırakmıştır. Herkese altın çıkan çekmecedan Ateş'e olan hediyesi bakır bir kuruştur. Hikâyede Altın Nine'nin hastalanması ve ölümü özetleme tekniği ile anlatılmıştır:

Bir gün ‘Altın Nine hasta!’ dediler, bir hafta sonra ‘Altın Nine ölecek!’ sözü evi dolaştı, çocukları odasına salıvermediler, nihayet bir sabah ‘Altın Nine öldü!’ haberiyle uyandık. Ve bizi, Ateş de beraber odasına götürdüler. Karyolasında kaldırılmış cibinliğinin altında, çenesi bağlanmış, yüzü sapsarı, upuzun yatıyordu. Onun yanından birer birer geçtik. (Uşaklıgil, 2010: 177)

Özetlemenin ilk cümlesinde bağlam belli bir mekâna yerleştirilmiştir. İlk cümlede Altın Nine'nin hastalığının öğrenilmesini 1 haftalık bir eksilti zaman takip eder. Son olarak “bir sabah” ifadesi ile üçüncü bir zaman diliminde Altın Nine'nin öldüğü gün anlatılır. Hastalık ve ölüm süreci özetleme tekniği ile hızlandırılarak anlatılmıştır. Hikâyede asıl olan Altın Nine ve Ateş arasında geçen anlaşmazlık olduğu için aralarındaki çekişmenin ardından gerçekleşen ölüm hızla anlatılarak Altın Nine'nin Ateş'e vereceği derse geçilmiştir.

Bir Hikâye-i Sevda isimli kitapta sekizinci sırada yer alan “Büyükbaba” isimli hikâyede öyküleme tekniğine başvurulmuştur. Hikâyede geçmişe dönük bir anlatım yapılmıştır. Hikâye anlatıcısı geçen bahar her cuma günü gördüğü dede ve torunundan bahseder. Dede başında kırmızı fesi, belinde küçük kılıcı ile bir asker görüntüsüyle altı yaşlarındaki torunundan iki adım geriden yürür. Torunun saçları da asker gibi kesilmiştir. Dede torunun asker olmasını istiyordur. Tüm hayatı torunu olan yaşlı adamın hayalleri, planları hep torunu ile ilgilidir. Hikâye anlatıcısı, dedenin düşünceli olduğunu fark eder ve sebebi hakkında tahminler yürütür. Daha sonra dedeyi cuma günlerinin dışında ve yalnız görmeye başlar. Dedenin elinde ilaç torbasını görünce torunun hasta olduğunu anlar. Anlatıcı bir gün bir hatıranın hüznüyle Nişantaşı'ndaki mezarlığa gider ve orada küçük bir mezarın başında ihtiyar adamı görür, torunu ölmüştür. Hikâyede anlatıcı kahramanın dede ve toruna rastladığı günler, torunun hastalığından sonra dedeyi tek gördüğü zamanlar ve dede torun arasındaki ilişki özetleme tekniğine başvurularak anlatılmıştır. Özetlemenin yapıldığı pasajlardan biri şöyledir:

Bundan sonra cumalar geçti, onlar geçmediler fakat hep ara sıra ihtiyara elinde şişelerle, kutularla, günden güne daha ziyade ihtiyarlamış, daha ziyade kırılmış bir mahmuliyet-i ıstırab ile tesadüf ederdim. (Uşaklıgil, 2010: 105)

Örnek olarak aldığımız pasajda anlatıcı “geçmediler” ifadesi ile dede ve torunun her cuma sürekli geçmediklerini anlatır. Her cuma gerçekleşen bu durumu sadece bir defa söyleyerek özet yapmayı tercih eder. Anlatıcı, dede ile ara sıra tesadüf edişini de yine tek bir eylemle özetleme yoluna gitmiştir. Bu sayede hikâye hız kazanmıştır.

Nakil 3.cüzde yer alan “İhtiyarın Bayramı” isimli hikâyedir. Hikâyedeki ihtiyar başkarakter her yıl torunları ve çocukları ile bayram namazına gider. Namazdan sonra torunlarını eğlence yerlerine götürerek onlarla hoş vakit geçirir. Bu yıl hasta olan ihtiyar adam bayram sabahı kendisini iyi hissetmez. Geçen yıl bayramda sağlıklı oluşunu düşünür ve hasta hâline üzülerken ölümün yaklaştığı düşüncesine kapılır. Hasta olmasına rağmen bayram namazına girmekte ısrar eder. Çocukları onu kararından döndürmeye çalışsalar da işe yaramaz. Oğlu ve gelininin yardımcıları ile abdest alır, giyinir. İhtiyar adamın gücü tükenmiştir ve hazırlıklarına rağmen namaza gidecek hâli kalmamıştır. Çocukları namaza gittikten sonra geçmişini düşünmeye başlar. Çocuklarının doğumları, eski bayramlar, sağlıklı günleri aklından geçen zamanlardır. İhtiyar adam düşüncelerin ardından seccadeye oturarak çocukları için dualar eder. Hikâyede İhtiyar adamın geçmişini düşündüğü kısımlarda yaşadığı olaylar özetleme tekniği ile anlatılmıştır. Özetleme tekniğine başvuru olan pasajlardan birisi şöyledir:

Her sene bayram namazına beraber giderlerdi. Sonra elini soğuk terlerle ratib duran alnına sürdü. Seksen yaşında olduğunu tahattur etti. (...) Hatıratı bir cerayan-ı tabii ile masebaga ricat etti: Bundan yetmiş sene evvel o da hafidleri kadar idi; (...) O vakitten beri ne kadar zaman geçmiş. Yine bir bayram -galiba kırk sene evvel- sabahleyin baba nidalarıyla uyanmış idi. (Uşaklıgil, 1312: 145-146)

Geçmişteki bayramları hayal eden ihtiyar adam geçmişte yaptığı sürekli eylemlerinden sadece bir defa bahsederek öyküleme tekniğini kullanmıştır. Pasajın hemen başında yer alan “her sene” ve ilerleyen kısımlarda kullanılan “yine bir bayram” ifadeleri özetleme yapıldığını destekleyen tekrarı gösteren ifadelerdir. Anlatıcı özetleme sayesinde ihtiyar adamın geçmiş bayramlara dair eylemlerini tekrara düşmeden toplu ifadeler şeklinde okurla paylaşmıştır.

Halid Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerinde özetleme tekniği sayesinde daha az önemli görülen olaylar hızlı bir şekilde anlatılmıştır. Teknik ile okur kahramanların daha önceki yaşanmışlıkları hakkında bilgi sahibi olmuştur. Özetleme tekniğinde öykülemenin süresi öykünün süresinden daha kısa tutulur.

4.4.3. Sahne

Sahne tekniğinin kullanıldığı yerler diyaloglar ve iç monologlardır. Bu kullanımda öyküleme zamanı ile öykü zamanının çakıştığı görülür. Hikâye ve roman yazarları önemsedikleri kısımları doğrudan anlatmışlardır. (Dumantepe, 2018: 295-296) Olayların

doğrudan anlatıldığı bu teknikte hikâye kişilerinin hareketleri, davranışları, sözleri “doğrudan” verilir. Sahne hikâyedeki en detaylı bölümü oluşturur. (Kıran-Kıran, 2011: 228) Chatman’ın söylemiyle bu teknik “dramatik ilkelerin anlatıda birleşmesidir.” (Chatman, 2008: 66) Sahne terimi drama sanatından alınmıştır. Öykü ve roman gibi anlatı türlerinde de sahne tekniği kullanılmıştır. Anlatıda monolog ve diyaloglar ile sahne tekniğine yer verilmiştir. Ayrıca diyalog ve monoloğa yer verilmeyen iyi anlatıcılar tarafından okurun hikâyedeki eyleme çekilmesi sayesinde de sahne oluşturulabilir. (Yivli, 2015: 97)

İhtiyar Dost isimli kitapta altıncı sırada yer alan “Manevi Kimya” isimli hikâyede insanların huyları “kimyası” üzerinde durulmuş, kötü huyların değiştirilmesi gerektiğinden söz edilmiştir. Hikâyede anlatıcı kahraman ihtiyar dostu ziyarete gider. İhtiyar dost bu sohbet esnasında yeğen olarak bahsettiği akrabasından yakınıdır. Yeğen dediği genç, ihtiyar dost tarafından desteklenmiş okutulmuştur fakat düzenini kurmasına rağmen hâlâ ihtiyar dosta karşı beklenti içinde olmaya devam etmektedir. Anlatılan durum içinde ikiyüzlülük, nankörlük, dedikodu gibi kötü huylardan söz edilmiş, özellikle yeğenin ihtiyar dosta karşı duyduğu kıskançlık duygusuna yer verilmiştir. Anlatıcı ve ihtiyar dostun konuşmaları diyalog şeklinde sahne tekniği kullanılarak hikâyedeki yerini almıştır:

Dışarıda bana:

-Ne yapıyor, sualine karşı:

-Galiba meşgul, fakat beis yok, giriniz. Sizi gördüğüne elbette memnun olur, demin yine biraz canı sıkıldı dediler.

Girmeden evvel, istifan için, ihtiyar dostumun iştiğal odasına yavaşça vurdum; örtülü bir sesle:

--Giriniz !...dedi.

Geniş yazı masasının önünde, arkası kısmen bana dönük, hakikaten bir şeyle meşguldü; başını çevirmeden gözünün ucuyla beni gördü:

-Sen misin çocuğum? Dedi, ne iyi ettin de geldin.

-Meşgulsünüz dediler de girmekte tereddüt ediyordum; dedim.

Başını hafifçe kaldırarak, fakat masanın üstünde meşgul olan iki ellerini oynatmayarak gülümseyen bir gözle bana baktı:

-Evet, hakikaten meşgulüm; cevabını verdi, sonra tekrar gözlerini ellerine çevirerek ilave etti:

Manevi kimya ile... (Uşaklıgil, 2008: 60)

Hikâyeden aldığımız sahnede “dediler, dedi, dedim” gibi aktarma eylemlerine yer verilmiştir. Karşılıklı konuşma biçiminde ilerleyen kısımda öykü ve öyküleme zamanı çakışıktır. Diyaloglardan önce genel atmosferi veren açıklama cümlelerine yer verilmiştir.

Vatan sevgisi temalı hikâye “Yarın Kardeşler” *İhtiyat Dost* isimli kitabın yirmi ikinci sırasında yer alır. Vatan için çalışmanın önemi çocuklar üzerinden anlatılmıştır. Hikâyede on

dört ve on iki yaşlarındaki iki kardeşler kendini yetiştirmeye çalışan, ne olacağına karar vermiş çocuklardır. Kütüphaneye gelip giden kardeşler kütüphanenin sahibi olan ihtiyar dostun dikkatini çeker. Bir gün kendisini ziyaret eden arkadaşına gelecek nesildeki gençlerin çalışkan ve bilgili olacağından söz eder. Arkadaşı aynı zamanda hikâyenin anlatıcısıdır. İhtiyar dostta bu düşüncenin oluşmasına sebep olan şey Tekin ve Sevin isimindeki kütüphaneyi ziyaret eden kardeşlerdir. Hikâyeden vatan için çalışmanın önemi ve geleceğin çocuklara emanet olduğu görüşleri çıkarılmaktadır. Hikâyede anlatıcı kahramanın sorduğu sorular ve ihtiyar dostun cevaplarını diyaloglar yoluyla takip edebiliyoruz:

Bu cıvıltı tabiri pek yerinde idi, odanın yanındaki kütüphanede pek genç oldukları anlaşılan iki çocuk, kuşlar gibi, o kadar neşe ile o kadar şetaretle, konuşuyorlardı; daha doğrusu şakalaşıyorlardı.

-Bunlar kim? Dedim.

Latife mi ediyor, ciddi mi söylüyor, pek anlaşılamayan ihtiyar dostun âdetidir- bir eda ile cevap verdi:

-Yarın kardeşler! ...

- Bu da ne demek oluyor? Dedim

Hep o edasıyla buna cevap verdi:

-Dünün torunları, bugünün çocukları için başka bir isim bulabilirsen bu işi sana havale ederim. Evet, yarın kardeşler, Tekin ile Sevin!... (Uşaklıgil, 2008: 166-167)

Sahnenin başına bir anlatım eklenmiştir. Karşılıklı konuşma şeklinde ilerleyen sahne bölümünde cümleler arasına kısa açıklamalar eklenmiştir.

Sahne tekniğinin kullanımını inceleyeceğimiz bir diğer hikâye Mayıs Pazarı'dır. Hikâye *Sepette Bulunmuş-Hepsinden Acı* isimli kitapta sekizinci sırada yer alır. Halid Ziya'nın diğer hikâyelerinden farklı olarak cinsellik teması dikkat çeker. Hikâyede Katina isimli kadının beşeri duyguları ön plandadır. Altı ay önce eşini kaybeden kadın bu süre içinde yas tutmaktadır. Bir mayıs günü Katina cinsel isteklerinin açığa çıktığını fark eder. Bunun üzerine kocasının kötü yanlarını düşünerek cinsel duygularını yaşayabilmek için vicdan rahatlatıcı sebepler arar. Kapıcısı Lambo ile eğlence yerlerine giden kadın kendisi göre birini bulamaz. Önceliği olmasa da eli mahkûm Lambo ile beraber olmaya başlar. Çünkü kendisiyle ilgilenen başka bir adam bulamamıştır. Hikâyede sahne tekniği iç monolog yöntemi kullanılarak ortaya koyulmuştur:

Ve içinden bir ses yükselerek: "Mademki öyle, diyordu; bu matem ne için? Altı ay, pekâlâ, bunu anlarım; hiç olmazsa halka karşı, pek güzel!... Fakat daha ziyadesi, fazla... Evet, değil mi Katinacığım, benim güzel Katinacığım? Düşün bir kere, sen sonuna kadar böyle kalabilir misin? Evinin üst katlarını oda oda kiraya vererek onlardan alınan para ile yaşamaya katlanmış bir kokot eskisi sıfatına rıza gösterebilir misin? Sen hâlâ güzel, hâlâ gençsin (...) Düşün, yavrum, senin önünde daha ne zevkli seneler, ne sefalı günler var!" (...) Katina bu sesi işitmek için gözlerini kapıyor ve ezber bildiği duaları okuyarak, o müz'ic hatralara rağmen, zihnine hücum eden bu hain misafirlerin iğvalarını, sekiz senelik sevda

hayatına sadık kalmak isteyen kavi bir azimle yenmeye çalışıyordu. (Uşaklıgil, 2010: 124-125)

Hikâyede başkarakter olan Katina'nın iç konuşmaları okura sunulur. Benöyküsel anlatıcı konumundaki Katina'dan iç dünyasına ait düşünceleri dinleriz. Katina'nın zihninden geçenler sayesinde dış dünyada yaşanan olayların karakterin iç dünyasına nasıl yansıdığını görürüz. Böylece düşünceler yoluyla sahne ortaya çıkar. Sahne tekniği kullanılırken öykü ve öyküleme zamanı üst üste binmiştir.

“Raziye Kadın” isimli hikâye *Aşka Dair* isimli kitapta altıncı sırada yer alır. Elli yaşlarında bir kadın olan Raziye, İzmir’de yaşayan bir kadındır. “Kibar konaklara, zengin evlere alışmış” olarak ifade edilen Raziye Hanım evinden çıkıp şehre iner, bu evlere misafirlğe gider. Girdiği evlerde çok kalmayacakmışçasına bir tavır sergiler, üstünü çıkarmak için kırk naz eder ama gittiği evlerde misafirlği günlerce sürer. Gezdiği evlerdeki konuşmaları, havadisleri biriktirip Hanımınine’nin evine gider anlatır. Hanımınine ailelerin en büyük hanımıdır. Yaptığı dedikoduyu insanları uzaklaştırmak için değil aksine yakınlaştırmak niyetiyle yapar. Bu huyunun yanında birbirini seven kız ve erkekler arasında da elçilik yapar. Hikâyede sahne tekniği Raziye Kadın ve akrabalarının diyaloglarında karşımıza çıkar:

Onun için hemen şöyle bir uğranılıvermişçesine girilen evden günler gelir geçer, o çıkmakta gecikir dururdu. Nihayet bir gün, hanımın önüne hazırlanmış olarak çıkardı:

-A... şaşırıvermişim, gayri kızcağızım! Dört gün oluvermiş! , derdi, hâlbuki hakikatte misafereti bir haftayı geçmiş bulunurdu.

-Neden acele ettin Raziye Kadın, sitemine:

-A, nasıl olur kızcağızım! Ben saygıdan ayrılamam, doğrusu! Küçük yaşımdan beri öyle gördüm, öyle alıştım, siz hanımlarımdan örnek aldım, derdi. Bir saniye durduktan sonra ilave ederdi:

-Zaten teyzene de uğramalı, kızcağızım. Raziye Kadın şehre inmiş de bana gelmemiş diye artıklarına sığmaz. Hele sende kaldıktan sonra ona gidilmezse, anlarsına a, kızcağızım. (Uşaklıgil, 2018: 52-53)

Diyalog şeklinde verilen teyze yeğen konuşması sahne tekniğinin kullanıldığı alandır. Sahne öncesinde birkaç cümleden oluşan kısa bir açıklamaya yer verilmiştir. Bu sayede konuşmanın geçeceği atmosfer oluşturulmuş olur. Aktarma eylemi ve açıklama dışında sahne dramatik olarak başlar ve biter. Sahne anında öykü ve öyküleme zamanı eşitlenmiştir.

Bir Hikâye-i Sevda adlı kitabın dokuzuncu sırasında yer alan “Veznedar Muavini” ismini taşıyan hikâyede Mösyö Epaminondas isimli başkahraman çevresindeki olayları görürüz. Hikâyenin başında anlatıcı başkahraman Epaminondas’ı tanıtır. Anlatıcı, Epaminondas’ın iş yerinden arkadaşısıdır. Epaminondas evli ve bir çocuk babasıdır. İşten hep erken çıkar. İnsanlar bu durumun sebebinin karısının baskısı olduğunu söylerler. Veznedar muavini olan adamın karısının bitmek bilmez istekleri vardır. Şarap içerek dertlerini

unutmaya çalışır. Bir gün karısı iş yerine gelir. Kadın güzel ve şıktır. Adam karısının karşısında kekeler. Epaminondas arkadaşının karısının gelişinin yine bir istek ve para mevzuu olduğu hakkında tahminler yürütür. Kadının iş yerinde olduğu esnada adamın biri kadına “kaltak” diye bağırır. Üzerindeki ipek elbisenin kendisinden alınan borç paralarla alındığını iddia eder. Epaminondas karısının gelişinden sonra çaycıdan borç alır. Bu sayede bu gece evde huzurlu olacağından emin olmuş olur. Hikâyede sahne tekniğinden yararlanılarak, daha detaylı bir anlatıma yer verilmiştir.

O kuru bir sesle başladı:

-Bonjour, azizem! Nasıl, sen, burada ? ...

Kekeliyordu. Kendisine metanet vermek için bana döndü:

-Sizi takdim ederim, zevcem...

Beni ona takdim etti fakat kadın, pek kısa ev işini acele görmek isteyerek, ihmalkâr bir selamla bana başını salladı. Onun kekeleyen lisan-ı pür-halecanına birden soğuk bir şu dökerek:

-Biraz gelsene! Söylenecek bir küçük şeyim var... dedi. Ve buranın müsait yerlerini keşfetmekte tereddüde düşmeyen bir vukuf ile kocasını aldı, demin Jean'la beraber fakirhane öğle yemeğini yedikleri boş odaya sürükledi. (Uşaklıgil, 2010: 118)

Diyaloglar yoluyla kullanılan sahne tekniği birkaç cümlelik açıklamalar ile desteklenerek bir bütün oluşturulmuştur. Örnek alınan pasajda iki kişinin karşılıklı konuşması yer alır. Bu konuşma içinde araya giren anlatıcı kahraman konuşma anındaki gözlemlerini aktarır. Anlatıcının bir diğer işlevi ise başladı, dedi” gibi aktarma eylemlerini kullanmasıdır.

Hürriyet teması etrafında şekillenen “Kara Halil” başlıklı hikâye *Onu Beklerken* isimli kitabın on altıncı sırasında yer alır. Hikâyede Halil’in hürriyet kavramı ile buluşmasını görürüz. Büyükbabasına benzerliğinden dolayı hikâyenin başkahramanı olan Halil Vedat Bey’e babasının babası lakabı verilir. Halil ve babası köydeki “hürriyet” kutlama törenine gitmeye karar verirler. Hürriyet kelimesinin anlamını merak eden Kara Halil anlamı babasından öğrendikten sonra kendi lehine kullanır ve izin verilmediği halde dondurma yemek ister. Babası izin vermezse hürriyetini engellemiş olacağını söyler. Hacim olarak oldukça kısa olan hikâyede hikâyenin ilk yarısında hikâyedeki başkahraman tanıtılmış diğer yarısında ise hürriyet kavramı açıklanarak sonlandırılmıştır. Baba ve oğlun hürriyete dair konuşması sahne tekniği ile verilmiştir:

İlk defa olarak göğsüne kırmızı kâğıdı, yakasına kırmızı ve beyaz gülü eline mini mini bayrağını alıp köyümüzde bir hürriyet cevelanı yapmaya hazırlanırken parmağının ucuyla kırmızı kâğıdın üzerindeki ilk kelimeyi göstererek sordu:

-Bu nedir baba?

-Hürriyet!

Kelimelerin manasına başlıca merakı vardır. Sordu, anlattım.

Herkesin istediğini yapabilmesine derler.

O zamana bu hoşuna giderek birkaç gündür işittiği nidayı, o da tekrar etti: “Yaşasın Hürriyet!” Ve derhal öğrendiği şeyleri kendi menfaatine çevirmek tabiatına kapılarak hiçbir zaman kendisine müsaade edilmemiş olan şeyi istedi.

-Öyleyse ben dondurma isterim! (Uşaklıgil, 2011: 152)

Kara Halil ve babasının diyalogu ile sahne tekniğı kullanılmış, yapılan açıklamalar ile sahne desteklenmiştir. Açıklamalar dışındaki bölümlerde öykü ve öyküleme zamanı eşit olarak varlığını sürdürmüştür. Kullanılan sahne tekniğı Oktay Yivli'nin “dramatik sahne” olarak ifade ettiğı kategoriye aittir. Bu diyaloglar ile düzenlenen sahnedir.

“Bu Muydu?” isimli uzun hikâye aynı isimli kitabın üçüncü sırasında yer alır. Hikâye Zergun ve Nesibe isimli iki arkadaşın okul yıllarından başlayarak hayal kırıklığıyla biten evliliklerine uzanan süreci kapsar. Nesibe ve Zergun Boğaziçi'nde Bebek'te otururlar. Zergun Nesibe'ye göre daha şanssızdır. Küçükken ailesi ölmüş ve Boğaziçi'ndeki bu yalıya evlatlık verilmiştir. Evin çirkin mi çirkin oğlundan da korkar. Nesibe ve Zergun okul yolunda Ömer Rıfkı isimli bir gençten hoşlanır. Ömer Faruk, Nesibe'ye ilgi duyar. Bakışmalar ile geçen süreçte Nesibe, Ömer Rıfkı'dan bir mektup alır ama bunu Zergun'a söylemez. Hikâyede zaman üç yıl ilerletilir ve Nesibe Zergun'a mektuptan söz eder. Nesibe ve Ömer Rıfkı evlenmeye kararı alır. Onların evlendikleri gece Zergun üvey annesinin çirkin oğlu tarafından tecavüze uğrar. Bugünden sonra birbirini görmeyen arkadaşlar yıllar sonra karşılaşır. İkisinin de mutsuz bir hayatı vardır. Hikâye anlatılırken mektup ve iç monolog tekniğı kullanılmıştır. Hikâyede iç monolog tekniğı sayesinde kahramanlarının zihni durumu objektif bir şekilde okurla paylaşılmış olur. Zergun'un zihninden geçenler iç monolog tekniğı ile verilir:

Nesibe'nin hiddetine alıştığı için yalnız gülerek, “Geliyorum”, demişti. Ah, Nesibe'nin niçin acele ettiğini bilmez miydi? Okula gitmek için gereğinden fazla vakit var. İskelede yarım saat bekleyeceklerinden emindi. Oh! O Nesibe yok mu? Hırçın kız! (...) Ah, o Nesibe! (Uşaklıgil, 2016: 60)

Pasajın içindeki bir konuşma cümlesi dışında devamındaki sözler kahramanın iç sesinden duyduğumuz cümlelerdir. Hikâyede iç monoloğun yanı sıra diyalog da kullanılan bir diğer sahne tekniğıdir. Nesibe ve Zergun'un diyalogları şöyledir:

Nesibe öyle dürttü ki zihni tamamıyla başka bir şeyle meşgul olan Zergun korktu.

-Ne oluyor?

-Sus!

-Niçin?

-Geliyor.

-Kim?

Nesibe pek kötü baktı. Zergun'u şu yavaş kavrayışından dolayı boğacak sanılırdı. (Uşaklıgil, 2006: 64)

Karşılıklı konuşmalar ile oluşturulan sahne tekniğinde sahnenin başında ve sonunda verilen cümleler ile hikâye kahramanlarının sohbet anında ve sonrasındaki halleri açıklamalar ile detaylandırılmıştır. Diyalog anında öykü ve öyküleme zamanı eşitlenmiş herhangi bir duraksamaya yer verilmemiştir.

İzmir Hikâyeleri isimli kitapta üçüncü sırasında bulunan “Güzel İhsan” isimli hikâye adını çok çirkin olduğu hâlde doğduğunda annesinin güzel İhsan'ım demesiyle kalıcı hâl gelen bir lakaptan alır. Yemeğe çok düşkün olan İhsan çirkinliği ile tanınmış ama bu çirkinliği umursamayan biridir. Kirada dükkânı olan İhsan, yazısının güzel olması sebebiyle kâtiplik yapar. Maddi durumu iyi olmasına rağmen başkalarının üzerinden geçinmeye seven İhsan giyimine de özen göstermez. Elbisesini kullanılmayacak hâl gelene kadar giyer. Hamama gitme alışkanlığı da edinmemiştir. Huylarından dolayı çevresinde arkadaşı olmayan İhsan sadece Pala Tevfik, Salim ve Cemal ile görüşür. İhsan'ın annesi bir gün oğlunu evlendirmeye karar verir ve fakat kimse İhsan ile evlenmek istemez. Pala Tevfik'ler ile gittiği randevu evindeki kızlar bile İhsan'ın çirkinliğinden pisliğinden yakını, onunla beraber olmak istemezler. Bir gün güzel İhsan'ın evlendiği duyulur. Evlendiği kişi dayıoğlu tarafından tecavüze uğrayıp hamile kalan bir kızdır. Evlendikten sonra uzun süre ortalıkta görünmeyen İhsan bir gün arkadaşları ile buluşur. Evliliğini merak eden arkadaşlarına anlatmaya başlar. İhsan arkadaşlarına kızla zaten göz aşinalığı olduğunu, evde yalnız kaldıkları bir gün seviştiklerini ve kızın hamile kaldığını, böylece evlenmeye karar verdiklerini anlatır. Evlendikten dört ay sonra da bir oğlan çocuğu doğar. Hikâyede Güzel İhsan'ın arkadaşlarıyla yaptığı sohbet diyalog içinde verilir:

Güzel İhsan fütursuz, pervasız, sanki onları bir gün evvel terk etmişçesine yaklaşıp bir iskemle çekerek masaya sokuldu.

Cemal dayanamayarak:

-İhsan! Nerelerde kaldın? Seni göremez olmuştuk... dedi.

O, cevap vermeden masada boş bir kadehle bir çatal aradı ve onlar tarafından emir verilmeyince kendisi seslenerek:

-Bir kadehle bir çatal! diye emir verdi. Bunlar gelince üst üste iki kadeh rakı yuvarladı, ıstakoz salatısına, daha sonra taratorlu midye tavasına daldı, âdeti veçhile elinin tersiyle ağzını sildi ve ondan sonra cevap verdi:

-Eh! Ne olsa, artık ev bark sahibi olduk. Sizleri de çok özlemiştim, bu akşam refikadan izin aldım da... (Uşaklıgil, 2005: 148)

Diyalog ile oluşturulan sahne tekniği başına ve diyalog arasına açıklama cümleleri eklenerek anlatım detaylandırılmıştır. Pasajda “dedi, cevap verdi” gibi aktarma cümlelerine yer verilmiştir.

Hayalperest bir adam olan sağır Osman’a ihtiyar dostun yardım etme çabalarını okuduğumuz “Sağır Osman” isimli hikâye *İhtiyar Dost* isimli kitapta beşinci sırada yer alır. Hikâyenin özeti şöyledir: Hikâye anlatıcısı uzun zamandır İhtiyar Dost’u görmek istemektedir. Serin bir Nisan günü bu ihtiyacı gidermek için İhtiyar Dost’un evine gider. İhtiyar Dost’u bahçede çiçeklerin arasında görmeyi beklerken onu kameriyesine altında elinde kalem, kâğıt hesap yaparken bulur. Anlatıcı sorduğunda bu hesabı Sağır Osman için yaptığından bahseder. Sağır Osman yaşça İhtiyar Dost’tan da büyük bir adamdır. Uzun yıllardır İhtiyar Dost’un yanında çalışan bu adam evin hizmetkârı, aşçısı, bahçıvanıdır. Tek geliri İhtiyar Dost’un hizmetlerini yaptığı karşılığında eline geçen paradır. Kazandığı parayı biriktirmek yerine hayaller peşinde koşar. Yabancı ülkelerin milli piyango biletlerini alır, parasını dövize yatırır. Tüm bu girişimlerin sonu da hüsrandır. Sağır Osman bu tercihlerde bulunurken onu fikirleriyle yönlendiren, bu işlere heveslendiren Sinyor diye bahsettiği bir levanten vardır. Bu durumlara şahit olan İhtiyar Dost, Sağır Osman’ın parasını doğru kullanması için hesaplamalar yapmaktadır. Parayı kendisinin yanında çalışıp kazandığı için “arka çıkma görevi” olduğunu düşünür. İhtiyar Dost hesaplamaları bittikten sonra Sağır Osman’ı yanına çağırır ve yaptığı hesaplardan bahsedip onu ikna etmeye çalışır. Anlatıcı bu konuşmadan sonra Sağır Osman’ın hâlâ Sinyor’un fikirleriyle hareket edip etmediğini söylediği cümleyle hikâye sonlanmıştır. Sahne tekniği hikâyedeki ilk üç paragraf dışında hikâyenin tümünde devam eder. Hikâye bahçede geçen konuşma ile başlar ve biter. Hikâyede sahne tekniğini gösteren pasajlardan biri şöyledir:

Birden başını çevirdi ve bahçenin derinliklerine doğru en gür sesiyle bağırdı:

-Osman !..

-İşitmez!..

Yeleğinin cebinden bir düdük çıkardı; Osman’ı çağırmak için ledelhace kullanılan bir vasıta idi. Osman göründü, onda kapana tutulmaktan hazer eden bir çekingen yürüyüş vardı: İlerlerken geriliyor zannedilen bir yengeç yürüyüşü. (Uşaklıgil, 2008: 56)

Pasajın başına bir anlatım cümlesi eklenerek diyalog cümlesi için ortam hazırlanmıştır. Kısa bir konuşma cümlesinin ardından hikâyede olup bitenler içöyküsel anlatıcı tarafından anlatılmıştır. İhtiyar Dost’un Sağır Osman’ı çağırmak için cebinden düdüğünü çıkarması, Sağır Osman’ın yürüyüşü gözlemci anlatıcı tarafından okura gösterilir. Böylece pasajdaki anlatım sahneyi, görsel detaylandırmalarından, sese kadar okura canlı bir şekilde sunar.

Halid Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerinde monolog ve diyaloglara yer verilerek sahne tekniğini kullanmış olur. Bu tekniğin kullanıldığı kısımlar hikâyenin detaylı anlatımının yapıldığı alanlardır.

4.4.4. Eksilti

Eksilti, en genel tanımıyla anlatıdaki olayların bazı bölümlerinin atlanması ve anlatı içinde hiçbir sayfaya denk gelmemesidir. Zamanda sıçrayışlar ile ileriye atlanan eksiltme tekniğinde bu esnada anlatı ilerlemez. Eksilti anlatıdaki hızlanmış bölümlerdir. (Dumantepe, 2018: 291) Anlatılarda yapılan eksiltinin süresi her zaman verilmez. Genette eksiltileri biçimsel varoluşlarına göre çeşitli türlere ayırmıştır. Bunlar: “açık eksilti, örtük eksilti ve varsayımsal eksiltidir.” Açık eksilti; anlatıda atlanan sürenin hızlı özet tipine eşittir. İki yıl sonra örneğinde olduğu gibi anlatı atlama zamanından sonra geçen zamanı bildirir. Örtük eksilti; açık eksiltinin aksine anlatı içinde atlanan zaman hakkında okuyucuya bilgi verilmediği durumları gösteren eksilti tipidir. Burada okurun yapılan eksiltiyi zamansal belirti olmadığı için anlatı içindeki kronolojik eksilti ile fark etmesi beklenir. Son eksilti türü ise varsayımsal eksiltidir. En kapalı eksilti şeklidir. Yapılan eksiltiyi anlatı içinde herhangi bir bölgeye yerleştirmenin bile mümkün olmadığı eksilti türünde analepsisler aracılığıyla olaydan sonra ortaya çıkabilirler: “Almanya’ya, Alpler’e, Hollanda’ya seyahatler, askerlik görevi.” (Genette, 2020: 99-102) Bu durumlarda zamansal sınırlama yapılmaz bu sebeple yapılan eksiltiyi yerleştirmek için varsayımsal bir nokta seçilir. “Asya’dan Paris’e uçtu” örneğindeki hareket noktası varsayımsaldır. (Dumantepe, 2018: 293) Chatman eksilti tekniğinin *İlyada*’ya kadar uzandığını, o kadar eski bir kullanım olduğunu söyler. Buna ek olarak “geniş ve beklenmedik” şekilde yapılan eksiltilerin ise modern anlatılara özgü bir kullanım olduğundan söz eder. (Chatman, 2008: 65) Halid Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerinde eksiltiye yer verilen ifadeler şöyledir:

İzmir Hikâyeleri adlı kitapta dördüncü sırada yer alan “Civelek Ziver” isimli hikâyede mekân İzmir’dir. Yavuz İbrahim’in başından geçenler hikâyenin konusunu oluşturur. Anlatıcı, Yavuz İbrahim’in yaşadıklarını İzmir’in ünlü kahvelerinden birinde duymuştur. Yavuz İbrahim kaçakçılık yapmış, kolcularla vuruşmuş, hapse girmiş, askerliğini yapmış, savaşa gitmiş bir adamdır. Han işleten Yavuz İbrahim bir gün “dana bayramını” görmek isteyen beş gençle beraber tanıdıklarından birinin bağına yemeğe giderler. Burada on yaşlarında Habeşli Ziver isminde bir çocuk dikkatini çeker. Çocuğa duyduğu ilginin altında eski bir aşk hikâyesi yatar. Kaçakçılık yaptığı zamanlar kaçakçılıktan arkadaşının Habeşi cariyesi Müferrih’e âşık olur. Ağanın korucusu Müferrih’e tecavüz eder ve onu öldürür. Ziver’i görünce evlenseydik bizim de böyle bir oğlumuz olurdu diye düşüncelere dalar. Çocuğu sahiplenen Yavuz İbrahim, Ziver hasta olup doktorlar tebdil-i hava tavsiye edince çocukla beraber Rodos’a gider. Hikâyenin sonunda anlatıcı, Civelek Ziver’in iyileşip iyileşmediğini bilmediğini söyler.

Hikâyede olayların sürecinde anlatılmayan, kayıp zamanlara rastlanır. Hikâyedeki eksiltilerden biri şöyledir: “Ben Civelek Ziver’i bu tarihten dört yıl sonra gördüm, tanıdım ve derhal sevdim. O henüz on dört yaşında ve pek güzel, açık Habeş rengine bir çocuktur.” (Uşaklıgil, 2005: 162)

Bu eksiltiye gelene kadar Civelek Ziver’in nasıl evlat edinildiği anlatılmıştır. Anlatıcının “bu tarihten dört yıl sonra” ifadesi ile arada geçen dört yıllık zaman diliminde yaşananlardan bahsedilmemiştir.

Hikâyedeki bir diğer eksilti ifadesi şöyledir:

Ben Civelek’i epeyce bir zaman sonra birinci defa olarak gördüm ve müdavimlerden birkaçı tarafından bana nakledilen hikâyesini dinledim. O vakit Civelek on dört yaşlarında güzel, Yavuz İbrahim’in Müferrih hakkında kullandığı tabire göre, sülün gibi, gıdan gibi bir oğlancağız idi. (...) (Uşaklıgil, 2005: 165)

Hikâyede eksiltme “epeyce bir zaman sonra” ifadesiyle sağlanmış. Bu ifade zamansal olarak belirsiz bir eksiltidir. Hikâyede öykü zamanı beş yıllık bir süreyi kapsar, bu beş yıllık zaman on dört sayfada öykülenmiştir.

Eksilti tekniğinin kullandığı bir diğer hikâye “Ali’nin Arabası”dır. Hikâye *Küçük Fıkralar* isimli kitapta on birinci sırada yer alır. Hikâyede köyde yaşayan bir genç olan Ali beş yıllığına askerlik görevini yapmak için köyden ayrılır. Bu sırada sevdiği kız olan teyzesinin kızı Emine çeyiz için para biriktirmek amacıyla İstanbul’a çalışmaya gider ve bir evde hizmetçilik yapmaya başlar. Askerliği bitirip köye gelen Ali döndüğünde babasının vefat ettiğini öğrenir. Emine’yi sorduğunda annesinden Emine’nin İstanbul’a gittiğini duyar. Ali de İstanbul’a gitmeye karar verir. Dere başından oğlunu askere uğurlayan kadın bu sefer de aynı dere kenarından oğlunu İstanbul’a uğurlar. İstanbul’a vapurla giden Ali yağın yağmurda ıslanır ve hastalanır. Bu sebeple ancak iyileştikten sonra Emine’nin çalıştığı eve gider. Köye geri dönmek isteyen kız, Ali’nin İstanbul’da kalıp çalışma planını duyunca üzülür. Ali böyle planlar içinde olsa da hastalığı bir türlü geçmez. İstanbul’da kaldığı handa dinlenir ama işe yaramamıştır. Emine şifalı otlar kaynatır yine de iyileşmez. Son olarak doktora gitmeye ikna olur. Bu süreçte Emine’nin biriktirdiği paralar da tükenmiştir. Ali’nin kendini iyi hissettiği bir an köye dönmeye karar verirler. Ali her ne kadar kendini iyi hissetse de tam olarak iyileşmemiştir. Yolculuk sırasında sık sık dinlenir. Fakat Ali’nin daha fazla gücü kalmamıştır ve yolda ölür. Dere kenarında oğlunu bekleyen anne oğlunun ölümüyle yıkılır. Hikâyede eksiltme tekniğine yer verilmiştir:

Ali’nin askere gitmesi ve askerden dönüşünü kapsayan zamanda geçen süre hikâyede kayıptır. Hikâyede askerliğin beş yıl olduğu belirtilir ama bu sürede geçen olaylar tam olarak

verilmez. Bu tür kapalı eksilti Genette'in ifadesiyle "varsayımsal eksilti"lerdir. Ali askerden dönünce annesinden Emine'nin İstanbul'a çalışmaya gittiğini öğrenince İstanbul'a gitmeye karar verir. Ali'nin İstanbul'a gidiş anıyla birlikte hikâyede bir haftalık bir eksilti yapıldığını öğrenmiş oluruz:

Bir hafta sonra ihtiyar kadın Ali'sini yine beş yıl önceki dere başına getirdikten sonra kasabaya giden yola bakan, dere kenarında bir seddi göstererek: İşte Ali, seni burada bekleyeceğim, demişti. (Uşaklıgil, 2004: 259)

Böylece görüyoruz ki Ali'nin askerden gelişi ile İstanbul'a gidene kadar köyde bir haftalık bir kayıp zaman geçirmiştir. İstanbul'a giden Ali, Emine'nin çalıştığı evi bulur ve onunla konuşur. Konuşma şöyledir: "Köye geleli bugün on iki gün oluyor, İstanbul'a geleli üç gün oluyor." (Uşaklıgil, 2004: 261)

Hikâyede Ali'nin İstanbul'a gidişi ve Emine'yi bulması arasında geçen üç günlük süre anlatılmayarak anlatı hızlandırılmıştır. Bu üç günlük geçen zamanda Ali hasta olduğunu söylese de zamansal boşluklar tam olarak tamamlanmış sayılmaz üç gün tek cümle ile geçirilmiştir. Hikâyenin geneline bakıldığında yüksek ritme sahiptir.

Küçük Fıkralar adlı kitabın onuncu sırasında yer alan "İzdivac-ı Mütayemmin" isimli hikâyede ana konu ekonomik sıkıntıdır. Anlatıcı kahraman, arkadaşı ile yürüyorken yolda başka bir arkadaşıyla karşılaşır ve ona "Nasıl devam ediyor mu?" (Uşaklıgil, 2004: 225) diye sorar. Bu sorunun cevabını aldıktan sonra yanındaki arkadaşına sorusunun sebebini anlatmaya başlar. Hikâyenin başkarakteri yirmili yaşlarında bekâr bir genç iken modayı takip eden, balolara, tiyatrolara giden, şık kıyafetleriyle, ipek mendili, zümrüt yüzüğü ile iyi duruma sahip gösterişli biridir. Bir gün evlilik kararı alır ve evlenmesiyle birlikte ekonomik güçlükler de baş gösterir. Karısı durumu iyi olmayan bir aileden gelmesinin yanı sıra müsriftir de. Karısı evlilikten kısa bir zaman sonra hamile kalır. Bu durum ekonomik sıkıntıların başlangıcıdır. Kadın art arda hamilelikler yaşar ve artık çocukların sayısı sekiz olmuştur. Bir şirkette çalışan gencin giderek mutsuz bir hâl alışını arkadaşları fark eder. Genç adam öğlen yemeklerine çıkmaz olmuştur. Bekâr günlerinde şıklıktan ödün vermeyen adam ceketinin astarını dikmeye çalışır. Adam, arkadaşlarından borç alır, eşyalarını da satmaya başlar. Yine de durumu düzelmez ve borçlarından kurtulamaz. Hikâye geriye dönüşlü olarak anlatılmış ve yer yer eksiltiye gidilmiştir. Hikâye yirmi üç sayfalık bir öyküleme zamanına sahiptir. Hikâyede kadının hamilelikleri zaman hızlandırılarak eksiltilmiş zamanlar ile verilmiştir. Adam her doğan çocuğunun doğum tarihini cüzdanına not alır:

Sonra duvardaki takvime bakarak cebinden çıkardığı cüzdanına tarihi kaydetti: 27 Mart 1884 (Uşaklıgil, 2004: 233)

Yine bir tarih mi kaydediliyor? Dedim; ufak bir göğüs geçirişle: ‘22 Mayıs 1886’ dedi. (...) (Uşaklıgil, 2004: 237)

Temmuz 1888 (...) Ağustos 1889 (...) Birer yıl arayla: ‘23 Eylül 1890 ve 26 Ekim 1891’ tarihlerinin birer kız ve oğlan isimlerinin o sayfanın kenarına yazıldığını gördüm. (Uşaklıgil, 2004: 241)

Çocukların doğum tarihleri verilerek yedi yıllık bir öykü zamanından söz edilir. Bu zamanın öykülenmesi eksiltmelerle hızlandırılmıştır ve böylece dokuz sayfalık bir hacme sahip olmuştur. Hikâyede eksiltelen zamanlar sayesinde başkarakterin evlilik öncesi maddi rahatlığı hakkında okur bilgilendirilmiştir. Evlilikle birlikte gelen sekiz çocuk ve başkarakterin yaşadığı maddi sıkıntı uzun bir öykü zamanına denk iken atlanan zamanlar ile okura başkarakterin evlilik öncesi ve sonrasını karşılaştırma imkânı verilmiştir. Hikâyede yer verilen sekiz çocuk başkarakterin yavaş yavaş tükenişinin hızlandırılmış bir anlatımıdır.

Kendini mahalleye adayan Şerife’nin hikâyesini anlatan “Mahalleye Mevkuf” *Solgun Demet* isimli kitapta yedinci sırada yer alır. Hikâyede yer yer eksiltme tekniğine yer verilir. Hikâyenin özeti şöyledir: Şerife isimli kız daha çocuk yaştan itibaren mahallelinin işlerini yapmakla yükümlü biri gibi görünür. Küçük yaşlarda bebeklerin başında duran kız biraz daha büyüyünce çocukları oyalaması için evlere çağırılır. Okuma çağına gelen Şerife çocuklara belletmenlik yapmaya başlar. Biraz daha büyüdüğünde evlere yardıma çağırılır, dikiş diktirilir, mahalledeki evlenme yaşına gelen kızların çeyizlerinin hazırlanmasına yardım eder. Şerife’nin yardımları insanlarda minnet oluşturmaz çünkü herkes bunları kızın bir zorunluluğu olarak görür. Şerife’nin babası mahallede aktar dükkânı olan Salim Hoca’dır. Ayağının biri içe doğru bastığı için Salim Hoca’ya “doğru basmaz” lakabı verilmiştir. Anne ve babası kızlarının mahalledeki durumundan rahatsız olmazlar. Hatta baba Salim Hoca mahalledeki “zengin ama cimri” kötü imajını silebilmek için kızının durumundan memnundur da. Aslında sanılanın aksine Salim Hoca zengin bir adam değildir. Mahallenin yükü omuzlarında olan fedakâr kız fakir bir düğünle evlendirilir. Şerife böyle bir düğünle evlendiği için babasına kızgındır çünkü babasının daha iyi bir düğün yapacak birikimi vardır. Şerife’nin kendini mahalleliye feda etmesi hikâyenin ana konusunu oluşturur.

Hikâyede Şerife’nin doğumu, çocukluğu, genç kızlığı ve evlilik dönemi arasındaki zaman akışı eksiltmelerle hızlandırılarak anlatılmıştır. Şerife’nin henüz bebek olduğu ve annesinin Şerife’yi emzirdiği dönemden bahsediliyorken hikâyede zamansal bir atlama yapılmıştır: “Daha sonra Şerife biraz büyüyünce başka türlü bir kıymet kesbetti. O aralık bütün mahallenin bir oyuncağı oldu.” (Uşaklıgil, 2006: 100) cümlesi ile belirli olmayan bir zamansal eksilti yapılarak Şerife daha büyük bir çocuk olarak karşımıza çıkar. Hikâyede yapılan zamansal hızlandırmalarla bu kendini başkaları için feda etme hâlinin Şerife’nin tüm

yaşamında var olan bir durum olduğu yansıtılmıştır. Hikâyede Şerife'nin bebekliğinden itibaren gördüğü kötü muamele evlilik dönemine kadar zamanda sıçrama yapılarak anlatılmıştır. Hikâyede bir diğer eksilti şöyledir: “Böyle senelerce sürdü, sabahtan akşama kadar sallana sallana mektep halkının yarısına ders belletti.” (Uşaklıgil, 2006: 104)

Hikâyede Şerife'nin bebekliğinden evlilik çağına geliş sürecinde yapılan zaman eksiltilerinin yanı sıra sık sık kullanılan “ertesi gün” gibi ifadeler daha küçük bir zamanı kapsayan zaman eksiltileridir. Bu ifade ile yapılan eksiltilerden biri şöyledir:

Salim Hoca hiç sesini çıkarmadı. Ertesi gün Şerife'yi dükkâna beraber indirdi ve o gün Şerife'yi istemek için gelen hizmetçiye birinci defa olarak cevap-ı red verdi: “Şerife artık bir yere gitmeyecek. (Uşaklıgil, 2006: 102)

Hikâyede ertesi gün ifadesi ile zamanda bir günlük eksilti yapıldığı belirtilir. Böylece aradaki bir günlük zaman anlatılmayarak zamanda bilinmezlik oluşturulmuştur.

“Dişlek Zehra” isimli hikâye *Onu Beklerken* isimli kitapta on beşinci sırada yer alır. Hikâyede kötülük teması işlenmiştir. Hikâyede kötü karaktere sahip olan, yalancı, dedikoducu Zehra ve kızı Şahinde'yi okuruz. Hikâyenin diğer karakterleri olan yirmili yaşlardaki Azra ve Suada'dır. Üniversite öğrencisi olan iki genç kız tramvayda anne kızla tanışırlar. Kadının kötü ruhunu gören kızlar Zehra'ya dişlek lakabını yakıştırır. Zehra gerçekten dişlek denilen bedensel bir kusura sahiptir. Fakat kızların dişlek lakabını yakıştırmasının sebebi bu fizyolojik etki değil kadının kalbinin kötü oluşudur. Böylece kalbindeki kötülüğün yüzüne yansımaları olarak dişlek oluşu ortaya çıkmıştır. Zehra ise bu lakaptan habersiz kızların “Zehra Hanım” hitaplarına bile alınarak “Bayan Zehra” demeleri konusunda ısrarcı olmuştur. Israrlara rağmen kızlar kimi zaman kasti bir şekilde Zehra Hanım demeyi sürdürerek Dişlek Zehra'yı kızdırmaktan hoşlanmaktadırlar. Tramvaydaki ilk tanışmalarının üzerinden on gün geçmeden Zehra ve Şahinde kız kardeşlerin evini ziyarete gitmiş ve sorularıyla annelerinin beş yıl önce vefat ettiğini, babalarının da yol müteahhidi bir mühendis olduğunu öğrenmiştir. Dişlek Zehra ise kendi hayatları hakkında yalan bilgiler vermiş eski bir evde oturdukları hâlde büyük bahçeli bir konakta yaşadıklarını söylemiştir. Sohbet esnasında başka insanlar ile ilgili yaptıkları dedikodular Azra ve Suada'yı ürkütmüştür. Başka kızların edepsizliklerinden söz eden kadın kendi kızını çok terbiyeli oluşuyla, piyano çalması, sinemadan çok hoşlanması ile övünür. Bir süre sonra Şahinde ortadan kaybolur. Kızlar Dişlek Zehra'nın terbiyesiyle övündüğü kızının bir berber kalfasına kaçtığını ve beraber yaşadığını öğrenirler. Hikâyede eksiltme yöntemine rastlanır:

Bu günden sonra Dişlek Zehra ortadan kayboldu. Bir ay, iki ay geçti; onu göremediler. Günden güne tutuşan bir merakla genç kızlar birbirine, “Ne dersin, şunun evini arayalım

mı?” dediler. Nereden bulacaklardı? Bunu pekiyi kestiremeyerek dersten çıktıktan sonra Fatih Parkı’na kadar uzandılar. (Uşaklıgil, 2011: 148)

Dişlek Zehra’nın ortadan kayboluşu ve kızların onu merak edip aramaya karar vermesi arasında iki aylık kimin ne yaptığının belli olmadığı zaman dilimi vardır. Zamanda sıçrama ile Dişlek Zehra’nın kayboluşundan iki ay sonrasına gidilerek kızların Zehra’yı arayışı ile hikâye devam ettirilmiştir.

Aşka Dair isimli kitabın ikinci sırasında yer alan “Ayin-i Şikem” adlı hikâyede konuşkan, tatlı dilli, herkesin sevdiği, Hoca Hanım’ın yemek konusundaki iştahı ve vazgeçememesi konuyu oluşturur. Hoca Hanım gelininin yalısına kalmaya gelir. Gelin ve kaynana iyi geçinemiyorlardır. Kaynananın yalıdakilere okuma yazma öğretmesi, kuran sureleri ezberletmesi gibi uzun süreç gerektiren işlere girmesiyle beraber uzun süre birbirlerini görmek zorunda kalırlar çünkü kaynana yalıya yerleşir. Konuşkan olan Hoca Hanım kendini yalıdakilere sevdirebilir. Yalıdakiler de aralarında oluşan sevgiden Hoca Hanım’ın yemeye olan düşkünlüğünü hoşgörüyü karşılarlar. Yemeye olan sevgisi kadar yemek yapmakta da yetenekli olan Hoca Hanım yemeklere olan düşkünlüğünün sonunda mide fesadı geçirir. Doktorlar perhiz yapması gerektiğini söylerler. Yalıda doktorun dediklerine uyulur ve perhiz uygulanır. Durumdan sıkılan Hoca Hanım Sütlice’ye oğlunun yanına gitmeye karar verir ve orada doktorun dediklerini dinlemeyerek perhizi bozar. Yalıya Hoca Hanım’ın ölüm haberi gelir. Hikâyede zaman sıçrayışlarının bulunduğu eksiltiye sebep olan ifadeler yer verilmiştir:

Doktorun reyine müracaat olundu: “Perhiz etmek şartıyla pekâlâ olur!” cevabı alındı ve birçok tembihlerle tehditlerle müsaade olundu. On gün sonra Sütlice’den yalıya bir haber geldi, Hoca Hanım’ın hastalığının daha fena bir şekilde nüksettiği anlaşıldı ve nihayet vefat haberi gecikmedi. Daha sonra haber alındı ki Hoca Hanım’ın yalıda devam eden perhiz sadakati Sütlice’de, hayalini ta’zib eden yemeklerin cazibelerine mukavemet edememiş. (Uşaklıgil, 2018: 29)

Hoca Hanım’ın yalıdan ayrılışından sonra Sütlice’de geçen on günlük süre atlanmış ve hikâye Hoca Hanım’ın hastalığının ilerlemesi ve ölümü ile devam ettirilmiştir. On gün ifadesi açık eksilti yapılmıştır. Zamansal ifade sayesinde eksilti zamanı hakkında okur bilgilendirilmiştir.

Solgun Demet’te ikinci sırada yer alan hikâye “Mösyö Kanguru”dur. Hikâyenin başkahramanı sivri kafalı, dışarı çıkık çeneli çirkin bir çocuk olarak okura sunulur. Okul arkadaşları, çocuğu çirkin oluşundan dolayı kanguruya benzetirler. Okuldaki kötü ortam evde de devam etmekte anne babası tarafından sevilmemektedir. Tüm bu duruma üzülen çocuk bir gün evden kaçar. Bir panayıra gider ve orada gördüğü soytarıdan çok etkilenecek soytarı olmaya karar verir. İşinde çok başarılı olur. Sanatkârlık derecesine yükselince yurtdışında turnelere çıkar. Amerika’da at cambazı bir kıza eğitim vermeye başlar. Kız bir gün teşekkür

için çirkin soytarının elini tutar. Soytarı bundan çok etkilenir. At cambazı olan kız kestane kaşlı, uzun boylu, minik ağızlı bir melezdır. Soytarı cesaretini topladığı bir an kızın karşısına maskesi olmadan girer ama at cambazı kız soytarının yüzünü görünce korkudan bayılır. Kızı kaçırmaya karar veren soytarı zaman zaman ne yaptığını kendine sorsa da artık bir yola çıkmıştır. Kızı bir çatıya çıkarır. Önce kızı sonra kendini atmaya düşünür ama kıza kıyamaz. Çocukluğunda bir köşeye çekilip ağlayamayan Mösyö Kanguru ilk defa o an kızın yanında o an ağlamaya başlar. Bu ağlayış yıllarca içinde tuttuklarının patlama anıdır. Hikâyede eksilteli anlatım başvuru olan bir teknik olmuştur:

(...) rüyasında bi-pâyân bir ufkun üzerine sıralanmış çemberlerin arasından bi-fasla bir pervaz ile saklanıp çıkan bir genç kız gördü. Ertesi gece artık bu fasl-ı temaşayı sanatıyla değil hırman-ı medid-i hayatını hayatını çâk çâk ederek nihayet taşan ihtiyac-ı sevda-cûyane-i aşkıyla uyandı. (Uşaklıgil, 2006: 46-47)

Ertesi gece ifadesiyle gece biten anlatım tekrar gece devam ettirilerek gündüz bahsedilmeyen zamansal dilim olarak kalır. Zamanda yapılan eksilti açıktır. Hikâyede “ertesi gece, “ertesi gün”, “ertesi gece” ifadeleriyle toplam üç adet eksilti ifade kullanılmıştır. (Uşaklıgil, 2006: 32-44)

Solgun Demet isimli kitapta on üçüncü sırada yer alan hikâye “Penceremin Hikâyesi” evlilik hayatını konu alan hikâyelerdendir. Anlatıcı bu çiftin komşusudur. Anlatıcının karşısındaki evin sahibi bir kocakarıdır ve bakışları anlatıcıyı ürkütür. Evli çift kocakarının kiraya verdiği üst kata yerleşir. Kocakarının kiracılarından evde altı aydan fazla duran olmamıştır. Anlatıcı kocakarının güzel şeyleri bozduğuna inanır. Evli ve mutlu çift dikişçilik yaparak geçimlerini sağlamaya çalışırlar. Bir gün çok yağmur yağar ve evi su basar. Evli çift o sırada dışarıdadır. Eve döndüklerinde suları temizlemeye başlarlar. Bu esnada genç adamın parmaklarına pencere düşer ve adam artık dikiş dikerek geçimlerini sağlayamaz olur. Anlatıcı her gün genç çiftin doktora gidip hüznü bir şekilde döndüklerine pencereden şahit olur. Maddi sıkıntılarla boğuşan çift, kocakarının kapıya dayanıp kirayı istemesiyle beraber son çare olarak adamın dikiş makinasını satar ve bir daha pencereleri açılmaz. Tüm bu felaketlere penceresinden şahit olan anlatıcı bu son olaydan sonra yaşananlara daha fazla şahit olmamak için pencerelerini açmaz. Hikâyede eksilti yapılarak meydana gelen hızlandırmalar karşımıza çıkar:

Bir gün, hastaneden avdetten sonra, yine böyle bir hasbıhal-ı nazarı müteakip genç kadının yerinden fırlayarak onun dizlerine koşup atıldığını, başını oraya koyduğunu gördüm mutlaka ağlıyordu... Bu günden sonra birkaç gün onları görmedi, evde değillerdi, nihayet bir akşamüstü evin önünde bir arabanın durduğunu gördüm. (Uşaklıgil, 2006: 127-128)

Anlatıcı evli çifti birkaç gün görmediğini söyler. Zamanı net olarak belli olmayan bu zaman diliminde eksilteli bir anlatıma gidilmiş bu süreç içinde yaşananlar hakkında okuyucu

bilgilendirilmemiştir. Anlatıcı kahraman evli çifti evinin penceresinden izler. Çift evde olmadıkları zaman anlatıcının görüş açısından da çıkmış olurlar. Tekrar eve döndükleri vakte kadar yaşananlar bilinmez olarak kalır. Hikâyede yer alan “ertesi gün, ertesi sabah” (Uşaklıgil, 2006: 124-128) gibi zamansal ifadeler diğer eksilti örnekleridir.

Küçük Fıkralar isimli kitabın beşinci sırasında yer alan “Küçük Kambur”dur. Hikâye Mehmet Rauf Bey’e ithaf edilmiştir. Hikâyede İhsaniye’nin en güzel çocuğu olarak tanıtılan çocuğun bir kaza sonucu kambur oluşu ve ailesinin bile çocuğun durumundan utanarak onu sokağa çıkarmak istemeyişini okuruz. Eskiden tüm çocukların kışkandığı pembe beyaz yüzlü, omuzlarına kadar uzun saçları olan gösterişli çocuk gitmiş yerine herkesin ürküttüğü, dalga geçtiği bir çocuk olarak anılmaya başlamıştır. Duruma doktorlar da çare bulamaz. Dadısıyla gezmeye çıkan çocuk, diğer çocukların bedeniyle dalga geçmesine üzerine dışarıya çıkarılmaz olur ve evde kızlarla oyunlar oynamaya başlar. Zamanla çocuk büyümüş on iki yaşlarına geldiğinde Macide isimli kıza âşık olmuştur. Macide’nin başkasını sevdiğini öğrenince onunla olan ilişkisini keser. Macide’nin gelin olacağını duyunca çok üzülür. Hikâyede kambur olan çocuğun giderek cinsiyetsizleşmesi ve üzüntüsünü görürüz. Çocuğun bebekliğinden gençliğine kadar geçen zaman eksiltmeler yoluyla yapılan zamansal sıçramalar ile ilerletilmiştir:

O zaman hakkında duydukları merhametle iki kat sevdikleri bu çocuğu tamamen kaybetmekten korkarak iki yıl önce gemici elbiselerinin etrafında kısaçak bakışlardan meydana gelen bir halka oluşurken şimdi kamburu mümkün olduğunca örtmek için giydirdikleri bol harmani ile beraber çıkmaya cesaret edemeyerek dadısının eşliğinde sahil halkının merhametli bakışlarına çıkardılar. (Uşaklıgil, 2004: 125)

İki yıl ifadesi eksiltinin göstergesidir. Çocuğun geçirdiği kazadan iki yıl ileriye gidilerek yaşananlar anlatılmıştır. Çocuğun kaza öncesi gösterişli hâli ve kaza sonrası dalga geçilen bir çocuk olması arasındaki değişimin üzerinden iki yıl geçmiştir. İki yıllık zaman diliminde olay verilmeyerek hikâye hızlandırılmıştır.

Evet harmani! ... Artık sonsuza dek harmani giymeye karar vermişti. Yıllar geçiyordu. Evin içinde İhsaniye’de herkes ona alışmıştı. Şimdi ona gerçekten bakmıyorlardı, çocuklar bile gülmekten usanmışlardı. Onun kambur olması doğanın bir basitliğine inmişti. Hatta komşu çocuklarından yavaş yavaş dostlar buldu. Artık dadısız çıkmaya da başlamıştı, sokakta buluşurlar; köşe kapmaca, adım atlama oynarlardı. (Uşaklıgil, 2004: 129)

Hikâyede ne kadarlık bir zamansal sıçrama yapıldığı verilmemiştir. İnsanların ona alışma sürecindeki zamansal dilim ve yaşanan değişimlerin oluşum süreci hakkında net bir zaman verilmek yerine sayısal veri kullanılmadan “yıllar geçiyordu” ifadesiyle zaman ilerletilmiştir. Hikâye başkarakterin bir çocuk olduğu dönemden itibaren anlatılmaya başlanmıştır. Kaç yaşında olduğuyla ilgili zamansal bir ipucu yoktur. Hikâyenin sonunda ise başkarakterin hoşlandığı kız evlenmiştir. Başkarakter çocukluktan genç bir delikanlı olduğu

dönemlere gelmiştir. Fakat kambur oluşu sebebiyle çevresinde giderek cinsiyetsizleştirilmiştir. Macide isimli bu kızın evlenmesine çok üzölmüş, düğün evinden kaçarak uzaklaşmıştır. Hikâyede çocukluktan delikanlılığa kadar geçen zaman, zamansal atlamalarla hızlandırılarak anlatılmıştır.

“Çirkin Kız” isimli hikâye çeviri ve telif hikâyelerin bulunduğü *Nakil* 4. cüzde yer alır. Hikâyedeki iki yıl arayla doğan kız kardeşten ilki olan İsmet annesinin karaciğer hastalığı sebebiyle çirkin bir bebek olarak doğmuştur. Bu çirkinlik anne ve babasında acıma, merhamet duygusunu ön plana çıkarken bu duygular çocuğa olan sevginin önüne geçer. İsmet’ “kara kuru bir deri parçası” “ucube” olarak anlatılır. Kadın tekrar hamile kalır ve doğumu heyecanla beklerler. Bu sırada İsmet hizmetkârların odasında, minderleri altında üstünde emekliyordu. Yeni bebek doğduğunda ebeye kime benzediğini soran kadın “iki sene evvel doğana benzemiyor” cevabını alınca rahatlar. Birkaç gün sonra imam efendi ziyarete gelir ve bebeğe iltifatlar eder, zarif bir isim verilmesi gerektiğine kanaat ederler. Bebeğin adını Leman koyarlar. Hikâye baştan sonra eksilteler ile örölü bir yapıya sahiptir. Bebeğe isim bulunduktan sonra zaman ilerletilir. İsmet 7 Leman 5 yaşındadır. Kızların fiziksel farklılıklarından dolayı yaşanan birkaç olaya yer verildikten sonra kızlar genç kız olarak karşımıza çıkar. Leman’a görücüler gelmeye başlamışken ablası İsmet’e hiç görücü gelmiyordur. Baba önce İsmet’i evlendirmek istemektedir bu sebeple Leman’ın talipleri reddediliyordur. Bir gün anne ve babasının bu konudaki konuşmasına şahit olan İsmet kardeşinin evlenmesini istediğini söyler. Leman evlenir. Bu esnada İsmet’in “on altı yaşında yaşlı bir kız sıfatı” aldığı belirtilir. Bu zamansal ipucu hikâyede eksiltelen zamanı tespiti için önem taşır. Daha sonra “seneler geçti” ifadesine yer verilir. Artık Leman’ın çocuğı olmuştur. İsmet’e görücü geleceğinden ümit kesilmiş, bu konu unutulmuştur. İsmet hayatını yeğenine adar. Hikâyede açık ve kapalı birçok eksilti olduğı görülür. Bu zamansal sıçrayışlar şöyledir:

İlk bebek doğduktan sonra ikinci bebeğe hamile kalan kadının hamilelik süresi hikâyede birkaç satır ile anlatılmıştır. Hamilelik süreci anlatıda eksilti bir zamandır. Aralarında iki yaş olduğunu bildiğimiz kızlar, Leman’ın doğumundan sonra yedi ve beş yaşında olarak ifade edilir. Burada beş yıllık bir sıçrayış vardır. Daha sonra istenme çağını geldikleri ifade edilir. Leman’ın düğünü ile İsmet’in on altı yaşında olduğunu öğreniriz. Leman da on dört yaşındadır. Çocukluklarından düğün zamanına yapılan dokuz yıllık bir eksilti söz konusudur. Bu dokuz yıl içinde ne olduğı bilinmez. Hikâyenin sonunda “seneler geçti” ifadesi ile belirsiz bir eksilti yapılyorken daha sonra bu belirsiz zaman diliminde geçen

süre “iki seneden beri” ifadesi ile ne kadarlık bir zaman eksilmesi yapıldığını açıklamış olur. Hikâye boyunca eksilti tekniği hep var olmuştur. Bu sebeple hızlı bir ritme sahiptir.

Halid Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerinde eksilti tekniği kullanılarak yaşanan olaylar hızlandırılmıştır. Bu teknikle hikâyedeki bazı bölümler atlanmış olur. Uşaklıgil bazı hikâyelerinde yapılan eksiltiyi sayısal bir değer olarak açıkça vermeyi tercih etmişken kimi hikâyelerinde ise eksiltinin süresi belirsiz bırakılmıştır.



5. MEKÂN

Mekân kavramı Türkçe sözlükte “yer, bulunulan yer, ev, yurt” (TDK) anlamlarına gelir. Etimolojik açıdan ele aldığımızda kelimenin Arapça “kevn” kökünden geldiğini görürüz. Kevn, “oluş”, “ortaya çıkma”, “vücut bulma” anlamlarına gelir. Mekân sözcüğü İngilizce’de ise “space, place” kavramları ile ifade edilir. (Korkmaz, 2017: 11)

Yaşamın asli unsuru olan mekân, insan varoluşunda önemli bir konuma sahiptir. Her canlı bir mekânda hayat yolculuğuna başlar ve canlılığın son buluşu bir mekân içinde gerçekleşir. İnsan, mekân içinde konumlandırılmış bir varlıktır. Doğduğu hastane, yürüdüğü cadde, gittiği okul, iş yeri, ev, sinema salonu yaşam süresince konumlanabileceği sayısız mekândan birkaçıdır. İnsan mekânda yer alırken bir zaman içinde de konumlanmış olur. Mekân ve zaman günümüzde birlikte ele alınan bütünlüklü bir yapıya sahiptir. Bu iki kavram kişiliğin de belirleyici unsurlarındandır. İnsan, zaman ve mekân içerisinde yaşamını sürdürürken kişiliği, kimliği, kültürü ve toplumsal değerleri de oluşur. İki kavram bu oluşum süreçlerinde etkin role sahiptir. Kişi, mekân ve zamana bağımlıdır; “insanın dünyayı anlamlandırma çabası hem zamansal tanımlamalara hem de mekânsal konumlamalara dayanır.” (Aşkaroğlu, 2015: 135) Kişi kendisini yaşam çizgisinde bu sayede konumlandırır. Zaman içindeki yolcuğunu bilmeyen insan kendini köksüz hisseder. Bu sebeple geçmiş hep bilinmesi arzu edilen bir unsur olmuştur. Mekân ise insanın var oluş sürecinde anılarının yaşandığı, çeşitli olayların meydana geldiği yerdir. Mekân, insan için kendini bulmasında ve hayatını anlamlandırmasında önemli işleve sahiptir. Gaston Bachelard zaman ve mekân ilişkisi için şöyle der: “Mekân, peteklerin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar.” (Bachelard, 1996: 36)

Bachelard’ın bu yaklaşımı mekânın ölçü birimi hâline gelişini gösterir. İnsan, zaman ve mekân içinde birçok olay yaşar. Bu olayları daha sonra geriye dönük bir şekilde hatırlamak ister. Burada devreye Bachelard’ın “geçmişin tiyatrosu” dediği bellek girer. Fakat zamanın soyut oluşu ve sürekli bir akış halinde olması sebebiyle bellek zamanı kaydetmez. Zamanın somutlaşması mekân sayesinde gerçekleşir. Mekân ve yaşanan olaylar belleğe tutunabildiği ölçüde kalıcı hâle gelirler. Bu sayede mekân ölçü birimi hâlini alır. (Bachelard, 1996: 36-37) Mehmet Tekin mekân kavramının sınırlarının genişliğine dikkat çekerek mekânın içinde “toplumsallaşmanın değerlerinin” bulunduğuna inanır. Tekin’in bu konudaki değerlendirmesi şöyledir:

En geniş anlamıyla mekân, uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrinidir. İnsanlığın uygarlaşma serüveninin ilk ayak izlerini mekânda görürüz. Dolayısıyla mekân, genel ve geniş anlamda

maddi ve manevi değerler manzumesini içinde barındırmaktadır. Romancı, bu değerleri ‘tasvir’ ve ‘tanım’ prizmasından geçirerek eserine taşır. Eserin bünyesinde yer alan mekân tablosunda, bir dönemin gelenekleri, eşya zenginliği, mobilya ve mefruşat tarzı, giyime ve eğlenceye dönük alışkanlıklar, modalar, argo ve günlük konuşmalar... yer alır ve bunlar, kuşkusuz, toplumu toplum yapan temel dinamiklerdir. (Tekin, 2015: 145)

İnsanın zaman ve mekândan bağımsız var olduğu bir süreçten söz etmek mümkün değildir. Herhangi bir mekânın insana belli bir zamanı çağrıştırması ya da bir zaman diliminin zihinde oluşturduğu mekânsal atmosfer iki kavramın birbiriyle olan ilişkisinin sonucudur. Sosyolojik olarak değerlendirildiğinde ise dile yerleşen “her şeyin bir yeri ve zamanı var!” gibi ifadeler toplumsal kabulün sonucu olarak ortaya çıkmış söylemlerdir. Şehrengizler ve gezi yazıları da mekâna olan ilginin edebiyattaki yerini gösteren örneklerdir.

Mekân, insanoğlu için uğruna mücadeleler verilecek kadar değerli bir unsurdur. İnsanlık tarihi mekân kaynaklı birçok savaşa tanık olmuştur. Evren üzerinde her nokta mekân değeri taşısa da kişiler aradıkları kriterler ve yükledikleri anlamlar ile bazı mekânları daha da özelleştirmişlerdir. Mekân seçimindeki kriterler daha çok faydacı arayışların sonucudur. Örneğin iklim, ulaşım, maddesel kaynaklara yakınlık bu kriterlerden bazılarını oluşturur. Yüklenen anlama dayalı mekân seçimleri ise duygusal faktörler ile yapılan tercihlerdir. Dünya tüm insanlık için ortak mekân konumunda olsa da kişiler kendi yaşam serüvenlerinde özerk mekânları ile varlıklarını anlamlandırır ve bu sebeple mekân özel bir anlam kazanmış olur.

Mekânda yaşanan ve kişi için özel bir anlama sahip olan olay, mekâna duygusal değer yükler. Din ya da kişi kaynaklı inançlar da mekânı özelleştiren unsurlardır.

Mekân sayesinde kişide aidiyet duygusu oluşur. Memleket, hemşehrlik gibi ifadeler mekânla beraber gelişen aidiyet kavramının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Aynı ülkede ya da aynı şehirde yaşamak, zaman içinde ortak kültürel değerlerin oluşmasına olanak sağlar. Bu kültürel değerler kişiler arasında birleştirici bir özellik kazanır.

Mekânı algılayış ve anlamlandırış zamanın değişimiyle birlikte farklılaşmıştır. Günümüzde zaman giderek daraltılmış ve dilimler hâlinde yaşanmaya başlanmıştır. Modern hayatla birlikte değişen yaşam şartları, teknoloji ile hayata karşı farklılaşan bakış, beraberinde ulusal bir zaman anlayışından çıkıp küresel olan zaman anlayışına insanı itmiştir. Zamana bakış değişmiş, zaman parçalanabilir bir yapı olarak görülmüştür. Zaman kavramını kavrayıştaki değişime paralel olarak mekân algısı da değişmiştir. Böylece mekân insanın doğup büyüdüğü yer olan dar anlamından çıkarılarak küresel mekân boyutunu kazanmıştır. Modern hayatın beraberinde dilimlere ayrılan zaman kavramı mekânın da parçalara ayrılmasına sebep olmuştur. Bütün bir mekân olarak işlenen ev, değişen algıyla birlikte

detaylandırılmış, evin odaları hatta odadaki dolapların içleri bile birer mekân unsuru olarak kabul görmüştür.

Mekân ve zaman algısındaki bu değişim ve parçalanma uzun bir sürecin sonucudur. Bu süreç birçok farklı fikre de sebep olmuştur. Örneğin Newton zaman ve mekân kavramlarını birbirinden bağımsız olarak ele almıştır. Bu görüş 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar etkisini sürdürmüştür. Modernleşme öncesinde yer alan yaklaşımlar teolojik temellidir. (Tekin, 2015: 120-121) Bu sebeple parçalara ayrılma yani mekân ve zamanın dilimlenişi modern yaşamla birlikte kabul görmüştür.

5.1. Mekân Ve Anlatı

Anlatılarda geçen olayların zeminini oluşturan mekân, anlatı metnini meydana getiren unsurların başında gelir. Mehmet Tekin anlatının önemli bir unsuru konumundaki mekânın kullanım amaçlarını şu şekilde sıralar: “a) Olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, b) roman kahramanlarını çizmek, c) toplumu yansıtmak, d) atmosfer yaratmak.” Tekin, bu kullanımların ardında yatan sebebi ise anlatıya “sahihlik” katma isteği olarak açıklar. Yine Tekin’e göre anlatılardaki olayların “‘gerçek’ veya ‘muhayyel’-hatta ‘ütöpik’- mutlaka bir mekâna ihtiyacı vardır.” (Tekin, 2015: 143)

Anlatılar, olay ve şahıs kadrosu etrafında şekillenmiştir. Bu olaylar ve anlatı kişilerinin varlığı bir mekânda kendini göstermiştir. Bu mekân anlatıda geçen olaya ve anlatıcının tercihi göre ortaya çıkmıştır. Mekân ve vaka arasında bir ilişki söz konusudur. Anlatıdaki olay için nasıl bir mekân gerektiği sorusu Şerif Aktaş’ın ifadesiyle “itibârî âlem”in özelliklerini anlamamıza yardımcı olur ve anlatıdaki yaratma tarzı hakkında ipucu verir. (Aktaş, 1991: 141) Şerif Aktaş’ın edebiyatımıza kazandırmış olduğu itibârîlik kavramı anlatma esasına dayalı türlerde mekân, zaman, şahıs kadrosu, olay örgüsü ve anlatıcı gibi unsurları nitelerken kullanılmıştır. Bu kavram sayesinde dikkat çekilen nokta edebiyat ve gerçeklik ilişkisidir. Ayrıca kavram, edebi olan ve edebi olmayan metnin ayrımına varılırken de kullanılmıştır. (Çetişli, 2009: 369) Şerif Aktaş’ın konuyla ilgili görüşleri şöyledir:

İtibârî mekân, haricî âlemi aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa "mimesis"e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir esere vücut veriliyor demektir. "Tedric" esaslı çevresinde kaleme alınan metinlerde ise, mekâna ait hususiyetler, bir intibayı sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur. Birincisinin resmini yapmak mümkündür, ikicisinde ise, resim yerini minyatüre bırakır. Resimle minyatür arasındaki fark, iki ayrı yapma ve yaratma arasındaki farkı sezdirecek mahiyettedir. (Aktaş, 1991: 141)

Aktaş böylece anlatıları gerçeklik yönünde sorgulamış ve kurgu noktasında ele almıştır. Yaratılan anlatı dünyasının anlatıcın elinde şekillendiğine dikkat çekmiştir. Aktaş'ın bir diğer yorumu şöyledir:

İtibarî âlem, bir bakıma gerçek âlemin kişisel yorumudur. Dünyadaki her türlü olay, görünüş, insan, eşya ve bunlar arasındaki ilişkiler sanatkarın üzerinde durmak istediği tema çevresinde ve yine sanatkarın bakış açısına göre onun muhayyilesinde âdeta yeniden vücut bulur. Edebî metinde dünyada yaşanmış değil sanatkarın muhayyilesinde vücut bulmuş ikinci bir varlık âlemi anlatılır. (Çetişli, 2009: 370-371)

Anlatıdaki esas odağımız olan mekân kavramı gerçeklik ve anlatıda varlığını gösterme derecesine göre dönemsel farklılıklar geçirmiştir. Değişen zaman, anlatı türlerinde de mekâna yaklaşımda gelişim ve farklılaşmaya sebep olmuştur. Hem anlatı türlerindeki değişim hem de zaman içinde insanın mekân algısındaki farklılaşma mekân ile ilgili ayrı dönemlerde farklı yorum ve incelemeleri beraberinde getirmiştir.

Romandan önceki anlatılarda mekân “muhayyel” bir özellik taşır. Bu anlatılarda mekân ikinci plandadır. Mekânın işlevi anlatıdaki kişi ve olaylara dekor oluşturmaktır. Bu bağlamda tasvir edilen anlatı mekânının dünyada gerçekten var olup olmaması önemli bir konu olarak görülmemiştir. Bu mekân anlayışı “stilize etmek” şeklinde açıklanmıştır. (Tekin, 2015: 146)

İlk anlatı türlerinden biri masallardır. Masal mekânları “ütopik” veya “hayali” olabilirler. Masal anlatılarında mekân ikinci sırada yer alır. Öncelikli olan masalda geçen olaydır. Bu sebeple masaldaki mekânın gerçekliği önemli bir konu değildir. Bunun sonucu olarak da masalarda “Kafdağı”, “Çîn ü Mâçîn” gibi nerede olduğu bilinmeyen yerlerden bahsedilmiştir. Anlatıcılar, insanların zihnine hazır hâlde bulunan şekiller olarak bu mekânları yerleştirmişlerdir. Bunu yaparken kendi hayal güçlerine göre yorumlayarak okuyucuya sunmuşlardır. (Tekin, 2015: 165) Mehmet Halit Bayrı'nın yapmış olduğu masal tanımında da masal mekânlarındaki bilinmezliğe dikkat çektiği görülür. Tanım şöyledir:

Halk bilgisi kadrosu içinde ‘masal’ mefhumundan anlaşılan mana bilinmeyen bir zamanda, yine bilinmeyen bir yerde veya sahada bilinmeyen şahıslara ait faaliyetlerin hikâyesidir. (Bayrı, 1936: 185)

Tales Alive in Turkey isimli kitabın ön sözünde de Bayrı'nın mekân belirsizliği ile ilgili düşüncelerine yakın bir tanım yapılmıştır. Ön sözde yer alan masal ifadesi şöyledir: “Gerçek olmayan bir dünyada, belirli olmayan bir yerde, belirli olmayan karakterler arasında geçer, acayipliklerle doludur.” (Walker-Uysal, 1966: 5)

Mircae Eliade ise mitler ile ilgili yapmış olduğu yorumunda masalları “yalan(cı) öyküler” olarak adlandırmıştır. (Eliade, 2001: 18)

Masallarda yer alan Kaf Dağı, Peri padişahının ülkesi gibi mekânlar nerede olduğu bilinmeyen yerlerdir. Bu görüşlerin aksine Saim Sakaoğlu *Gümüşhane ve Bayburt Masalları* isimli çalışmasında masalların bilinmeyen bir yerde geçmesi yorumunun kısıtlayıcı olduğunu savunur. Bu görüşünü İstanbul ve Yemen gibi mekânların bazı masallarda yer almasıyla destekler. Yine de ismi geçen mekânlar masalda önemli bir işleve sahip değildir. Masal mekânlarının çok daha geniş olduğunu savunur. Sakaoğlu'na göre masal olayları “masal ülkesinde” gerçekleşir. (Sakaoğlu, 2002: 2-4)

İlk anlatı türlerinden biri olan destanlarda, *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde ve hikâye etme geleneği ile oluşturulan mesnevilerde “stilize” edilmiş mekân örneklerini ile karşılaşıyoruz. Stilize edilmiş anlayışla oluşturulan destanlarda geçen “dağ”, “deniz” gibi mekânlar gerçek anlamının ötesinde kullanılmıştır. (Tekin, 2015: 146) Destanlar, bir milletin geleneğine, inançlarına, yaşam tarzına dair izler barındıran anlatılardır. Bu sebeple mekân incelemeleri için de önemli kaynaklardır. Oğuz Kağan Destanı'nda Buz Dağı, İtil Müren Denizi, Barkan Yurdu, Muz Dağı gibi mekânlar isimleri ile destanlarda yer almıştır. Bu mekânların yanı sıra neresi olduğu bilinmeyen, belirsiz mekânlara da destanda rastlanır. Örneğin: “Bu çağda, bu yerde bir ulu orman vardı. Çok dereler, çok ırmaklar var idi.” (Banarlı, 1983: 18) “Bu Uruz Beg, oğlunu dağ başında derin ırmak arasında, iyi tahkim edilmiş bir şehre yolladı.” (Banarlı, 1983: 19)

Göç Destanı'nda ise Uygur ilindeki Hulin Dağı, Tuğla, Selenge ırmakları bahsi geçen mekânlardır. Destanda, başlarına gelen felaketlerin beraberinde hayvan ve cansız varlıklardan yükselen göç sesini ilahi bir işaret kabul ederek seslerin kesildiği noktaya kadar ilerlerler. Vardıkları yerde Beş Balık isimli şehri kurarlar. (Banarlı, 1983: 28-29) Şehirlerin varlığı yerleşik hayat anlamına gelir. Göçebe hayat tarzını benimseyen Türkler'e ait olan destanlarda şehirden bahsedilmesi mekânın tarihsel var oluşunu görmek adına önemlidir.

Türk anlatı dünyasında önemi bir yere sahip olan *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde de şehir isimleri geçmektedir. *Dede Korkut Hikâyeleri*, hikâye ve masal karakteri gösterirler. Örneğin “Basat” ve Tepegöz” hikâyeleri masalı anımsatır. Hikâyelerdeki asıl benzerlik ise destanlar iledir. Hikâyeler özellikle Oğuz Kağan Destanı'ndaki olaylar ile benzerlik göstermiştir. Destanda geçen Uruz Beg ismine *Dede Korkut Hikayeleri*'nde de rastlanır. Bir diğer benzerlik ise *Dede Korkut Hikâyeleri* 'nde de Oğuz Kağan Destanı'nda olduğu gibi kahramanların halka işkence eden canavarları öldürmesiyle ün kazanmasıdır. (Banarlı, 1983: 399-406)

Dede Korkut Hikâyeleri'nin bir coğrafyaya sahip olduğunu belirten Muharrem Ergin mekân ile ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur:

Bu coğrafya görünüşte ve ön planda Doğu Anadolu ve Azerbaycan sahasıdır. Fakat bunun arkasında ya doğrudan doğruya veya çok defa bu sahaya adapte edilmiş olarak Orta Asya'nın, Türkistan coğrafyasının unsurları yatar. Böylece eser destan olarak, zamansız ve mekânsız olan masal ve efsaneden tabii çok ayrılmış olur. (Ergin, 2014: 9)

Muharrem Ergin'in değerlendirmesinde *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin coğrafyası hakkında bilgi sahibi oluruz. Yine de bu bilgi hikâyede geçen mekânların itibarı mekânlardan da oluşuyor olduğu gerçeğini değiştirmez. Örneğin; “Dirse Han Oğlu Boğaç Han”, “Salur Kazanın Evinin Yağmalandığı Destan”, “Kam Püre'nin Oğlu Bamsı Beyrek Destanı” gibi birçok hikâyesinde geçen Aladağ'ın nerede olduğu bilinmemektedir. Hikâyelerde Aladağ Türk boylarının çadır kurduğu, avlanmaya çıktığı bir mekân olarak verilmiştir. Aladağ'ın nerede olduğu ile ilgili bilgi yoktur. “Kam Püre'nin Oğlu Bamsı Beyrek Destanı”nda Aladağ'dan şöyle söz edilir:

Beyrek ata bindi. Aladağa alaca asker ava çıktı. Birdenbire Oğuz'un üzerine bir sürü geyik geldi. Bamsı Beyrek birini kovalayıp gitti. Kovalaya kovalaya bir yere geldi, ne gördü? Sultanım gördü: Yeşil çayırın üzerine bir kırmızı otağ dikilmiş, “Yâ Rab, bu otağ kimin ola?” dedi. Haberi yok ki alacağı ela gözlü kızın otağı olsa gerek. (Ergin, 2014: 68)

Hikâyeden aldığımız pasajda bir diğer mekân örneği ise otağ'dır. Hikâyelerde yaşamlarını sürdürmek için kaldıkları çadırlar, özelliklerine göre farklı isimler ile adlandırılmıştır. Büyük çadırlara otak, develerini koydukları çadırlara kaytaban ismi verilmiştir. (Banarlı, 1983: 84)

16. yüzyılda âşıklar, alımlı kızları, yurt güzelliklerini, kahramanlıkları anlatmışlar, ayrılan sevgililer, hayatını kaybeden kahramanlar ile ilgili ağıtlar yakmışlardır. Âşıkların söz ile saz eşliğinde bahsettiği bu konulara halk hikâyecileri hikâyelerinde yer vermişlerdir. Aşklar, kahramanlıklar, köy ve şehir hayatı, hikâye konularını oluşturmuştur. Bu dönemde kıssahanların anlattığı ve halk arasında anlatılan hikâyeler ile tür devamlılık sağlamıştır. Bursalı Mustafa Baba, Şirvanlı Nutkî, Derviş Hasan devrin tanınmış kıssahanlarıdır. Derviş Hasan'ın İbn-i Sînâ'nın başından geçtiği hayal edilen olayları yazdığı uzun hikâyesi, *Hikâye-i Ebû Ali Sînâ* ismiyle tanınmıştır. Hikâyede sihir gibi esrarengiz olaylar geçse de mekân kısmında soyutluktan uzaklaşılarak Bağdat, Mısır gibi gerçek mekânlara yer verilmiştir. (Banarlı, 1983: 623-634)

17. yüzyılda halk hikâyeciliği Anadolu'da başarılı örneklerin üretildiği dönemdir. Anadolu'ya gelen halk destan geçmişine sahiptir. Anadolu'ya gelirken destanların yarattığı zihinsel atmosferi de beraberinde getirmişlerdir. Bu sebeple hikâyeleri de destanî bir etki

içinde gelişmiştir. *Dede Korkut Hikâyeleri* ve *Köroğlu Destanı*’ndaki kahramanların etkisiyle yeni hikâyeler üretilmiştir. Âşık Garip, Kerem ile Aslı bu hikâyelere örnektir. Bu hikâyeler Azerbaycan, İran ve Doğu Anadolu etrafında oluşturulmuştur. Kerem ile Aslı Hikâyesi destandan hikâyeye geçiş döneminin örnekleri arasında sayılan bir hikâyedir. Hikâyede geçen yerler gerçek mekânlardır. Bir aşk hikâyesinin konu edildiği hikâyede kızının Kerem ile birlikteliğine karşı çıkan baba kızını Kerem’in bulunduğu şehirden çıkarır. Kerem bunun üzerine arkadaşı Sofu ile beraber Aslı’nın peşine düşer. Bu esnada Ahlat, Halep, Van, Kayseri, Erzincan, Kars, Erzurum gibi şehirlerden geçerler. Şehirlerin yanı sıra Erciyes Dağı, Ağrı Dağı hikâyede geçen diğer mekânlardır. (Banarlı, 1983: 728-730) Kerem ile Aslı’nın bazı şehirlerde görüşmeleri olsa da şehirler hikâyede önemli bir rol üstlenmez.

Şimdiye kadar gördüğümüz anlatı türlerinde mekân olaylar için sahne görevi üstlenmiştir. Mekânın kullanılma derecesi farklılaşsa da sahne olmaktan öte bir özelliğe sahip olmamıştır. Anlatılacak olaylar bir sahneye yerleştirilerek metin oluşturulmuştur. Sahnenin gerekliliği anlatıdaki olaya “gerçeklik” kazandırmak içindir. Romana kadar olan mekân anlayışında anlatıcılar “göze” değil “muhayyile” önem vermişlerdir. Böylece okuyucu anlatıdaki mekânı kendi hayal gücü ve istekleri doğrultusunda tasarlar. Batı’da Rönesans ile değişen zaman ve mekânı yorumlayış, anlatılar üzerinde de zaman ve mekânın varlığını etkilemiştir. Rönesans ile insanın doğaya hükmedebilir oluşu ve bunun insanın özgürleşmesi için gerekli bir adım olduğu savunulmuştur. Böylece yeni bir mekân anlayışı doğmuştur. Tek başına bir değer olarak görülmeye başlanan mekânla birlikte çevre önem kazanmıştır. İnsan çevresini, doğayı anlamaya ve yorumlamaya çalışmıştır. Böylece doğanın insanın üstündeki hâkimiyetinin yanında insanın doğa üstündeki etkisiyle birlikte karşılıklı bir ilişki başlamıştır. Mekânı algılayıştaki bu değişim sebebiyle roman türü de farklı zamanlarda farklı özellikler kazanarak ilerlemiştir. Daha önce anlatılardaki olaylar için fon görevi gören mekân unsuru ön plana çıkmaya başlamıştır. Mehmet Tekin’in söylemiyle mekâna yüklenen “anlam” ve “işlev” değişmiştir. Mekân kendinden önceki türlerde basit bir anlatı unsuru iken romanda olayların seyrinde etkili bir rol üstlenmiştir. Olayların gidişatında söz sahibi bir unsur hâlini almıştır. Tekin mekânın değişen bu işlevini artık sadece “dış gerçekliğin” değil “iç gerçekliğin”de açığa çıkarılması şeklinde yorumlamıştır. (Tekin, 2015: 147-157)

Klasik romanda mekânın işlevsel bir özelliği yoktur. 18. yüzyılın sonunda romantik bakış ile birlikte mekâna işlev kazandırılmıştır. Romantik anlayışta mekân, tasarlanan bir çevre olarak ortaya çıkar. Mekân artık duygu ve heyecanlarının ifade edilmesini sağlayan bir unsur hâlini almıştır. Mehmet Tekin’e göre: “romantiklerin katkısıyla mekânda ortaya çıkan

ilk yenilik budur.” (Tekin, 2015: 148-149) 1839 yılında Tanzimat Fermanı ilan edilmiştir. Fermanla birlikte Türk edebiyatı da dünyada gerçekleşen modernleşme hareketine dâhil olur. Tanzimat Fermanı’yla beraber yazar ve aydınlar Batı’yla ilişkiler kurmaya başlamıştır. Böylece Batı’daki gelişmeler takip edilmiş ve uygulanmaya çalışılmıştır. Tanzimat yazarları Fransız romantiklerinden etkilenmişlerdir. Bu etkilenme sonucu romantizm çalışmaları çeviriler ile başlamıştır. Ardından romantik anlayışla kitaplar yazılmaya başlanmıştır. Romantik anlayış etkisiyle değişen mekân kullanımını Namık Kemal’in *İntibah* isimli eserinden örnekle göstereceğiz. Roman mekân tasviri ile şöyle başlar:

Bahar günleri, bu yaşlı dünyanın şen gençlik sabahıdır. Bahar erişince toprağın her tarafı baştan ayağı tazelenerek ‘Yuhyl arza ba’de mevtiha’ (Allah toprağa ölümden sonra hayat verir) sırrı açığa çıkar. O kuru ağaçlar –mahşere tesadüf etmiş kemikler gibi- yeniden can bulmaya başlar. (Kemal, 2005: 17)

Bahar tasviri ile başlayan anlatı olumsuz bir mekân tasviriyle sonlandırılır. Romanın başkarakterlerinden Ali Bey’in duyguları ile mekânın değişimi paralel ilerler. Konu ile ilgili Orhan Okay’ın yorumu şöyledir:

Olayların bahar mevsiminde, güzel bir Çamlıca tasviri ile başlaması, daha sonra Üsküdar’ın izbe bir semtinde soğuk bir kış başlangıcında sona ermesi, Ali Bey’in ruh hâline göre seçilmiştir. (Okay, 2014: 126)

Böylece mekân duygunun ifade edilmesini sağlayan bir araç olarak işlev kazanmıştır. *İntibah* romanında mekân olayların gerçekleştiği yer olmasının yanında olayların seyrinde etkili bir unsurdur.

19. yüzyılda ortaya çıkan realizmin doğuşunda Auguste Comte’un pozitivizm felsefesi etkilidir. Pozitivist anlayış, gözlem ve deney aracılığıyla olaylar arası ilişkilerin açıklanabileceği görüşünü savunmuştur. Bu anlayışta gerçek “duyularla algılanabilen maddeler dünyasında” aranır. Mekânın belirli bir ene, boya ve derinliğe sahip olması gerektiği düşünülür. (Ecevit, 2001: 23) Friedrich Schiller’in “Konfüçyus’un Deyişleri” isimli şiirinde ye alan dizeler modern mekân anlayışını özetler niteliktedir: “Üçtür ölçüsü uzamın: /Yorulmaksızın çabalar ‘Uzunluk’/İleriye doğru, biteviye; genişlemesine/Yayılr ‘En’ bitimsiz/Dipsiz dalar içeriye ‘Derinlik’” (Ecevit, 2001: 22) Mısralarda modern anlatılardaki mekân algısının “en” “boy” ve “derinlikten” oluşan yapısı vurgulanmıştır.

Romantizmin duygusal ve hayali oluşumu reddedilmiştir. Realistler, modern romandaki insan merkezli anlayışın temelini oluşturmuşlardır. Fiziki çevre realist yaklaşımda önemli bir unsur olmuştur. Asıl amaç anlatılarda fiziksel çevreyi anlatmak değildir. Onlar çevrenin de etkisiyle değişen birey ve toplumla ilgilenmişlerdir. Realist anlayışa göre insan çevresi dikkate alınarak incelenmelidir. Çevre onlar için bireyi anlatmada başvuru bir

unsurdur. Realist anlayışa sahip olan yazarlar çevreye roman kahramanlarının gözünden bakmışlardır. Mehmet Tekin farklı kişiliğe ve kültürel birikime sahip kişilerin bakışıyla çevrenin yorumlanmasını “romanı hayata yaklaştıran önemli bir taraf” olarak yorumlamıştır. Realistlerin getirdikleri yenilikler ile olaylar için fon olarak kullanılan mekân işlevsel bir hâle getirilmiştir. Artık mekân anlatıdaki kişilerin konumlarını belirlemede etkili bir rol üstlenmiştir. Realistlerin önemsedikleri bir diğer unsur eşyadır. Bunun sebebi eşyanın, insanın içinde bulunduğu çevre ve sosyal konumunu belirlemedeki etkisidir. Realist anlayışta asıl olan çevreye bağlı kalarak bireyi anlatmaktır. Eşya da bireyi anlatmada önemli bir unsurdur. (Tekin, 2015: 149-152)

19. yüzyılda değişen mekân algısına bağlı olarak romandaki mekân kullanımında da değişim yaşanmıştır. Halid Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu* romanında olaydan çok karakterler üzerinde durulmuş, roman kişilerinin iç dünyaları mekânla ilişkilendirilerek anlatılmıştır. Veysel Şahin’in romanda mekânın kullanımıyla ilgili tespiti şöyledir:

Aşk-ı Memnu romanında mekân, kişilerinin iç dünyasına göre bir tasarım ve imaj oluşturur. Anlatı kişilerinin iç dünyaları ve sosyal yaşantıları, mekânı anlatı kişilerinin bilinçlendiği ve biçimlendiği bir oturma yerine dönüştürür. (Şahin, 2017: 29)

Karakter odaklı romanda çevre etkili bir unsurdur. Roman kahramanlarının yaşadıkları yalılar, Beyoğlu ve İstiklal Caddesi’nde alışveriş yaptıkları mağazalar, karakterlerin sosyoekonomik konumunu çizer. Avrupa örnek alınarak edinilen eşyalar, alafranga bir yaşam tercihi romanda mekân ve eşya üzerinden karakterlere imaj oluşturmıştır. 19. yüzyıl romanlarında karakterleri anlatmada önemli bir işleve sahip olan eşya romanda etkili bir unsurdur. Bihter’in kendi varlığının farkı varma sürecinde yaşadığı duygusal dağınık ile ayna önünde çıplak olan bedenini seyredişi, insanın eşya üzerinden kendi varlığına bakışını gösterir. Şahin bu durumu “iç benliğinin cisimleşen görüntüsüyle yüzleşmek” olarak yorumlar. Eşya kendini keşfinde bir araçtır. Behlül’ün odasındaki kapının tam olarak kapalı olmaması, Behlül’ün kişiliğine dair ipuçları verir. Behlül dışadönük bir kişiliğe sahiptir. (Şahin, 2017: 38) İlk anlatı ürünleri olan destanlarda, *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde anlatıcının sahip olduğu tek yönlü bir mekân algısı varken 19. yüzyıla ait *Aşk-ı Memnu* romanında mekânı algılayış roman karakterlerine göre farklılaşmıştır. Örneğin Adnan Bey’in yalısı mutlu bir mekân iken, Bihter yalıya geldiğinde kendini oraya ait hissetmez ve eşyaların yerini değiştirerek yaşadığı mekânda bir huzur arayışına girer.

Eylül, Kiralık Konak, Çalıkuşu, Fatih Harbiye, Sinekli Bakkal, Üç İstanbul, Çamlıcadaki Eniştemiz, Huzur romanlarında mekân olayları destekleyen, karakter oluşumunda etkili, işlevsel bir özellik üstlenmiştir. Türk edebiyatında realizm uzun yıllar

etkili bir şekilde kullanılmıştır. Tarihsel ve sosyolojik olarak yaşanan değişimler edebiyatta anlatı konularının farklılaşmasına sebep olsa da kullanılan realist yöntem varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bu sebeple mekân roman karakterleri üzerinde etkili bir unsur olarak varlığını sürdürmüştür. Bazı romanlarda mekân karakter oluşumunu etkilerken kimi romanlarda da karakterin ruh hâline ve hayata bakışına uygun mekân çizimi yapılmıştır. Örneğin *Kiralık Konak* imparatorluğun yıkılıp Cumhuriyet'in kurulduğu, siyasi ve sosyal değişimlerin olduğu bir döneme şahit olan yazarın kaleminden çıkmış bir eserdir. Edebiyat tarihinde Milli Edebiyat dönemine ait romanda siyasi ve sosyal değişim konu edilmiştir. Bu değişimler mekân üzerinden işlenmiştir. Örneğin Naim Efendi'nin Cihangir'deki konağı ve Servet Bey'in Şişli'de kiraladığı apartman dairesi, bu çatışmayı veren mekânlardır. Böylece karakterlerin görüşleri, yaşam tarzları mekân ile ilişkilendirilmiştir. Romanda mekân işlevsel olarak kurguda yer alır. (Topdaş Çelik, 2017: 61-63) Mekân, roman karakterlerinin yansıtılmasında etkili bir unsurdur.

Fatih Harbiye romanı Doğu-Batı çatışmasını işler. Karşıtlığı verirken mekân romanda önemli bir işleve sahiptir. Mekân sayesinde olayların yaşandığı çevre, romandaki karakterler ve işlenen konuya ait toplumsal atmosfer anlatılmıştır. Romanın başkarakteri Neriman'ın kişilik değişimi ile mekân değişimi paralel ilerler. Kişiliği değişen Neriman'daki bu farklılık mekânsal tercih ile özdeşleştirilmiştir. Fatih, Neriman için eskiyi ifade ederken, Harbiye modernliğin temsilidir. Mekânlar yüklenen anlamlar sebebiyle karakterler üzerinde fiziksel ve psikolojik etkiye yol açar. Yaşanılan semt karaktere olması gerektiğine inanılan bir kişilik yükü bindirir. Neriman'ın bu sebeple "Fatih kızı" kimliğine göre hareket etmesi beklenmektedir. (Yıldırım, 2017: 92)

Örneklerden de görüldüğü gibi uzunca bir süre mekân kişiler üzerinde etkisi olan, kurguda önemli bir unsur olarak varlığını sürdürmüştür.

Lefebvre'ye göre mekândaki parçalanma modern anlayışla birlikte gerçekleşmeye başlar. Mekân; "Bilginin, toplumsal pratiğin, politik iktidarın ortak uzamı"dır. Bu mekânda hem söylemsel hem de soyut iletişimler yürütülür. Bu özelliğiyle sınırları olan bir alandır. Lefebvre mekânın bu özelliklerinden yola çıkarak onu öklidci bir temele dayandırır. Henry Lefebvre bu anlayışın 20. yüzyılın başlarında mekânın sarsılmasıyla değiştiğini söyler. (Lefebvre, 2014: 55) Bu parçalanma etkisini şöyle anlatır:

Bu mekân öyle şoklara maruz kalmış ve öyle saldırılara uğramıştır ki, pedagojik gerçekliğini tutucu bir öğretici içinde çok güçlülükle korur. Öklid mekânı ve perspektif, diğer ortak yerlerle (şehir, tarih, babalık, müzikteki tonal sistem, geleneksel ahlak, vb.) birlikte, bir referans sistemi olarak ortadan kaybolur. (Lefebvre, 2014: 56)

Sosyal, kültürel, bilimsel hayattaki değişimler, yeni olguların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Gelişen teknoloji ile kültürel ve ulusal sınırlar birbirine geçerek bir kültür kargaşasının yaşanmasına sebep olur. Postmodern edebiyata geçiş döneminde de süreci hazırlayan unsurlar vardır. Yapıbozum, karnavalesk, grotesk, büyülü gerçeklik, absürd bu unsurlardan bazılarıdır. 20. yüzyılda “insanın gerçeğe yabancılaşma olgusu” dönem estetiğinin ana unsurlarındandır. (Ecevit, 2001: 35-36) Bu algı edebiyat üzerinde de etkisini göstermiştir. Yıldız Ecevit zaman içinde değişen mekân algısını ve bunun beraberinde anlatılardaki dönüşümünü şöyle değerlendirmiştir:

Bu yeni edebiyatın amacı, bilgilendirmek, yol göstermek, siyasal ya da düşünsel düzlemde bilinç oluşturmak değildir. Yeni edebiyatla, geleneksel edebiyat arasındaki en aşılabilir uçurumdur bu. Edebiyatı, insanı/toplumu eğitme yolunda doğrudan bir araç olarak gören geleneksel bakış, edebiyat ölçütlerinde görülen bu köktenci gelişmeyi asla başlatmayacaktır. Kendini etik/siyasal/mimetik zincirlerinden kopararak bağımsızlaşan edebiyat, özellikle toplumcu kesimin yoğun suçlamalarına hedef olur. Özde, edebiyatın özerkliğini savunanlarla, metnin içerdiği mesajın toplum üzerindeki etkisini önemli bulanlar arasında süregelen eski bir savaşın günümüzdeki uzantısıdır bu. (Ecevit, 2001: 38)

Henüz Türkiye’de postmodern bir edebiyatın varlığı herkes için kabul edilmiş bir görüş olmamasına rağmen bu yeni akımın özelliklerini taşıyan anlatılar vardır. Türk edebiyatı için yeni bir kavram olan postmodernizm romanlarda mekânın işlevine yenilikler getirmiştir.

Gece romanı darbe romanı olarak anılmıştır. 1975-1976 yıllarındaki siyasi olaylar etkisindedir. Karanlık bir sürecin olaylarını anlatan romanda olaylara paralel olarak zaman ve mekân da şekillendirilmiştir. Olaylar genellikle gece anlatılır ve evler, yollar karanlıkta bırakılır. Bu karanlık ve karamsar hava insanların davranışlarına da yansıtılmıştır:

Kentin sokaklarında yürüyenlerin adımları biraz daha katıydı belki, tepeden tırnağa kasılmış gibiydiler; sağa sola bakmıyorlardı, yanlarına bakmaları gerektiğinde gövdelerini döndürüyor, bakacakları yere yüzleriyle birlikte göğüslerini, karınlarını çeviriyorlardı; omurgaları eklemsizmiş gibi. Kimse kimseye bakmıyordu artık. Karşıdan gelen biriyle göz göze gelmek unutulmuş bir şeydi sanki. (Karasu, 2020: 198-199)

Romanda mekân kişiler üzerinde etkili olan işlevsel bir unsurdur. Örneklerden de görüldüğü gibi uzunca bir süre mekân kişiler üzerinde etkisi olan, kurguda önemli bir unsur olarak varlığını sürdürmüştür.

Modernizmde mekânı algılayışta romanlarda tanımlanabilir mekânlara yer verilmiştir. 19. yüzyılda mekânı yorumlayışta Newton’un “mutlak zaman” teorisinden hareketle mekânın belli bir ene ve boya sahip olması gerektiği düşünülmüştür. Anlatılan mekânı kişi zihinde tasarlayabilmelidir. Bu yüzyılda hâkim olan realist roman algısı Newton’un teorisinin edebiyatta kendini görmesidir. Modern yazarlar romanlarda mekânı kurarken bu özelliklere dikkat ederek hareket ederler. Bu anlayışta mekân “insanın ayaklarının altında duran güvenilir

bir uzamdır.” Postmodern anlayışla beraber bu durum değişmiştir. Postmodernist anlayış kuralsız ve sınırsız bir yapıya sahiptir. (Ecevit, 2001: 22-23)

Bilge Karasu’nun *Gece* isimli kitabında postmodern mekânlar bulunur. Romandaki Bilgiler sarayı postmodern mekâna örnektir. Mekân gerçek mekânın aksine sıra dışı özelliklere sahiptir. Bir pasajda Bilgiler sarayından şöyle bahsedilir:

Yapının orta yeri olmalıydı bu uçsuz bucaksız güneşli alan... Dışarısı daha aydınlık olmasa gerekti... Kat sahanlıklarının yüksek parmaklıkları pırıl pırıl bir ışık şeridi halinde çevreliyordu boşluğu... Merdivenlerden birinin başına vardım, inmeğe başladım. Bir kat kadar indikten sonra merdiven bitti. Ortalık iyice aydınlıktı hala. Havada asılı durur gibiydim bu son basamak üzerinde. (Karasu, 2020: 68)

Gece romanından alınan pasajda fizik sınırlarını aşan, metafizik boyutlu ifadeler yer verilmiştir. Bunlardan biri dışarısının karanlıkken bulunduğu alanın güneşli olmasıdır. Pasajın sonunda verilen merdiven bittiğinde havada asılı kalma hissinin oluşması da mekâna metafiziksel bir boyut kazandırmıştır. Pasajda bahsedilen mekânda en, boy ve derinlikten söz etmek mümkün değildir.

İlk anlatılar olan masallar ve destanlardan romana kadar uzanan süreçte mekâna verilen anlam farklılaşmıştır. Bu farklılaşmada zaman içinde yaşanan sosyal, bilimsel, kültürel sebepler etkili olmuştur. Değişim beraberinde olgularda da farklılaşmayı getirmiştir. Mekânın anlatılardaki ilk konumu ve günümüz anlatılarında kullanılma şekli arasında fark azımsanmayacak kadar büyüktür. İlk anlatılarda olaylar için fon olarak kullanılan mekân kavramı farklılaşmış, olayları, karakterleri oluşturmada ana unsur hâlini almıştır. Mekâna yüklenen anlam insanın algısındaki değişim ile paralel ilerler. Günümüzde gelişen teknoloji, küreselleşme, yaşam şeklindeki farklılaşma ile mekân da metafizik bir hâl almıştır. Teknoloji ile mekânların yakınlaşması, internet aracılığıyla anlık ulaşılabilirlik gibi etmenler, mekân unsurunun işlenişinin farklılaşmasında etkili olan unsurlardan birkaçıdır.

5.2. Metinlerde Görülen Mekân Biçimleri

Mekân anlatıbilimsel açıdan değerlendirildiğinde hikâyelerde olaylar için “yer”, varlıklar için ise “kapsayıcı” işlevinin yanı sıra daha geniş bir inceleme sahasına sahiptir. Anlatılarda mekânsallığı en az dört farklı başlık altında incelemek gerekmektedir. Bunlar “anlatı mekânı”, “metnin mekânsal genişliği”, “metin açısından bağlam ve taşıyıcı işlevi gören mekân”, “metnin mekânsal biçimi”dir. (Dervişcemaloğlu, 2016: 176)

Anlatı Mekânı: Anlatı karakterlerinin yaşamlarını sürdürdüğü dünyadır. Bu mekân olaylar için dekor işlevine sahiptir. Tiyatro gibi sınırlı bir alanda gerçekleştirilen anlatılarda karakterlerin kastettikleri mekânlar ve bulundukları sahneyi birbirinden ayırmak gerekir. Bu

ayrım yazılı anlatılar için de gereklidir. Anlatıda birçok mekân bulunabilir ama anlatı için önemli olan mekânı diğerlerinden ayırmak gerekir. (Dervişcemaloğlu, 2016: 176)

Marie-Laure Ryan, klasik sonrası anlatıbilim teorisyenlerindendir. Genette'in kullandığı terminolojiden ayrılıp yeni bir model geliştirmiştir. Bağımsız bir teori ortaya koymaya çalışsa da önceki çalışmaları kendi fikirlerinde derinleştirmiş ya da tam karşıt bir görüşle zıtlık ilişkisi içinde ele almıştır. (Nelles, 2017: 135) Anlatı incelemelerinde metni ana unsur olarak görmemiştir. Ryan, “sınırlar”, “gerçeklik”, kurgusalılık” “anlatı dünyaları” gibi kavramları irdilemiştir. Anlatılardaki “karakterlerin okuyucu için sahip olduğu sözde gerçeklikler” üzerinde durmuştur. Anlatı metinlerindeki incelemelere okuru da dâhil etmiştir. Ryan “olası dünyalar teorisi”ni anlatı etrafında değerlendirmiştir. (Surkamp, 2017: 424) Onun için metindeki olay örgülerini anlayabilmek önemlidir. Klasik anlatıbilimde öykü ve söylem dikkate alınarak incelemeler yapılmıştır. Söylem öykünün yeniden düzenlenmesidir. Bu “olasılıklar ağı”dır. Ryan bu noktada gerçeklik ve sanal ayrımı üzerinde durur. Hikâye kahramanlarının iç dünyalarının gerçekten kopabileceğini ya da gerçek olanla çelişebileceğini düşünür. (Dannenberg, 2017: 438)

Mekânla ilgili anlatıbilimsel çalışmalar için teorik ayrımlar tam olarak belirlenmemiştir. Bu sebeple henüz terminolojisi oluşturulmamıştır. Klasik sonrası anlatıbilim teorisyenlerinden Marie-Laure Ryan önceki çalışmalardan da hareketle mekân incelemeleri için beş kategorileri tespit etmiştir. Bunlar; “Mekân çerçeveleri”, “Dekor”, “Öykü mekânı”, “Anlatı (ya da öykü) dünyası”, “Anlatı mekânı”dır.

5.2.1. Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Mekân İncelemeleri-Mekân Çerçeveleri

Anlatılarda olayların yaşandığı yerlerdir. Anlatıdaki sahne meydana gelen hareket ve eyleme göre farklılık gösterir. Mekân çerçevesi bu sayede değişmiş olur. Örneğin anlatıda yer alan karakter evinin içinde yer değiştirerek “salon çerçevesi”, “yatak odası”na dönüşür. Bu sayede mekânsal çerçeveler birbirine karışır. Salondan yatak odasına geçişte arada geçilen koridor çerçevelerin sınırlarını belirgin bir şekilde ayırır. Çerçevelerdeki ayrımının belirgin olmadığı durumlar da vardır. Örneğin; “bir manzaranın, karakter ona yaklaştıkça yavaş yavaş değişmesi” durumunda çerçeve net değildir. Çerçeveler arası ilişkinin bir başka hâli ise odanın evin alt mekânı olarak ele alınması şeklinde “hiyerarşik” bir ayrımla mekânların birbirini içermesi şeklinde düzenlenebiliyor olmasıdır. (Dervişcemaloğlu, 2016: 176)

Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde tespit edilen mekân çerçeveleri şöyledir:

Bir Şir'i Hayal isimli kitabın Şadan'ın Gevezelikleri başlığının son, kitabın altıncı hikâyesinin adı “Seyahat Defterinden”dir. Hikâye “Şadanın Gevezelikleri” isimli seri hikâyelerden farklı olarak anlatıcının arkadaşı tarafından Şadan'ın seyahat defterinden okunur. Hikâye Napoli’de geçer. Şehir mercanlarıyla ünlüdür. Şadan da dükkânlardan birine girerek mercan almak ister. Burada Lina ve Liza adında kardeş olan yirmi yaşlarında iki kızla karşılaşır. Anne ve babası ölen kızlar bu dükkânda çalışıyorlardır. Daha önceden manastırda yaşıyor iken babalarının ölümüyle birlikte oradan ayrılmak zorunda kalmışlardır. Bu dükkândan önce kâğıtçıda, kahvede, çiçekçide de çalışmışlardır. Şadan kızları çok masum bulur. Alışverişini tamamladıktan sonra misafirhaneye döner. Mercan siparişlerini kızlar akşam misafirhaneye getireceklerdir. Şadan misafirhanenin bahçesindeyken kızlar gelir. Şadan mercanları alıp kızlarla sohbet eder. Sohbet sırasında kızları akşam yemeğine davet eder ve kameriyelerden birine yemeğe giderler. Dönüşte kızları evlerine bırakır, odalarına kadar eşlik eder. Onların yoksul yaşamlarına şahit olur. Hikâyedeki mekân çerçeveleri sırasıyla Şadan'ın alışveriş yaptığı mercan dükkânı, kaldığı misafirhane, yemek yemek için gittikleri kameriye ve kızların yoksul odalarıdır.

Mekân çerçevelerini inceleyeceğimiz bir diğer hikâye *Küçük Fıkralar* isimli kitabın dördüncü hikâyesi olan “Unutulmuş Mektuptur.” Hikâye “Dostumun unutulmuş bir mektubunu buluyorum” diye başlar. Daha sonra mektup yazarının anlatımıyla olayları dinleriz. Mektup sahibi hastalığı sebebiyle Büyükdere’de bir otele yerleşir. Çam havası, Kafkasya Dağları’nın rüzgârını içine çekerek hastalığına şifa arar. Mektubun başında da “Büyükdere’nin Blâvista misafirhanesinde yazıyorum” diyerek mekânını belirtir. (Uşaklıgil, 2004: 89) Hikâye mektup yazarının burada bir İngiliz kızdan hoşlanması, kızın yanında babası sandığı yaşlı adamın kızın kocası olduğunu öğrenmesiyle yaşadığı hüsrarla son bulur. Mektupta yaşanan olaylar sırayla anlatılmaktadır. Misafirhanede ilk gün odasına yerleşip alıştıktan sonra Mesarburnu’na gezmeye çıkar. Daha sonra odasına döner ve burada resimli broşürler, gazeteler ile vakit geçirir. Akşamüzeri gezmek için rıhtıma çıkar. Burada seyrettiklerini detaylı bir şekilde anlatır. Büyükdere rıhtımında vapurları seyrettiği esnada baba ve kız olduğunu düşündüğü iki kişiyle karşılaşır. Henüz sadece arkadan gördüğü bu genç kıza ilgi duyar. Bir süre arkalarından yürüdükten sonra takibi bırakır ve misafirhanesine geri döner. Akşam yemek için misafirhanenin yemek odasına iner. Burada rıhtımda karşılaştığı yaşlı adam ve genç kız ile karşılaşır. Kızdan etkilenen mektup yazarı ertesi gün öğle ve akşam yemekleri masada baba ve kızla birlikte yer. Burada zaman ilerletilir ve anlatıcı bir gün diyerek olaylara belirsiz bir zamanda devam eder. Gezinti yapmak için تنها olabilecek

günlerden birini seçmiştir. Mesarburnu'na kadar giderek Dereboyu'nu takip edip Hünkarsuyu yokuşuna kadar gelir. Büyükdere korularına giden yolun başlangıcıyla Sarıyer sırtının bitiş noktasında dinlenmeye karar verir. Dinlendiği sırada karşıdan iki kişinin geldiğini fark eder. Gelenler baba ve kızıdır. Fıstıksuyu'nda bir ağacın altına otururlar. Yaşlı adam ayağa kalkıp dolaşmaya başladığı sırada rüzgâr kızın önündeki Times'ı savurur. Bunu fırsat bilen mektup anlatıcısı kıza “babanızın” diyerek uzatır fakat kızıdan “kocamın” cevabını alınca yıkılır. Olayların geçtiği mekânların verilmiş olması mekân takibini kolaylaştırmıştır. O gece odasında yaşadığı bu olayı düşünür. Ertesi gün misafirhanenin yemekhanesinde bu yaşlı adam ve genç kızın oradan ayrıldığını öğrenir. Mekân hareketin yoğun olduğu hikâyede anlatıcı tarafından olaylar eşliğinde mekânların açık bir şekilde verilmesi mekân çerçevesini belirlemede takibi kolaylaştıran bir unsur olmuştur. Hikâyenin mekân çerçeveleri sırasıyla; Büyükdere'deki Blâvista misafirhanesindeki hasta adamın odası, Mesarburnu, Büyükdere rıhtımı, misafirhanenin yemek odası, Mesarburnu, Dereboyu, Hünkarsuyu, Büyükdere korularına giden yolun başlangıcı ile Sarıyer sırtının bitiş noktası, Fıstıksuyu, hasta adamın odası, misafirhanenin yemekhanesidir.

Daha önce özetleme başlığı altında incelediğimiz “Fena Bir Gece” isimli hikâyede yalnızlığın sebep olduğu korku duygusu dikkat çeker. Bu yalnızlık somut, bedenseldir. Hikâye anlatıcı kahramanın yaptığı özetle başlar, hasta annesinden bahsettikten sonra evden ayrılır ve hikâyedeki mekân çerçeveleri anlatıcı kahramanın hareketi ile değişim yaşar. Yağmurlu bir günde İzmir Karşıyaka'daki köşkünden işlerini halletmek için ayrılır ve şehre gitmek üzere yola çıkar. İşlerin koşturmacasına dalan adam iskeleye vardığında vapuru kaçırdığını görür. Bunun üzerine rıhtımı geçip Bahribaba'yı, Karataş'ı Karantina'yı aşarak Göztepe'de büyükbabasının köşküne gitmeye karar verir. Kramer'de arkadaşları ile buluşur. Bu mekânda dostları ile buluşarak yemek yiyip sohbet ederler. Sohbetle ölüm, ruhlar gibi konulardan söz edilir. Sohbetin ardından zar zor bulduğu arabaya binen genç adam dedesine köşküne doğru yola çıkar. Yoldaki güzergâhı belirten genç adam hastaneyi geçtik, Karataş'a geliyoruz, Taşköprü'den geçiyoruz gibi bilgilendirmeler yapar. Bu yolculuk sırasında genç adam için zaman geçmek bilmemektedir. Büyükbabasının köşküne vardıklarında arabacıyı gönderir ve tepede bulunan köşke koşar adım ilerler. Köşkün kapısına geldiğinde panjurları yumruklar fakat ses veren olmaz. Arabayı da gönderen adam yalnızdır ve vakit yağmurlu bir akşamdır. Geceyi bir misafirhanede geçirir. Hikâye boyunca annesinin hastalığının da etkisiyle genci saran korku ve endişe hâli devam eder. Hareketli bir olay örgüsüne sahip olan hikâyede mekân çerçeveleri de sık sık değişmektedir. İlk olarak Karşıyaka'daki köşk ve

köşkün daha dar mekânı hasta annenin odası ilk mekân çerçevesini oluşturur. Yine köşke ait olan ve genç adamın korkuyla çıktığı merdivenler hikâyedeki diğer bir mekân çerçevesidir. Hikâyenin buradan sonraki kısmında çerçeve daha da farklılaşır. Vapuru kaçırdığı iskele hikâyedeki bir diğer mekân çerçevesidir. Ardından büyükbabasının köşküne giden yolda geçtiği Bahribaba olayın geçmediği ama çerçeve değişiminde bağlantı görevi üstlenen bir mekân olmuştur. Arkadaşlarıyla yemek yediği Kramer hikâyedeki diğer mekân çerçevesidir. Kramer'den ayrıldıktan sonra araba yolculuğu esnasında saydığı hastane önü, Taşköprü gibi mekânlar çerçeveler arası değişimde koridor görevi üstlenen geçiş alanları olmuştur. Genç adamın yolculuk sonunda vardığı Göztepe'deki büyükbabasına ait köşk ve konaklamak zorunda kaldığı misafirhane diğer mekân çerçevelerini oluşturur.

Halid Ziya'nın ölüm temalı hikâyelerinden biri olan "Hikâye Değil", *Onu Beklerken* isimli kitabın sekizinci sırasında yer alır. Hikâye dört kişilik bir ailenin verem olan kızlarının ölümü üzerine kuruludur. Anlatıcı, nerede tanıştıkları belirtilmeyen ama aileyi tanıyan zengin bir kadındır. Yaşananları arkadaşına anlatan kadından olayları dinleriz. Anlatıcı kadının evine giren arkadaş onu sandalyesinde çok üzgün bir vaziyette bulur ve sebebini sorar. Kadın çok farklı bir hikâye olmadığını söyleyerek anlatmaya başlar. Topkapı'da iki katlı rutubetli bir evde yaşayan dört kişilik bir aile vardır. Bu yoksul ailenin on altında yaşında Kemal isminde bir oğulları ve on dört yaşında Sabire isminde kızları vardır. Kemal ne kadar gösterişli, bakımlı, sağlıklı görünüyorsa Sabire'de bir o kadar zayıf, bakımsız bir kızdır. Annesi kızının bu hâlden şüphelenmektedir. Aileyi tanıyan anlatıcı kadın da Sabire'nin annesine kızı Haseki hastanesine götürmesini tavsiye eder. Kızını hastaneye götüren kadın şüphelerinde yanılmamıştır. Kız veremdir. Doktor iyi beslenmesini ve güneşlenmesini tavsiye etmiştir. Bu rutubetli ve güneş görmeyen evde çok zordur. Eve yüz adım uzaklıkta bir mezarlık vardır. Burası insanların piknik yaptığı, kuzuların otladığı, çocukların oynadığı şen bir alandır. Böylece güneşe çözüm bulunmuştur. Kızın babasının mahallede kahvehanesi vardır. Kemal de babasının kahvehanesinde berberlik yapmaktadır. Kızın durumu kahvehanede duyulunca komşular kıza yiyecek yardımında bulunmuşlardır. Kemal kahvehanede verilen yiyecek sepetini alır, mezarlığa gider sonra tekrar kahvehaneye işinin başına dönerek günlerini geçirir. Kız daha iyidir ve iyileştiğini düşünürler. Tekrar muayene için hastaneye götürürler ama kız iyileşmemiştir. Anlatıcı kadın kızın durumunu görmek için yanına gider ve kızın perişan hâlini görünce evine döner. Arkadaşı da tam bu sırada onu ziyarete gelir. Geri dönüşlü olarak anlatılan hikâyede zaman hikâyenin sonunda tekrar şimdiki zamana döner. Olaylar anlatılırken kapı çalar, Sabire'nin ölüm haberi gelir. Hareketli bir olay örgüsüne sahip olan

hikâyede, anlatıcı kadının odası, fakir ailenin Topkapı'daki evi, Haseki hastanesi, kahvehane ve mezarlık mekân çerçeveleridir.

“Sanat Hayatından” isimli hikâye *Bir Şi'r-i Hayal* isimli kitapta on dördüncü sırada yer alır. Hikâye “bir refikin hatıra defterinden alınmıştır” ifadesiyle yazarının kalemi, anlatıcısının dilinden okura sunulur. Hikâyede tiyatro oyuncusu yaşlı kadının gençliğinde oynadığı Carmen tiyatrosunu tekrar oynamak istemesi konu edilir. Kadın yaşlı olduğunu için beğenilmeyeceğini düşünür ve sahneye çıkmaya korkar. Hikâyenin başlangıcında hatıra defterinin sahibi Tepebaşı'na Carmen oyununu seyretmeye gitmiştir. Oyunu seyrettiği esnada gözü bir kadına ilişir. Bu kadın on iki yaşlarındayken Carmen oyununda izlediği kadındır. Hatıralarında kadının genç hâline ve oyuna dair anıları düşünür. Oyunun ikinci perdesi de bittiğinde bu yaşlı kadınla konuşmaya çalışır. Ona Leblebici Horhor'dan Köse Kâhya'dan bahseder. Amacı bu sanatkâr kadının içindeki sanat ruhunu uyandırmaktır. Kadının konuşmasından Carmen'i tekrar oynamak istediği anlaşılmaktadır. Carmen'i bir kez oynadıktan sonra ölmek istiyorum der. Hatıra defterinin sahibi Carmen'in çevirisi ile kadının evine gider ve bir hafta sonrasına sözleşirler. Bir hafta geçip kadının evinde buluştuklarında, yaşlı kadın memnun olup olmayacakları konusundaki tereddütünü dile getirir. Hatıra defterinin sahibi piyanonun başına geçer, yaşlı kadına eşlik edecektir. Kadın Carmen'i oynar. Oyunun sonunda odada oynayabildiğini ama sahnede oynayamaya cesareti olmadığını anlatır, müsveddeleri yüzüne kapatarak ağlamaya başlar. Mekân çerçeveleri kalabalık olmayan hikâyede yaşlı kadın ve hatıra defterinin sahibinin karşılaştığı Tepebaşı'ndaki bir tiyatro binası ve yaşlı kadının Carmen'i tekrar oynadığı evdir.

5.2.2. Anlatı Evreni

Hikâyede “gerçek” ve “fiili” olarak sunulan “zaman” ve “mekân” boyutuna sahip olan dünyadır. Anlatıdaki karakterlerin inanç, istek, korku halleri anlatı evreninin parçasını oluşturan durumlarken, karakterlerin rüyaları, varsayıma dayalı düşünceleri ve fantezi dünyaları bu kategoriye dâhildir. Anlatı evreni “mümkün bir dünyanın metaforik kavramıdır.” Anlatı evreni, insanların zihninde var olanın dışında, gerçekleşme ihtimali olan yeni bir evren yaratmasıdır. Bu evren kişinin duygu ve istekleri üzerine kuruludur. Rüyalar, düşünceler, fanteziler bu evrenin yaratılmasına imkân tanır. (Dervişcemaloğlu, 2016: 178)

Daha önce eş zamanlı öyküleme başlığı altında bahsi geçen “Rakstan Avdet” isimli hikâye genç kızın gördüğü rüya ile anlatı evrenine sahiptir. Hikâyede genç kız babasıyla beraber at arabasına binerek balodan eve döndükten sonra bir süre kıyafetiyle kendini aynada

izler. Titreyen genç kız yatağına yatıp uykuya dalar ve rüyasında baloda gördüklerini devam ettirir. Rüyasında dans eden kız, genç bir adamla öpüşür. Anlatı evreni genç kızın rüyasında gördüğü dünyadır. Genç kızın rüyasında müzik eşliğinde dans ederek genç adamla öpüşmesi anlatı evrenini oluşturur. Bu mümkün bir dünyanın metaforudur.

Özetleme konusu içinde işlediğimiz “Mavi Yalı” isimli hikâye yirmi yıldır Boğaziçi’nde kaptanlık yapan adamın hayalleri sebebiyle anlatı evrenine kapı aralar. Annesi ve kız kardeşi ile yaşayan kaptan kız kardeşinin evlenmesi ile gemide kalmaya karar verir. Çünkü annesi de kardeşinde kalacaktır. Bekâr olan ve bugüne kadar evlilik hayali kurmayan kaptan bir gün gördüğü yalıdan çok etkilenir. Artık hayallerini süsleyen bir şey vardır. Gün geçtikçe yalı hayaline kadın ve çocuk da eklenmiştir. Evlenip yalıda ailesi ile yaşama hayali kurar. Bu hayali gerçek olamayacaktır çünkü yalı satılmıştır. Kaptan bu duruma çok üzülür. Yalıya sahip olma ve evlenerek sürmek istediği aile hayatının hayali hikâyede anlatı evrenini oluşturur.

Anlatı evrenine yer verilen hikâyelerden bir diğeri de *Bir Şi’r-i Hayal* isimli kitapta on beşinci sırada yer alan “Meş’um Haber” isimli hikâyedir. Hikâyede ana kahramanın eşi hastadır. Kadın hastalığı sebebiyle doktorun tavsiyesi üzerine Rodos’a gider. Dört aylık bir ayrılıktan sonra eve bir telgraf gelir ve bu telgraf ile adam karısının öldüğünün düşünür. Adam yirmi yıllık evlilikteki yaşanmışlıkları anlatmaya başlar. Çapkın olan adamın karısı kıskançtır ve vefat ederse kendisinden sonra evlenmeyeceğine dair adamdan söz alır. Telgrafi okumadan ölümü kabullenen adam ise hayal âlemine dalar ve birçok kadınla ilgili düşler kurmaya başlar. Onlarla olacak birlikteliğe dair varsayımları zihninden geçirir. Yeşil, mavi, siyah gözler, sarı, kumral saçlar, otuzluk dullar, yirmilik kızlar hayalini süsler. Kâğıdı yırtıp telgrafi okuduktan sonra eşinin iyileştiğini ve birkaç gün sonra geleceğini okur. Mümkün bir dünyanın varlığını oluşturan anlatı evreninde kadının ölüp adamın farklı kadınlarla birlikte olması ihtimali anlatı evrenini oluşturur.

Solgun Demet isimli kitabın on birinci sırasında yer alan “Çöl Kızı” isimli hikâyede Türk bir genç Filistin’de bir kıza âşık olmuş ve onu alıp İstanbul’a getirmiştir. Karı koca yaşamak için ev bakmaya başlamışlardır. Filistinli kız memleketinden ayrıldığı için üzgündür. Gezdikleri hiçbir evi beğenmezler. Eyüp’e geldiklerinde kadın baktıkları evin bahçesinde bir hurma ağacı olduğunu görür ve hemen bu eve ısınır. Burada yaşamaya başlarlar. Kadın hurma ağacına bakarak memleketinde olduğunu hayal edip, özlemine dindirmeye çalışır. Komşuları ile iletişim kurmayan kadının tek sırdaşı bu hurma ağacıdır. Yıllarca bu evde yaşadktan sonra kocasının işleri bozulur ve evi satmak zorunda kalırlar. Kadın bu duruma çok üzülür. Çözüm

olarak hurma ağacını da yanlarında yeni evlerine götürmeye karar verirler. Bu ev karanlık dar bir sokakta bulunan kötü bir evdir. Ağacı pencerenin yanına bağlarlar. Burası ağaca yaramamıştır. Günden güne kuruyan ağaç aynı zamanda kırılmıştır. Kadın da ağaçla birlikte solmaya durgunlaşmaya başlamıştır. Sonunda kadın kocasına Filistin’e dönme isteğini dile getirir ve Filistin’e dönerler.

Çöl kızı, hurma ağacını seyrederek Filistin’de olmayı hayal eder. Çöl kızının hayalleri anlatı evrenini oluşturur. Bu pasaj hikâyede şöyle verilmiştir:

Kendi kendisine, bir şehnişe benzeyen önu açık sofada otururken hayatının devre-i inkılabından sonrasını unuttur, tatlı bir gaflet-i hissiyat içinde memleketinin göklerden bir mebzuliyet-i tufan ile boşanan güneşi altında tutuşmuş kum deryalarına avdet ederdi. O zaman karşısında bir âşina-yı vatan onun gibi kendi memleketinden, kendi güneşinden kendi semasından cüda düşmüş bir hemderd-i hicran samimiyyet-i melaliyle dalarak aşağıda bir göl rükûdetiyle donuk donuk serilen denizi, ta uzaklarda bir buhar tabakası altında bir müphemiyet-i serap ile duran sırtları, sahilleri yekdiğerine karıştırarak bir seviyyet-i menazır teşkil eder, bunlardan bir çöl çıkarır; bu çölün üzerine güneşler dökerek öteden beriden yeşil başlarını kaldıran ağaçları, öbek öbek toplanarak uzaktan birisine selam gönderen yüzlerce, binlerce hurma ağacı yapar. (Uşaklıgil, 2006: 149)

Bir Şi’r-i Hayal isimli kitapta “Şadan’ın Gevezelikleri” başlığı altındaki seri hikâyelerden üçüncüsü “Bir Küçük Hatıra”dır. Şadan Avrupa gezileriyle ilgili maceralarını arkadaşına anlatır. Çapkın olan Şadan’ın yine bir gönül macerası geziyi anlatmasının ana sebebidir. Şadan Paris’e gitmiştir. Burada İstanbul’u hayal eder, rüyasında görür. Onu rüyasından uyandıran kaldığı apartmandaki kapıcının kızı Ninette’dir. Şadan’ı yemek için çağırmaya gelmiştir. On altı yaşında, hem kırmızı hem sarıya çalan saçlarıyla, çapkın bir kızdır. Ninette Şadan’ın onu Champs de Mars’a şenliğe götürmesini ister. Ailesinin Şadan’a bu konuda izin vereceklerini söyler. Şenlik Eyfel Kulesi’nden başlayacaktır. Şadan yürüyerek gitmek şartıyla teklifi kabul eder. Seine Irmağı kenarından kol kola yürürlerken Şadan Büyükdere rıhtımında, kolunda eski sevgiliyle yürüyor hissine kapılır ve gözlerinden yaşlar süzülür. Ninette hatırası ile hüzünlenen Şadan’ı teselli etmeye çalışır.

Hikâyede Şadan’ın Paris’teki apartman odasında gördüğü rüya anlatı evrenini oluşturur. Rüya şöyledir:

(...) birkaç saatlik derin bir uykunun ârâmını çekmeye çalışıyor zannolunan semanın bulutlarına bakarak düşündüm. Bir dakika geldi ki bu temaşa arasında o karanlık sema hayalimin önüne yırtılır gibi oldu. O zaman bu Paris semasının bir köşesinde bir güneş, fakat Garp’ın o küskün, paslanmış zannolunan güneşini değil, bizim Şark’ımızın, bir çocuk gözünün sabahatinden nişane veren güneşini, o güneşi şevk veren şa’sasını gördüm. Bir dakika içinde İstanbul’da muhteşem bir bahar sabahının levhasını seyrettim. Güneş Yuşa Tepe’sinden yükseliyordu. Henüz şeffaf bir tül arkasında gizlenen Beykoz eteklerine karşı Sarıyer, Büyükdere, Tarabya rıhtımları tutuşuyor, bu sabah güneşinin tufanı altında bütün beyazlara boyanan sahil binaları ferih ve mesut bir tebessümle gülüyor, sonra güneşin dalgaları birbirini kovalayarak etrafa es İri bir şelale dökerek bütün iki sahilin eteklerini, tepelerini, korucularını bir an içinde yaseminden yangınlar içinde bırakıyor, Çamlıca silkinerek uyanıyor. (...) (Uşaklıgil, 2006: 37)

Şadan Paris'e gezmek için gelmiştir. Rüyasında İstanbul'u gören Şadan, İstanbul'a gitme ihtimali olan birisidir. Bu sebeple rüyası da mümkün bir dünyanın yansımasıdır.

5.2.3. Öykü Mekânı

Hikâyede yer alan karakterlerin “eylem” ve “düşünceleri”ni izlenerek ulaşılan mekândır. Bu mekân hikâyedeki olay örgüsü ile ilişkilidir. Öykü mekânı hikâyede geçen tüm mekân çerçevelerini kapsar. Bunun yanı sıra herhangi bir olayın geçmediği ama metinde ismi geçen tüm mekânlar da öykü mekânı içinde yer alır. (Dervişcemaloğlu, 2016: 177)

“Eski Mektup” isimli hikâye *Bir Şi'r-i Hayal* isimli kitapta dokuzuncu sırada yer alır. Hikâye anlatıcının eski bir mektup bulması ile başlar. Bu mektup anlatıcıyı geçmişe götürür. Okuldan sonra arkadaşlıkları devam eden Rum genç ve onun kız kardeşi Blanche anlatıcının anılarında canlanır. Piyano ve mandolin çalan kız, Rumca şarkılar söyler. Anlatıcı arkadaşına gittiğinde bu müzik ziyafeti ile birçok kez karşılaşmıştır. Blanche bir gün diğer günlerden çok daha ciddi bulan anlatıcı genç kızını istemeye geldiklerini ve yakın zamanda sözleneceğini öğrenir. Kız çok mutludur ama bu mutluluk uzun sürmez ve sevdiği gençle ayrılırlar. Genç erkek ayrılığın ardından farklı bir kızla nişanlanır. Blanche ise üzüntüden yataklara düşer. Mandolin çalmaz, şarkı söylemez olur. Kızın durumunun giderek kötüye gitmesi ile annesi ve abisi kızın çok sevdiği Mısır'a gitme kararı alırlar. Kız burada ölür. Blanche ölünce annesi ve abisi tekrar İzmir'e dönmek istemezler.

Hikâyede anlatıcının gittiği Rum arkadaşının evi, olayların da yaşandığı hareketli bir mekândır. Anlatıcı, kardeşleri burada ziyaret eder ve genç kızın mandolin, piyano çalmasına burada şahit olur. Hikâyede bir sonraki mekân kulübün raks müsamesesidir. Anlatıcı Blanche ve sözlüsü ile burada karşılaşır ve onların valsine şahit olur. Eylemler ile takip ettiğimiz mekânlar, kulüpte anlatıcı ve genç kızın sohbeti ile soyut bir hâl kazanır. Blanche, anlatıcı kahramana gitmek isteği yerlerden bahseder; Mısır, Ehram, Nil, Hind, Çin, Japonya, okyanus, atmosfer ve Güneş sohbet anında ismi geçen mekânlardır. Herhangi bir olayın geçmediği bu mekânlar sadece isim olarak hikâyede yer alır. Anlatıcı ve Rum kızının sohbetinden sonra zaman bir yıl ilerletilir, hikâye mekânı yatak olarak değişmiştir. Genç kızın aşk acısı ile yatağa düşmesi, olay örgüsü ile ilişkili olarak değişen mekân çerçevesidir. Ailenin Mısır'a gidişleri hikâyedeki son mekânı oluşturur. Daha önce anlatıcı ve Rum kızın sohbeti anında bahsettikleri bir yer olarak geçen Mısır, ailenin Mısır'a gitme kararı ve genç kızın orada ölümü ile birlikte eyleme dayalı bir işlev kazanır. Hikâyenin geniş mekânı İzmir'dir.

Öykü mekânı incelemesi yapacağımız hikâye “Bir Miras Meselesi”dir. Hikâye *Sepette Bulunmuş-Hepsinden Acı* isimli kitapta on birinci sırada yer almaktadır. Hikâyede insanların çıkarıcılığı konu edilmiştir. Hikâyenin ana kahramanı Zekiye hala seksen yaşlarında, zengin olduğu düşünülen bir kadındır. Bu durum uzak yakın birçok akrabasının yaşlı kadının etrafında olmasına sebep olmuştur. İtibar sahibi ve gizemli bir kadın olan Zekiye halaya çevresindekiler ümit dolu gözlerle bakmaktadır. Onun büyük bir serveti olduğundan emin olan bu akrabalar, Zekiye halanın Galata, Mısır çarşısı gibi gittiği mekânları büyük bir dikkatle takip eder. Yaşlı olduğu için evinde misafir istemediğini söyleyen yaşlı halayı evlerinden misafir edebilmek için akrabaları sıraya girer. Evinde misafir istemeyen Zekiye halan Kızıltoprak’taki köşkünde Arnavut bir bahçıvanı ve Türk beslemesi ile yaşar. Zekiye hala hastalanınca öleceğini düşünen tüm akrabaları yaşlı kadının köşküne toplanır. Burada kadının ölümünü beklerler. Mirasın hayalini kuran akrabalarının en çok merak ettiği yer de sandık odasıdır. Tapuların, gümüşten leğenlerin, ibriklerin burada olduğunu düşünürler. Bir gün akrabalarından biri dayanamayarak ölüm döşeğindeki kadına sandık odasının anahtarının yerini sorar, daha sonra hatasını anlar. Her biri halanın ölümünü beklerken mirastan düşecek çeşitli şeylerin hayalini kurarlar. Nihayet bekledikleri gün gelir ve Zekiye hala ölür. “Ölüm hak miras helal” diyerek sandık odasının anahtarını aramaya başlarlar. Bulup odaya girdikleri zaman sandıktan çıkanlar karşısında şaşırırlar. Sandıktan eski fanılalar ve hırkalar çıkar. Çıkan kâğıtlar tapu değil gereksiz şeylerdir. Birbirlerine “sarrafın dükkânında esham alırken gören sen değil miydin?” gibi sorular sorarlar. Zaten suratından belliydi, bize kendini besletti diyerek sandığın başında sitem, şaşkınlık dolu konuşmalar yapıp, odadan çıkarlar.

Hikâyede olayın geçtiği mekân Zekiye halanın köşkü, köşkteki hasta odası ve sandık odasıdır. Olaylara göre değişen bu mekân çerçeveleri öykü mekânıdır. Olayın yaşanmadığı ama Zekiye halanın sahip olduğu düşünülen malların bulunduğu mekânlar ve gittiği iddia edilen yerler öykü mekânına dâhil olan diğer alanlardır. Sayıca bir hayli çok olan bu mekân isimleri hikâyede verilen sırasıyla şu şekildedir. Firuzağa, Beykoz, Eyüp, Mısır Çarşısı’nda dükkân, Bağlarbaşı’nda büyük arsa, Vefa’da ev, Vakıf Han’ın karşısındaki kuyumcu, Galata, Çiçek Pazarı, Kâğıthane, Alemdağı, Sarıyer, Yuşa Tepesi.

Bir Hikâye-i Sevda isimli kitabın on birinci sırasında yer alan “Tramvayda Gelirken” isimli hikâyede anlatıcı kahramanın aralık ayında Şişli caddesinde bindiği tramvay yolculuğunu anlatır. Bu yolculuk sırasında anlatıcı tramvaya binen ‘hakikat’ dediği insanlar hakkında özellikle dış görünüşlerinden hareketle tahminlerde bulunur, onların yaşamları

hakkında yorumlar yapar. Yolculuk Galatasaray’da inmesi ile son bulur. Hikâye hareketli bir olay örgüsüne sahiptir.

Öykü mekânı incelendiğinde bir yandan anlatıcının yolculuğu esnasında geçilen yerler diğer yandan yolcular hakkındaki tahminleri esnasında geçen yer isimleri bu başlığa dâhildir. Hikâyenin başlangıcında anlatıcı kahraman Şişli’ye doğru tramvaya binmek için yürür. Feriköy sırtının arkasındaki bulutlar üzerinden hava ilgili yorumlar yapan anlatıcı Feriköy’ü de öykü mekâna dâhil etmiş olur. Tramvay geldiğinde biner. Tramvay olayların geçtiği mekândır. Tramvaya bir karı koca biner. Kadın yirmi beş yaşlarında, esmer, siyah gözlü, zayıf birisidir. Kocasını ise şişman bir adamdır. Anlatıcı evli çift bakarak onlar hakkında tahminler yürütürken. Tramvaya binen yolculardan birinin Beyoğlu berber dükkânlarından birine gittiğini tahmin eder. Tahminin sebebi adamın badem yağıyla kabartılarak taranan saçlarıdır. Böylece anlatıcı kahramanın düşünceleri ile Beyoğlu öykü mekânına dâhil edilmiştir. Anlatıcının dikkati tekrar evli çift üzerine yoğunlaşır. O günün akşamına dair tahminlerde bulunur. Adam Lüksemburg’a uğrayacak, kadın ise evinin balkonunda sokaktan geçenleri tebessümle selamlayacaktır. Kadın aslında bu akşam Tepebaşı’nda ‘Le premier mari de France’ komedisini izlemek istiyordur. Yarın sabah karı koca eldiven almak için Beyoğlu’na gideceklerdir. Bu mekânlar anlatıcının düşünceleridir. Tahminlerin yapıldığı sırada tramvay hareket halindedir ve Pangaltı Caddesi’ne geçmek üzeredir. Tramvay Galatasaray’a geldiğinde anlatıcı tramvaydan iner. Yolculuğun sona ermesiyle hikâye de sonlanır. Feriköy, Beyoğlu, Lüksemburg, evin balkonu, Beyoğlu anlatıcının yolcular hakkında yaptıkları tahminler ile düşünceler sonucu öykü mekânına dâhil olurken, olayın yaşandığı tramvay ve tramvayın durduğu Şişli, Pangaltı Caddesi ve Galatasaray diğer öykü mekânlarıdır.

Öykü mekânı üzerine inceleme yapacağımız bir diğer hikâye *Küçük Fıkralar* isimli kitabın ikinci sırasında yer alan “Yelpaze Altında Halil Sîret Bey’e”dir. Hikâyede tiyatroya yaşanan birkaç saatlik bir aşk kaçamağı anlatılmıştır. Geri dönüşlü bir anlatıma sahip olan hikâyede anlatıcı kahraman bir yıl önce yaşadığı aşk anısını arkadaşına anlatır. Yağmurlu bir akşam arkadaşısıyla beraber kafeden çıkan hikâyenin başkışisi Süleyman Necdet, o esnada geçen bir kadını bakışlarıyla takip eder ve ‘o değil’ diyerek arkadaşında merak uyandırır. Anısını anlatmak için gereken ortamı sağlar. Süleyman Necdet’in “iki saatlik bir flört” dediği anısı şöyledir. Geçen yaz Tepebaşı’nda yazlık bir tiyatroya gitmiştir. Oldukça tutumlu olduğundan oyunu kalabalık seyircinin olduğu tarafta, ucuz bir fiyata izlemeyi tercih eder. İskemlesini alan insanlar kendilerine boş bir alan aramaktadır. Bu sırada annesine boş yer olduğunu söyleyen bir kız sesi dikkatini çeker. O tarafa baktığında kızını görememektedir. Tek

gördüğü şişman, şapkalı, kırk yaşlarında bir kadındır. Bu kadın kızın annesidir. Kız da hemen ardından mavi krep gömleği, kırmızı saçları ile ilerlemeye çalışmaktadır. Süleyman Necdet etraftan bir iskemle bularak bu tarafta yer olduğunu söyler ve anne kız Süleyman Necdet'in ön sırasına otururlar. Oyun başlar. Oyun ilerledikçe Süleyman Necdet ve kızın kolları birbirine değmeye başlar. Kız oyun hakkındaki yorumlarını annesine anlatır ama asıl duymasını istediği Süleyman Nazif'tir. Genç adam da aynı şekilde kıza duyurmak istediği sözleri yanında arkadaşı Suad'a söylüyordur. Oyun boyunca birbirine değen kollar, söylenen sözler oyunun bitmesi ile son bulur. Anne ve kızı herkesle birlikte alanı terk etmektedir.

Hikâye dar bir alanda ve tek konu etrafında ilerlemiştir. Süleyman Necdet anısını anlatmaya başlamadan önce yağmurdan dolayı mahsur kaldıkları Splendide Cafe'nin önü ve aşk macerasının yaşandığı Tepebaşı'nın yazlık tiyatrosu öykü mekânlarını oluşturmuştur.

Bir Şi'r-i Hayal isimli kitabın on ikinci sırasında yer alan “İzdivaca Düşman” isimli hikâyede evlenmek istemeyen Beyoğlu çapkını bir adam vardır. Hikâyenin anlatıcı kahramanı olan arkadaş evliliğin güzelliklerinden bahsederek adamı ikna etmeye çalışsa da arkadaşının evlilik konusundaki fikrini değiştiremez. Hikâyenin olay örgüsü şöyle ilerler: Beyoğlu'nun tanınmış simalarından biri olan çapkın adam ve arkadaş evlilik üzerine sohbet ederler. Çapkın adam evinde mutlu olduğunu ‘burada uçan ruh ancak benimdir’ diyerek yalnızlığından memnun oluşunu dile getirir. Kadınlar ile ilgili kötü düşüncelerinden bahseder. Tepebaşı'nda bir gecelik kadınlardan birine denk geldiği zaman onu evlilik konusundaki ikna çabalarına pişman olacağını söyler. Yine bir gün iki arkadaş pencerede oturup sokağı seyrederken Beyoğlu çapkını adam dört tür kadın olduğundan bahseder. Bu kadınlar “evlenmiş olanlar, evlenmeyecek olanlar, evlenecekler ve evlendirilecekler” der. İki arkadaş uzunca bir süre görüşmezler. Karşılaştıkları bir gün çapkın adam arkadaşına artık evlenmeye karar verdiğinden bahseder. O günden sonra anlatıcı kahraman çapkın adamı sokaklarda yirmi beş otuz yaş arası kadınlarla gezerken görmeye başlar. Baloda, caddelerde genç kızlar ve onların yanlarında annesi olabilecek kadınlar ile dolaşır. Arkadaşına her gün yeni biriyle tanıştığından bahseder. Neşeli olan çapkın adam kendini daha genç hissetmektedir. Anlatıcı kahraman bir gün arkadaşını ziyaret etmek için onun Beyoğlu'ndaki evine gider. Çapkın adam arkadaşına evlilik meşguliyetlerinden olan yoğunluğunu dile getirir. Evlendirilecek birçok kızla tanışmaktadır. Bu kızlar Bakırköyü, Haydarpaşa, İzmir, İskenderiye gibi çeşitli şehirlerdendir. Çapkın adam bu durumu eğlence olarak görmektedir.

Hikâyedeki öykü mekânları çapkın adamın yaşadığı Beyoğlu'ndaki evi, kızlarla gezdiği sokaklar, eğlenmek için gittiği balodur. Olayların yaşanmadığı ama ismi geçmesi

sebebiyle öykü mekânına dâhil olay diğer yerler ise Tepebaşı, Bakırköyü, Haydarpaşa, İzmir, İskenderiye'dir.

5.2.4. Dekor

Anlatıdaki olayların gerçekleştiği “genel toplumsal-tarihsel-coğrafi çevredir.” Dekor, mekânsal çerçevedeki hareketliliğin aksine durağandır ve anlatı metninin bütünlüğüne dayanır. Dekorlar hikâyede meydana gelen olay ve durumlara kurgusal bir alan sağlayan mekândır. Hikâyelerde yaşanan olay ve durumlar dekora yerleştirilir bu özelliğiyle “başlangıç noktası” kabul edilebilir. (Dervişcemaloğlu, 2016: 176-177)

Kadın Pençesi isimli kitapta dördüncü sırada yer alan “Malım Menalim” isimli hikâyede bir adamın aşkı ve uğradığı ihanet sonucu intihara sürüklenişi anlatılır. Hikâye geri dönüşlü bir şekilde anlatılmıştır. Hariciyeli olan bu genç Büyükada'da yaşar. Bir gezinti esnasında karşılaştığı kıza âşık olur. Zorluklarla sevdiği kız olan Sermed'i görmeye çalışan genç kıza açılır ve ondan da olumlu cevap alır. Evlenme teklifi eder. Sermed hariciyeli gence ondan başkasıyla evlenmeyeceğine dair söz verir. Genç, kızı öpmeye çalışır fakat kız kabul etmez. Hariciyeli genç kızı “Malım Menalim” diye sevmekte büyük bir aşk hissiyle günlerini geçirmektedir. Sermed Bir haftalığına tatile gelen teyze oğluyla hariciyeliyi aldatır. Sevgilisinin teyzesinin oğluyla öpüştüğünü göre genç, kendisinden esirgenen öpücüğü düşünür ve dünyası yıkılan hariciyeli Büyükada'yı terk eder. Rio, Cenevre gibi şehirleri dolaşır. Karaciğerinden ve safrakesesinden dolayı hastalanan adama doktorlar teşhis koyamaz. Hastalığının teşhisi için ameliyat gerekince ülkesine dönme kararı alır ve Büyükada'ya gelir. Burada tanıdığı sadece hizmetçileri olan Emine ve Hasan vardır. Büyükada'ya dönünce sevgilisiyle buluştukları yerleri görmek için gezintiye çıkmak ister ve bu gezinti esnasında eski sevgilisini ve çocuğunu görür. Bu duruma çok üzülür. Eve döndüğünde akşamdır ve ölüme yatmaya karar verir. Tüm mirasını hizmetçilere bırakır. Uyku ilaçlarını bardağa boşaltarak su ile içir. “Tesoro Mio” vals eşliğinde ölür. Hikâyenin dekoru belirgin bir şekilde verilmiştir. Büyükada'da geçen olaylar da zamansal dekor ise Birinci Dünya Savaşı, İstibdat yılları, 2. Meşrutiyet, harp mütareke ve milli müdafaa yıllarıdır. İstanbul' a tekrar dönüşü ve intihar süreci Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemi kapsarken, Sermed'le yaşadıkları aşk aldatılışı ve ülkeyi terk edişinde geçen yıllar Birinci Dünya Savaşı öncesine aittir.

Birinci Dünya Savaşı yılları ve mütareke aylarının dekor olarak yer aldığı bir diğer hikâye “Alık Abdül”dür. Yine “Malım Menalim” isimli hikâyeye benzer olarak sonu intiharla biten bir aşk hikâyesi konuyu oluşturur. Savaşın kişiler üstündeki yıkıcı etkilerini görürüz.

Hikâyede dekor işlevi gören yer düşman askerinin işgali altında olan Yeşilköy ile Bakırköy arasında olan bir köydür.

İhtiyar Dost isimli kitapta yirmi ikinci sırada yer alan “Torun ve Dede” isimli hikâyede dede yani ihtiyar dost ve yirmi yaşındaki torununun sohbetini okuruz. Torun balkonda Cumhuriyet bayramı için yaptığı süslemelerini kontrol eder. Dede o esnada radyo dinler. Torun radyoda duyduğu yarış sonucunu beğenmeyerek, teknik gelişmeleri yetersiz bulur. Dedesi bunun üzerine verdiği örnekler ve karşılaştırmalar ile yenilikler konusunda ne kadar şanslı olduğunu torununa anlatmaya çalışır. Hikâyede geçen konuşma balkondadır. Hikâyenin dekoru Cumhuriyet’in onuncu yıl kutlamalarında bir evdir.

Onu Beklerken isimli kitabın dördüncü hikâyesi “Türk Eri”dir. Hikâyenin başlangıcında dekoru verilir. Dekor Yeşilköy’de Balkan Harbi yıllarıdır. Hikâye anlatıcı tarafından Balkan Harbi yıllarına dair bir anı olarak verilir. Anlatıcı askerlerin savaş gerisinde yaptığı talimleri, yürüyüş anlarını, birbirleriyle olan ilişkilerini gözlemler. Hikâyede askerlerin hayvan sevgisi önemli bir rol oynar. Anlatıcı soğuk ve yağışlı bir gün iskeleye doğru gitmek için büyük caddeden geçerken ölmek üzere olan bir at ve yanında bir askere tesadüf eder.

Bir Hikâye-i Sevda isimli kitabın ikinci sırasında yer alan “Güzel Artemisya” isimli hikâyede Artemisya gençliğinde büyük küçük herkesin hayran olduğu kanto söyleyen, neşeli, ince uzun güzel bir kadındır. Hikâye hatırlamalar yoluyla geriye dönüşlü bir anlatımla verilmiştir. Orta yaşlardaki anlatıcı ve arkadaşı yemek yemek için dışarı çıkarlar. Yemekten sonra sahneli kahveleri dolaşmaya karar verirler. Concordia’ya girmeye karar verirler. Burada Güzel Artemisya da sahneye çıkmaktadır. Artık Artemisya yaşlanmış bir kadındır. Anlatıcı çocukluğunda hayranlıkla izlediği kantocu kadını yirmi yıl sonra yeniden görmektedir. Artemisya’yı görmesiyle geçmiş günleri düşünür. Güzel Artemisya’nın insanların gözdesi olduğu zamanlardan bahseder. Artemisya aradan geçen zamanda kahveci çırağına âşık olmuş ve evlenmiştir. Şimdi sekiz ve on yaşında iki kızı olan kadın eşiyle anlaşamayarak boşanmıştır. Artemisya artık yirmi beş yaşında herkesin hayranlıkla izlediği, uğruna dükkânlarını sattığı, hanların terhin olunduğu kadın değildi. Sahne için yaşlı duran Güzel Artemisya kızlarının geçimini sağlamak için sahneye çıkmaya devam etmektedir. Hikâyede dekor Güzel Artemisya’nın sahneye çıktığı Gedikpaşa Tiyatrosu’nun aktifliğini sürdürdüğü yıllardır. Artemisya’yı izledikleri Concordia tiyatrosu 1871-1906 yılları arasında oyunların sergilendiği bir mekândır. Tiyatro binası Galata ile Tünel arasında, bugün Saint-Antoine

Klisesi'nin bulunduğu yerdedir. (Uşaklıgil, 2010: 32) Hikâyenin dekoru da 1871-1906 yılları arası İstanbul'udur.

5.2.5. Anlatı Dünyası

Anlatı dünyası, anlatılarda anlatılmayarak tamamlanması okuyucuya bırakılan mekânsal boşluklardır. Burada okurun hayat ile ilgili “mekânsal deneyimlerinden” ya da “kültürel bilgisinden” yola çıkarak boşlukları doldurması beklenir. Metinlerdeki mekân kurgusal olsa bile okur mekânı tutarlı ve uyumlu bir halde fiziksel olarak varmış gibi algılar. (Dervişcemaloğlu, 2016: 177)

Bir Şir'i Hayal isimli kitapta yer alan “Bir Seyahat Sahifesi”, Şadan’ın Gevezelikleri isimli başlıkla oluşturulan altı seri hikâyeden beşincisidir. Hikâyeler Şadan’ın seyahatlerinde yaşadığı maceraları anlatır. Bir Seyahat Sahifesinde Şadan’ın aşk kaçamağına yer verilmiştir. Erenköy’deki köşkün bahçesinde arkadaşına yaşananları anlatır. Şadan Floransa’da Arno Nehri kıyılarında bir pansiyona gider. Bu pansiyon devamlı müşteriler ve geçici müşterilerin konaklayabildiği bir yapıdır. Odaları gezer ama burayı beğenmez. O esnada yirmi beş yaşlarında olduğunu tahmin ettiği bir kızla karşılaşır ve kızıdan etkilenerek pansiyona yerleşmeye karar verir. Pansiyonda on beş gün kalacaktır. Seyahat defterinde gezeceği yerleri incelerken akli bir yandan komşu oldukları kızda kalmıştır. Daha sonra kızın yarım asırlık, kısa boylu, göbekli, kitapçının yanında kâtip olarak çalışan bir kocası olduğunu öğrenir. Bu durum Şadan’ı kıza olan ilgisinden vazgeçirmez ve kıza yaklaşabilmek için önce kocasına yaklaşmak gerektiğini düşünerek adamın bulunduğu kitapçıya gider ve onları akşam yemeğine davet eder. Yemekte sohbet sırasında gitmek istediği uzak yerlerden konu açar. Yaşlı koca Şadan’a eşinin ona eşlik edebileceğini söyler. Şadan ve kadın uzak yerlere giderek vakit geçirirler. Şadan kadının kocasına da içten içe üzülmemektedir. Gitmesine iki gün kala kadın ile odada vakit geçirmeye karar verirler. Şadan ve kadın odada samimi bir haldeyken kadının kocası odaya girer. Adam, Şadan’ın üzerine doğru ilerler. Yumruk atılacağını düşünür ama adamın sözlerinden zaten durumun bildiğini anlar. Olay sonrası Şadan, kadına nefret besler.

Hikâyede Şadan ve kadın Arno Nehri kenarında bir pansiyondadır. Şadan ve kadın gezmek için bahaneler bularak kadının kocasına çeşitli yerlerden bahsederler. Chateau de Vinciliana, Monte Olivedo, Villa Carecci gezi için gidildiği söylenen yerlerdir. Okuyucu Arno Nehri ve bu mekânlar arasındaki mesafeyi, geçilecek yerleri kendi bilgisi ile tamamlar. Örneğin İtalya’da tarihi bir yer olan Villa Carecci (Villa Medici at Careggi) ve Arno Nehri

arası 31 kilometredir. Bu güzergâhta geçilecek mekânlar okuyucunun bilgisine bırakılmıştır. Yakın olmayan gezi mesafelerinde kullanılan araç o bahsedilmese de varlığı okuyucu tarafından kabul etmesi gereken bir mekândır.

Bir Şi'r-i Hayal isimli kitabın Şadan'ın Gevezelikleri adıyla verilen seri hikâyelerinden ikincisi “Yolda Bir Çiçek”tir. Hikâye Şadan'ın bahçede arkadaşına İsviçre gezisini anlatması ile başlar. Hikâye İsviçre’de geçer. Şadan'ın çapkınlık hikâyesidir. Rigi Zirvesi’ne çıkmak için iki İtalyan arkadaşı ile beraber yaptığı yolculuk anlatı dünyasının yer verildiği alandır. Şadan İtalya ve İsviçre arasında bir tren yolculuğu yapar ve İki ülkeyi birbirine bağlayan Saint-Gothard Geçidi’nden söz eder. İsviçre’nin küçük bir kasabasından konaklar ve istikamet Rigi Zirvesi’dir. Şadan'ın yolumuzun üstü diye belirttiği Saint-Gothard Geçidi ve Rigi Zirvesi arasındaki mesafe 91.8 kilometredir. Aradaki bu uzunca mesafe hakkındaki mekân detayları verilmeyerek okuyucunun bilgisine bırakılmıştır.

Anlatı Dünyasını inceleyeceğimiz bir sonraki hikâye “Bravo Maestro”dur. Hikâye *Bir Yazın Tarihi* isimli kitapta ikinci sırada yer alır. Hikâyenin özeti şöyledir: Fumagaçe yetmiş yaşlarında bir müzik öğretmenidir. Ekonomik zorluklardan dolayı hala çalışmak zorundadır. On yaşındayken babasını kaybetmiştir. On iki yaşında bir müzik yarışmasında keman kategorisinde birinci olmuştur. Okullarda müzik öğretmenliği yapmaya başlayan Fumagaçe işine sadık ve titiz bir adamdır. Okula her girdiğinde kapıcıya kolundaki saati göstererek işine ne kadar sadık olduğunu anlatmak ister. Kapıcı bir gün bu durumdan sıkılır ve bunun normal bir şey olduğunu işini yapmayan kapıcıyı, öğretmeni işten çıkarırlar der. Bu durum öğretmende okuldan kovulacağı korkusu yaratır. İşini seven Fumagaçe değerinin anlaşılmadığını düşünür ve çevresinden takdir bekler. Bir gün okuldaki öğrenciler Fumagaçe’nin bir bestesini çalarlar ve ardından ‘bravo Maestro’ diye bağırırlar. Bu duruma sevinen öğretmen sonunda kıymetinin anlaşıldığını düşünür. Yine de içinde işten kovulma korkusu taşımaktadır. Dul bir kadının evinde kiracı olarak yaşamaktadır. Bu olayla birlikte üzüntüsünden birkaç gün dışarıya çıkmaz. Daha sonra işine dönse de Fumagaçe birkaç gün sonra ölür.

Hikâyenin anlatı dünyasını Fumagaçe dul kadının evinde kaldığının bahsedildiği pasajda görmek mümkündür. Pasaj şöyledir: “O akşam Maestro Fumagaçe dul bir kadının evinde kira ile tutulmuş küçük, sefil odasına çıkarken ‘Ben bu akşam yiyemeyeceğim.’ dedi.” (Uşaklıgil, 2005: 65)

Cuma günü, ders vaktinde onun yavaş yavaş merdivenlerden indiği ve mütebessim bir çehre ile ev sahibine “iki gün tembellikten sonra iş!” dediğini işiterek herkes mutmain oldu. (Uşaklıgil, 2005: 66)

Maestro Fumagaçe’nin odası evin üst katındadır. Fumagaçe “odasına çıkarken” söylemiyle belirtilir ama çıkma eyleminde kullanılan merdivenlerden bahsedilmez. Merdivenler okuyucunun deneyim ve bilgisine dayanarak tamamlanması gereken bir mekân olarak bırakılmıştır. Hikâyeden aldığımız ikinci alıntı ise Fumagaçe odasından merdivenleri kullanarak indiği belirtilerek daha önce tamamlanması okuyucuya bırakılan boşluk anlatıcı tarafından doldurulmuştur.

Mekânsal boşluğun bırakıldığı bir diğer hikâye “Sevda-yı Sengîn”dir. *Bir Yazın Tarihi* isimli kitapta sekizinci sırada yer alır. Hikâye geriye dönüşlü bir anlatım ile verilir. Hikâyenin başkahramanı Refî Nihat kısa süreli ilişkiler yaşayan bir adamdır ve evlenmeyi düşünmez. Ona göre insan evlense bile bir önceki aşkını unutamaz ve bu yüzden evliliğinde mutlu olamaz. Refî Nihat’a göre evlilik aşkı öldüren bir şeydir. Refî Nihat’ı üzen ve şaşırtan bir olay olur. Sevgilisi olan kız kendisinden sonra evlenmiş ve çok mutlu olmuştur. Refî Nihat bu durumu kendisine yapılmış bir ihanet olarak görür. Sonraki ilişkilerinde bu aşktan izler arar. Artık ruh hali gittikçe bozulmuştur. O olaydan sonra Ada’ya yerleşir. Hikâye bir yıldır birbirini görmeyen Refî Nihat ve anlatıcı kahraman olan arkadaşının vapurda karşılaşmasıyla başlar. Geçmişten söz ederler. Refî Nihat’ı oldukça üzgün gören arkadaşı sebebini sorduğunda bu yaşananları öğrenir. Refî Nihat sohbetten sonra arkadaşını akşam yemeğine evine davet eder. Eve giden anlatıcı Refî Nihat’ın çalışma odasındaki kürenin üzerine yapılmış kadın heykelinin her gece kendisini öptüğünü söylemesi üzerine çok şaşırır. Refî Nihat bu heykel kadının kendisini hiç aldatmayacağına inanmaktadır.

Hikâyenin mekânsal boşluğu Refîk Nihat’ın yaşadığı olaydan sonra Adaya yerleşmesini bahsettiği pasajdadır. İfade şu şekildedir: “Evet, geçen sene, o vakadan sonra Ada’ya gelmiştik, o vakitten beri oradayız, hemen hiç de inmiyorum, bugün müstesna olarak...” (Uşaklıgil, 2005: 131)

Adaya gelme eylemi bir vapur aracılığıyla denizi geçerek yapılabilir. Anlatıcı, Ada’ya ulaşma da bir araç olan vapuru ve geçilecek denizi anlatıda vermez ve okuyucudan boşluğu deneyimleriyle tamamlamasını ister.

“Ramiz Hoca” isimli hikâye *Bir Hikâye-i Sevda* isimli kitapta on beşinci sırada yer alır. İzmir’de geçen hikâyenin özeti şöyledir: Ramiz hoca isimli adam mahalledeki gençlere evleninceye kadar ağabeylik, hocalık yapan onlara yol gösteren bir beydir. Bu adamın mahallede bir saatçi dükkânı bulunur. Ramiz hoca dükkânın üst katında kalmaktadır. Bu

dükkân mahallenin gençleri için bir sohbet mekânıdır. Burada hikâyeler anlatılır, yeni çıkan şarkılar dinlenir. Bu gençler ile gezip dolaşan Ramiz Hoca'nın geliri merak edilmektedir. Gençlerle birlikte kır ziyafetleri, deniz âlemleri yapar. Bir gün Ramiz hoca dükkânını açmaz. Hocayı merak edenler dükkâna gittiklerinde hocanın öldüğünü görürler. Dükkânda veresiye defterine benzeyen bir defter vardır. Hoca buraya geceleri nereye gittiğini, faizle para verdiği isimleri, gençlerle beraber gittiği evlerdeki kızların ismini not almıştır. Tefecilik ve kızlar durumuna şaşırın, okuduklarıyla gülümseyen halk yine de hocanın gençlere iyi bir yol gösterici olduğundan bahsederler.

Hikâyedeki mekânsal boşluklar hoca ve gençlerin yaptıkları yolculuklar arasındadır. Bu yolculuklar biri Bahribaba'dan Kokaryalı'yadır. 1932 yılında Kokaryalı ismi verilen semt günümüzde Güzelyalı olarak bilinmektedir. Sahil şeridinde bulunan Bahribaba ve Kokaryalı semtlerinin arası 4.6 km'dir. Mesafe boyunca karşılaşılabilecek mekânlar okuyucunun bilgisine bırakılmıştır. Örneğin geçiş güzergâhında 1907 yılında yapılan İzmir Tarihi Asansör Binası vardır. Hikâyede bu mekâna yer verilmez. Bu okuyucunun bilgisi ile haberdar olabileceği bir yerdir. Ramiz hoca ve gençlerin yaptığı gezilerden biri İzmir'den Manisa'dır. İzmir Manisa arası günümüzde 38.5 km'dir. Dönem şartları ve ulaşım imkanları düşünüldüğünde yolculuğun daha zorlu olacağı dikkate alınmalıdır. Bu mesafe içinde geçilen yollar ve köylerden hikâyede bahsedilmez. Bu geziler sırasında kullanılan ulaşım aracı okurun tamamlaması istenen bir diğer mekândır.

5.2.6. Öykü Ve Söylem Mekânı

Hikâyelerde meydana gelen olaylar zamansal bir boyut içinde yer alır. Buna benzer şekilde hikâyelerdeki varlıkların boyutu da mekândır. Seymour Chatman bu sebeple anlatıbilimde genel bir kabul halini alan “öykü zamanı” ve “söylem zamanı” ayrımlarının bir benzerinin mekân üzerinde de uygulanması gerektiğini düşünerek “öykü mekânı” ve “söylem mekânı” ayrımını yapar. (Chatman, 2008: 89)

Öykü Mekânı; hikâyede geçen tüm olayların mekânları “öykü mekânı” başlığı altında toplanır. Öykü ve söylem zamanı ayrımından yola çıkılarak mekân uygulamalarına uyarlanan bir inceleme sahasıdır. Chatman sözlü anlatılarda mekânın soyut oluşundan kaynaklı olarak, mekânların zihinde canlandırmayı gerekli kıldığından bahseder. Chatman öykü uzamını şöyle tanımlar: “Karakterlerin algılamaları ve/ya da anlatıcının verdiği bilgiler doğrultusunda okuyucunun yönlendirilerek hayalinde canlandığı (tabii, yapabileceği ölçüde) şeydir.” Zaman uygulamalarının aksine keskin bir ayırmadan söz edilemediği için anlatılarda öykü ve

söylem mekânı analizi yapmak zaman analizi yapmaktan daha karmaşıktır. Zaman herkes için aynı şekilde ilerler. Chatman’ın örneğiyle “zaman hepimiz için aynı saat yönünde ilerler (psikolojik değerlendirme söz konusu değilse).” Mekân da durum herkes için aynı değildir. Örneğin nesnelerin mekân içindeki konumu herkes için aynı değildir. Bu kişinin konumuna göre farklılık gösterebilir. Bu noktada izleyici ve okuyucunun öykü mekanını kavrayışını değerlendiren Chatman, okuyucu için kavramanın daha zor oluşundan bahseder. Sözlü anlatılardaki mekânı kavrayabilmenin hayal gücüyle mümkün olabileceğini savunur. (Chatman, 2008: 89-96) Halid Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerinde öykü mekânlarını şöylebilir:

Bir Yazın Tarihi isimli kitabın dokuzuncu sırasında yer alan “Eski Bir Refik” isimli hikâyede anlatıcı kahraman bıraktığı kitaplarını almak için boş olan yazlık eve gider. Yazlıktan dönerken burada gebe bir kedi bırakmışlardır. Yazlık eve gittiğinde odasının kapısı aralıktır. Odasına girdiğinde doğum yapan kediyi görür, yavrular ölmüş, sadece bir yavru sağ kalmıştır. Hikâye bu pasaj şöyle verilmiştir:

Zavallı odam bir maktele dönmüştü. Üç maktul... Biri kütüphanemin önüne serilmiş öteki kapının yanında, bir diğeri kanepenin üstünde kanlara bulanmış, sefil, seğirdân yatıyorlardı. (Uşaklıgil, 2005: 151)

Kedilerin çocuk tarafından bulunduğu mekân anlatıcı kahraman tarafından verilen bilgiler ile okurun zihninde canlandırabileceği kolaylık sağlanmıştır. Hikâyedeki bir diğer öykü mekânı çocuğun sağ kalan kediyi bulduktan sonra götürdüğü kendi evidir. Tosunla çok iyi dost olan anlatıcı kahraman onunla oyunlar oynar. Okuldan geldiği zaman derslerini tosuna anlatır. Anlatıcı kahraman, bu oyun alanı olan evden şöyle bahseder: “Bazen beni bırakır, kanepenin saçağını yahut perdenin ipini, bir kenarda bulunmuş makarayı vesile eder, bunlarla manidar icat ederdi.” (Uşaklıgil, 2005: 155)

Bir gün okuldan geldiğinde sinirli olan çocuk oyun oynamak için sokulan Tosun’a tekme atar. Kedi savrulur. Bu olay üzerine üç gün görülmeyen Tosun deniz hamamına düşüp boğulmuş bir şekilde bulunur. Anlatıda geçen olayların meydana geldiği mekânlar olan öykü mekânları hikâyede okuyucunun zihninde canlandırmasına kolaylık sağlayacak şekilde detaylandırılarak anlatılmıştır.

“Bir Mesele-i Adliye” isimli hikâye *Bir Hikâye-i Sevda* isimli kitabın yedinci sırasında yer alır. Hikâyenin özeti şöyledir: Köylü bir genç ile Esma isimindeki köylü kız küçüklükten beri birbirlerini sevmekte ve bütün köy bunu bilmektedir. Bir gün bir adamın Esma’ya göz koyduğunu öğrenir. “Onu sevdiği adamdan elinden alacağım”, “kaçıracağım” gibi cümleler söylediğini duyar. Bunun üzerine çok sinirlenen genç adam sevdiği kıza göz koyan adama

pusu kurar ve köye dönmesini bekler. Adam geldiğinde tartışmaya başlarlar ve adamı vurur. Hapse girecek olan âşık adam Esmâ'nın kardeşi ile evlenmesini istediğini söyler.

Hikâyede olaylar geri dönüşlü bir anlatım ile verilmiştir. Hikâye cinayetin ardından on yıl geçtikten sonra savcı yardımcısının odasında cinayeti işleyen adam tarafından anlatılır. Âşık adam köye dönüp tekrar bir cinayet işlemekten korkmaktadır. Kardeşi ve Esmâ evlidir. Çocukları olmuştur. Bu durum âşık adam için dayanılmaz bir acı, bir cinayet sebebidir. Hikâyenin öykü mekânları savcı yardımcısının odası ve Esmâ'ya göz koyan adamı öldürmek için pusu kurduğu yoldur. Hikâyenin öykü mekânları okura şöyle tanıtılır:

Bu cümleyi söyleyebilmek için son kuvvetini sarf etmiş de artık ayakta durmaya mecali kalmamışçasına bir iskemle çekti ve istizana hacet görmeksizin ta müddeî-i umumi muavininin karşısına oturarak dirseklerini yazıhanenin üstüne dayadı, iki eliyle yüzünü kapayarak durdu. (Uşaklıgil, 2010: 88)

Cinayetin işlendiği köy yolu ise şöyle anlatılmıştır:

Yol kıvrıla kıvrıla ötesinde berisinde tek tük ağaçlarla karanlığın içinde uzanıp gidiyordu. Ara sıra uzaktan bir gürültü fark ederdim, o vakit kulaklarımın içinde sanki atlar koşardı. Ta ötede bir meşe ağacı vardı ki karanlıklar arasından koparak bana doğru gelen bir gölge gibi ilerlerdi, belki on defa bu meşe beni aldattı, belki on defa yerimden davrandım. (Uşaklıgil, 2010: 92)

Her iki öykü mekânı da okuyucunun zihninde canlandırmasına olanak sağlayan betimlemeler, bilgiler ile anlatılmıştır.

“Beyaz Şemsiye” isimli hikâye *Küçük Fıkralar III* isimli kitapta yer alır. Hikâyede anlatıcının gözlemleri ile Zerrin isimindeki kızın âşık olma evlenme ve dul kalma süreci anlatılmıştır. Bu süreçler hikâyede zaman ilerletilerek okuyucuya verilmiştir. Arada zamansal boşluklar bırakılmıştır. Hikâyenin olay akışı şöyledir: Anlatıcı kahraman pencereden rıhtımı seyretmektedir. Bu sırada genç, güzel neşeli bir kız görür. Kızı elindeki beyaz şemsiye ile sembolleştiren anlatıcı ondan beyaz şemsiye diye bahseder. Kızın yanında annesi de vardır. Rıhtımın sonuna kadar giden anne kız dönüşte yine anlatıcı kahramanın penceresinin önünden geçeceklerdir. Bu geçme esnasında kızın kızardığını fark eder. Daha dikkatli bakan anlatıcı yirmi beş yaşında, ince yapılı, uzun boylu bir subayın geldiğini görür. On altı yaşındaki beyaz şemsiyeli Zerrin ile bu subay arasında bir aşk olduğunu anlar. Aradan birkaç ay geçer. Yine penceren dışarıyı seyrettiği gün bu iki genci görür. Artık evlilerdir ve Göksu'ya kayıkla gezmeye giderler. Evli çifti mutlu görmek anlatıcıyı sevindirmiştir. Aradan beş yıl geçer. Anlatıcı kahraman bindiği vapurda Zerrin ile karşılaşır. Yanında çocuğu olan Zerrin'in subay eşi ortalarda yoktur. Gençliğindeki neşesi kalmayan bu üzgün kadını izlemeye başlar. Vapur ile Hisar'a yaklaştıkları zaman Zerrin'in birinin arıyormuş gibi mezarlığa baktığını görür. Subay'ın öldüğünü anlayan anlatıcı daha fazla bu hüzne dayanamayarak oradan ayrılır.

Hikâyede ileriye sıçramalar yapılarak üç farklı zamanda gerçekleşen olaylara yer verilmiştir. İlk iki zaman dilimi anlatıcısının penceresinden güvertede yaşananları anlatması ile okuyucu tarafından öğrenilir. Burada öykü mekânı rıhtımdır. İkinci öykü mekânı ise anlatıcı ve Zerrin'in karşılaştığı vapurdur. Öykü mekânları hakkında okurum zihninde canlandırmasını kolaylaştırarak detaylar verilmemiştir.

Daha önce öykü mekânı başlığı ile yaptığımız mekân incelemesi Ryan tarafından var olan çalışmalardan hareketle oluşturulan beş mekân inceleme kategorisinden birisidir. Ryan öykü mekânı kategorisinde Chatman tarafından oluşturulan öykü mekânı çalışmasından farklı olarak hikâyelerdeki olayların dışında karakterlerin düşüncelerini ve olay gerçekleşme de metinde ismi geçen tüm yerleri bu başlık altında incelenmesi gerektiğini savunmuştur. Chatman'ın öykü mekânı kategorisi ile gerçekleşen tüm olayların mekânlarını kapsar.

Söylem Mekânı; öykü mekânına göre daha dar bir alanı kapsar. Burada anlatıcı dinleyicinin dikkatini söylem aracılığıyla çerçeveli alana çeker. Öykü mekânının bir parçası olan söylem mekânında, hikâyede yaşanan olayların gereksinimleri dikkate alınarak hikâye anlatıcısı tarafından ya da bir kamera aracılığıyla odak nokta haline getirilmesidir. (Chatman, 2008: 94-95) Jahn bu mekânı anlatıcının “hâlihazırdaki mekânıdır” şeklinde yorumlar. Hastaneler psikiyatrik koğuşlar ve mahkemeler popüler olarak yer alan söylem mekânlarından bazılarıdır. (Jahn, 2015: 107) Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde görülen söylem mekânları şöyledir:

Bir Şi'r-i Hayal isimli kitabın on üçüncü sırasında yer alan “Çay Fincanı” isimli hikâye veremli bir kızın son günlerinde onu hayata tekrar bağlamak için kızı oynanan oyunu anlatır. Hikâyenin özeti şöyledir: Anlatıcı kahraman bir vapur yolculuğunda kamaraya çekilmiş yazı taslakları ile ilgilenmeyi planlayarak yalnız kalmayı ümit etmiştir. Bu esnada içeriye doktor olan Ahmed Hüsnü girer. Meslek hayatında gördüğü facialara alışamamıştır. Bir hayli üzgün görünen adam sebebini anlatmaya başlar. Hastası veremli bir genç kızdır. Hastalığın sebebi kızın çok çirkin oluşudur. Kız onu kimsenin beğenmeyeceğini ve evlenemeyeceğini düşünür. Bu düşünceler yüzünden kız verem olmuştur. Ailesi hastalığın sebebinin farkındadır. Doktora haber verildiğinde genç kız doktoru yatağında karşılamak istemez ve onu büyük koltuk sandalyesinde bekler. Muayene eden doktor durumun ciddiyetini görür. İlaçların çare olmayacağını anlayan doktor kızı ümit vermek için bir oyun oynamaya karar verir. Kızın babasıyla konuşur, planından bahseder. Plan, Doktor Ahmet Hüsnü'nün kız ile evlenmek istediğidir. Baba bu oyuna çok sevinir. Kıza doktorun onu sevdiği söylenir. Ertesi gün doktor kızın odasına gitmek üzere yola çıkar, çok heyecanlıdır. Böyle günler geçer.

Ziyaretin üçüncü günü genç kız yatağında yatmıyor, giyinip hazırlanarak sandalyesinde doktoru bekliyordur. Bir gün babası genç kıza gümüş hasır içinde bir fincan verir. Kız ise doktoru düşünerek iki tane olması gerektiğini söyler. Baba kızına bir fincan daha getirir. Yine bir gün doktor kızı ziyarete gider. Kız ölmüştür. Ölmeden önce dadısına her şeyin oyun olduğunu bildiğini ve fincanlardan birini hatıra olarak doktora vermesini söyler. Ahmet Hüsnü anlatıcı kahramana ‘işte karımı böyle kaybettim’ diyerek üzüntüsünü sebebini anlatmış olur ve hıçkırıklara boğulur.

Hikâyenin söylem mekânı genç kızın hasta odasıdır. Hikâyedeki odak mekânı burasıdır. Doktorun genç kızı muayenesi, her gün yaptığı ziyaretler, giderek daha samimi olmaları, kızın değişen hâl ve hareketleri, son olarak da kızın ölümü bu odada gerçekleşir. Hikâyenin asıl kahramanı olan veremli kız ile ilgili olayların başlangıcı ve sonu bu mekânla yaşanır. Genç kızın hasta olması ve karşılıksız aşkı, hayatını sürdürdüğü tek yer olan odası ile benzerdir. Oda da sadece kendisine ait olan, yalnız kaldığı mekândır. Genç kız genel olarak hem duygusal hem bedensel bir yalnızlığın içindedir.

Halid Ziya’nın söylem mekânının belirgin olduğu hikâyelerinden bir diğeri “Ormanda Seyran”dır. Hikâye *Bir Şi’r-i Hayal* isimli kitabın dördüncü sırasında yer alır. Hikâyeden Şadan’ın Gevezelikleri başlığı altında yer alan seri hikâyelerdendir. Hikâyede Şadan’ın Fransa gezisi sırasında yaşadığı flörtleşme anlatılır. Fransa’da kaldığı evin kapısının kızı Ninette Şadan’dan hoşlanmakta ve bunu Şadan’a belli etmekte bir sakınca görmemektedir. Ninette on altı yaşlarında, sarı gözlü dans dersleri alan bir kızdır. Ninette bir gün Şadan’ın odasına çıktığında ona bugün derse gitmeyebileceğini ve birlikte gezinti yapabileceklerini söyleyerek teklifte bulunur. Şadan, anne ve babasını kandırmamaları gerektiğini söyleyerek teklifi reddeder, tek başına bir gezintiye çıkar. Ninette Şadan’ı takip etmiştir. Yolda Şadan’ın karşısına çıkar. Şadan şaşırıp kızmasına rağmen Ninette’nin ısrarları karşısında yenik düşer. Bakkaldan bir şeyler alırlar, Şadan da çantasında olan yiyecekleri çıkarır ve ormanda piknik yapmaya başlarlar. Bu duruma çok sevinen Şadan sevincini dans ederek gösterir. Şadan bu dansı şu sözler ile anlatır:

Bu artık şu dakika Ninette değildi, biraz evvel onun dediği gibi ormanların esrar ile dolu boşluklarında yetişmiş bir sevdâ çiçeği idi ki raksı, bir şiir ile aşk terennüm ediyordu. Bir kelime söylemeyerek, bir rüya seyredencesine, bu raks kasidesini seyrettim. Evet bu bir kaside idi. (Uşaklıgil, 2006: 52)

Şadan danstan çok etkilense de dans sonunda Ninette’nin davetkâr yaklaşımlarına karşılık vermez. Bu durum Ninette’yi üzer ve Şadan’a kırgın bir şekilde eve dönerler.

Hikâyenin söylem mekânı ormandır. Burası Ninette'nin Şadan'a olan aşkını göstermesi için uygun bir ortamdır. İkisinden başka kimse yoktur. Ormanda tasvirleri de ormanın hikâyedeki odak mekân halini destekler niteliktedir:

Koruda bizden başka kimse yoktu, ara sıra yaprakları hışırdatan bir iki serseri kuş, otların üstünden havai birer çiçek gibi koparak kırık kırık hamlelerle güneşten kaçan kelebekler, öteden beriden ormanın sakın köşelerinde esrar arayan birkaç ziya hattı (...) (Uşaklıgil, 2006: 50)

Tasvirler ile mekân detaylandırılmıştır. Bu mekâna atfedilen önemle de ilgili bir durumdur. Ormanda Şadan ve Ninette romantik anlar yaşarlar. Ninette'nin aşk itirafı dans ile bedeninde görsel bir hâl almıştır. Aşkın ifade edilmesine sahne olan ormandır. Söylem mekânı Ninette'nin duygularını destekler. Yalnız kaldıkları koru ve Ninette'nin dansı aşkın yaşanabilirliğine imkân sunar.

Bir Şir'i Hayal isimli kitabın on altıncı sırasında yer alan “Köy Hatırası” isimli hikâyeye köyde yaşamının zorluklarını ve geçim sıkıntısını anlatır. Halid Ziya'nın köyü anlatan diğer hikâyelerinden farklı olarak burada bahsedilen köy Yeşilköy değil, Karadeniz'de bulunan bir köydür. Hikâyenin olay örgüsü şöyledir:

Anlatıcı kahraman on beş günlüğüne şehirden kaçarak huzur ve dinginlik bulmak için Karadeniz'deki bir köye gelir. Burada “medeni hayatın gürültüsünden uzak” mutlu zamanlar geçireceği düşüncesindedir. Balıkçılıkla geçinen bu fakir ve sefil köylülerin mutlu olmadığını, rahat bir yaşam sürmediklerini görür. Orada kaldığı süre içinde köylülerle dost olur, bazen kahvenin çardağına giderek içlerine karışır. Kendine bir tepelik keşfeder ve meşe önüne oturarak denizi seyrederek vakit geçirir. Bir gün yine bu tepedeyken hava güneşliyen birden kapanır, fırtına kopar, etrafı sis kaplar. Köye inmeye karar verir. Köylüler sahilde toplanmış, geçim derdiyle denize açılan Süleyman ve küçük kardeşi Yaşar'ı beklemeye başlamıştır. Etrafta matem havası vardır. Dalgalar hızla denizi döverken Süleyman'ın karısı ve çocukları üzüntü içinde denizi izlemektedirler. Süleyman ve Yaşar denizde görünür. “baba”, “geldiler” sözleri sahilde yankılanıyordur. Anlatıcı kahraman o gece kurtulan bu iki adama sevinse de farklı bir zamanda kötü bir sonucun var olabileceği ihtimaliyle odasında uyuyamaz.

Hikâyenin söylem mekânı köylünün geçim derdiyle denizlere açılarak sürdürdüğü tehlikeli yolculuğu gösteren sahilidir. Fırtınayla beraber gelen ölüm sessizliği, köylünün perişan hali ve çaresizliği sahildeki korku dolu bekleyiş ile anlatılmıştır. Bekleyişin anlatıldığı pasaj şöyledir:

Kumların üstüne çekilmiş sandalların yanında bu sahil boyunda ayakta muntazır duran firkalara takarrüb ederek anlamış idim ki ihtiyarların bile emsalini zor tahattur ettikleri bir fırtınadan hepsi kurtulmuş idiler, yalnız Süleyman'la küçük kardeşi Yaşar yoktu. Köy halkı

onları bekliyorlardı, etrafa şimdi gecenin siyahlıkları düştükçe hepsinin kalbini azîm bir azap kıvrıyor gibiydi. (Uşaklıgil, 2006: 168)

Söylem mekânı ekonomik imkansızlar sonucundaki çaresizliği gösteren, onları korkularını okura sunan bir işleve sahiptir. Sahildeki fırtına ve dalgalar anlatıdaki karakterlerin duygusal durumunu destekler ve besler niteliktedir.



6. SONUÇ

Daha çok romancılığıyla tanınan Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyeciliği geri planda kalmıştır. Mechitarist mektebi yıllarında yazma denemelerine başlayan Uşaklıgil Türk edebiyatın önemli yazarlarından biri olmuştur. Romanlarından hareketle değerlendirilerek ağır bir dili sahiplendiği, belli bir kesimi anlatıp İstanbul dışına çıkmadığı yorumları yapılmıştır. Uşaklıgil'in hikâyeleri incelendiğinde yapılan değerlendirmelerin aksi bir sonuca varılır. İstanbul, İzmir gibi büyük şehirlerin dışında köyde geçen hikâyeleri de vardır. Hikâye kişileri ise tüm sosyal çevrelere mensup karma bir yapıdadır.

Gérard Genette'e göre anlatılar ister gerçek ister kurgusal olsun bir taklit değildir. Çünkü anlatıda geçen olayı taklit edemezler sadece dil yoluyla aktarabilirler. Bu görüşüyle anlatıbilimin kökleri dediğimiz mimesis ve diegesis kavramlarından diegesisi kabul eder. Bu bağlamda da anlatıyı dil yoluyla aktaran anlatıcı önemli bir yere sahiptir. Klasik anlatıbilim teorisini olan Gérard Genette önemli çalışması *Anlatının Söylemi*'nde *Kayıp Zamanın İzinde* romanına metin temelli bir inceleme yapmıştır. Böylece teorilerindeki yöntemsel modelin uygulanabilirliği görülmüştür. Metinden hareket ederek inceleme yapılması gerektiğini savunan klasik anlatıbilim görüşü sayesinde anlatılar kendi dışında bir unsur dâhil edilmeksizin kendi içinde detaylı bir incelemeye tabii tutulurlar. Böylece anlatının iskeleti çıkarılmış olur.

Bu çalışmada, Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde anlatıbilimsel teori zaman ve mekân konusunda özelleştirilerek incelenmiştir. Bu noktada Gérard Genette'in ele aldığı dört zaman tipolojisinin varlığı hikâyelerde aranmıştır. Bu art zamanlı öyküleme, eş zamanlı öyküleme, katılımcı öyküleme ve erken zamanlı öykülemedir. Hikâyeler incelendiğinde üç kategorinin uygulanabileceği tespit edilmiştir. Hikâyelerinde erken zamanlı öykülemeye rastlanmamıştır. En fazla tercih edilen kullanım art zamanlı öyküleme olmuştur. Eş zamanlı öyküme ve katılımcı öyküleme teknikleri ile incelemeye uygun hikâyeler sayıca birbirine yakındır. Anlatının kurulumunda anlatı ritmini belirleyen önemli unsurlar vardır. Bunlar; özetleme, duraklama, eksilti ve sahnedir. Genette bu dört unsuru hız bağlamında ele alırken, hızdan hikâyedeki mekânsal ve zamansal ilişkinin bir sonucu olarak bahseder. Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyeleri anlatının ritmi dikkate alınarak incelendiğinde yazarın bu dört unsuru da kullandığı görülür. Özet ve eksilti anlatıyı hızlandıran unsurlardır. Sahne ve duraklama ise anlatıyı yavaşlatır. Uşaklıgil'in hikâyelerinin ritmindeki yavaşlamalar ve hızlanmalar eşit bir dağılıma sahiptir. İlk dönem hikâyelerinde romantizm akımının da etkisiyle hikâyelerde mekân ve kişi tasvirlerine sıkça yer vermiştir. Bu sebeple ilk dönem hikâyeleri duraklama

kategorisine daha açık örnekler sunar. Yine de bu hikâyelerde metnin tamamen yavaş bir ilerleyişe sahip olduğundan söz etmek mümkün değildir. Uşaklıgil yavaşlamalar sonrasında yaptığı zamansal eksiltilerle hikâyelerindeki hız dengesini korumuştur. Bu da hikâye içi ritme hareketli bir işlev kazandırmıştır. Genette'in yöntemsel modelinin uygulandığı başlıkta metin temelli bir inceleme söz konusudur.

Klasik sonrası anlatıbilim teorisi mekân kavramını sadece anlatıdaki olayların geçtiği yer, karakterlerin varlığı için bir alan olarak görmemiş, daha detaylı bir inceleme unsuru olarak ele almıştır. Bunun sebebi yazılı anlatıdaki olaylar ve karakterler için bir dekor işlevi görmesinin yanında anlatısal olarak önemli olan yerlerin de inceleme konusu olduğunun düşünülmesidir. Klasik sonrası anlatıbilimde mekân incelemeleri yapılıyorken metnin dışına çıkıldığı görülür. Mekân anlatıbilim için bir inceleme konusu olsa da anlatıbilimsel çerçevede yapılan mekân incelemeleri için genel bir terminoloji yoktur. Çalışmamızda Bahar Dervişcemaloğlu'nun *Anlatıbilime Giriş* isimli kitabından hareketle Marie-Laure Ryan tarafından belirlenen mekân çerçeveleri, dekor, öykü mekânı, anlatı dünyası, anlatı evreni isimli beş kategori bağlamında incelenmiştir. Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde tüm kategoriler tespit edilmiştir. Mekân çerçeveleri olayların geçtiği yerlerdir ve olayın geçtiği yerin değişimi mekân çerçevesinin değiştiği anlamına gelir. Halid Ziya Uşaklıgil'in hareketli mekân çerçevesine sahip hikâyelerinin yanı sıra tek mekânda geçen ya da mekânın belli olmadığı hikâyeleri de mevcuttur. Dekor hikâyedeki coğrafi ve tarihsel arka plandır. Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde dekor çoğu zaman gizlenmiştir. Dekorun belirgin olduğu hikâyelerin çoğunda I. Dünya Savaşı ve Balkan Savaşı yılları tercih edilmiştir. Anlatı evreni Halid Ziya'nın hikâyelerinde tespit edilebilen bir unsur olmasının yanı sıra sadece birkaç hikâyesinde görülür. Anlatı evrenini belirleyen karakterin duygularıdır. Anlatı dünyası kategorisinde okur metne dâhil edilir. Burada hikâyede bırakılan boşlukları okurun tamamlaması istenir. Diğer bir mekân incelememiz Seymour Chatman tarafından öykü ve söylem zamanı ayrımından hareketle mekân incelemelerine uyarladığı öykü mekânı ve söylem mekânı kavramları olmuştur. Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde mekânın belirsiz olduğu hikâyeler dışında tüm hikâyelerinde öykü mekânı vardır. Hikâyelerdeki söylem mekânları ise klinik, orman, oda, sahil gibi çeşitlilik gösterir. Söylem mekânı öykü mekânının aksine tüm hikâyelerinde belirgin değildir. Söylem mekânları hikâyedeki karakterin yansıtılmasında önemli bir yere sahiptir.

Bu çalışmada Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyeleri anlatıbilimsel yöntem ile incelenmiştir. Zaman ve mekân bağlamında incelemeler yapılmıştır. Zaman bölümünde

G rard Genette'in klasik anlatıbilime ait metin temelli teorisinden hareket edilmiştir. Genette'in zaman kategorileri hikâyelerde incelendiğinde erken zamanlı  yk leme hariç, araştırmada adı geçen tüm kategorileri konumlandırabilecek hikâyelerin mevcut olduğunu g r lm ştir. Mekân bölümünde ise Marie-Laure Ryan ve Seymour Chatman'in görüşleri dikkate alınmış ve hikâyeler incelenirken metnin dışına çıkıldığı g r lm ştir. Zaman ve Mekân kategorileri klasik öncesi ve klasik sonrası anlatıbilim yöntemleri ile ele alınarak uygulamalardaki fark ortaya konmuştur. Hikâyelerde yapılan tespitler sayesinde temel alınan yöntem ile detaylı bir inceleme sağlanmıştır.



KAYNAKÇA

- Aktaş, Ş.** (1991). *Roman Sanatı Ve Roman İncelemesine Giriş*, 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Akyüz, K.** (2014). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitapevi: İstanbul.
- Aliş, Ş.** (1994). *Küçük Hikâye-Mensur Şiir Manzum Hikâye*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Altuğ, F.** (2012). Letaif-i Rivayat'ın Hayalî Cemiyeti. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 47(47), 35-64.
- Aristoteles, Augustinus & Heidegger.** (1996). *Zaman Kavramı*. (Çev) Saffet Babür, İmge Kitabevi Yayınları: İstanbul.
- Aslan, H.** (2008). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinin Tematik İncelenmesi*. (Yayınlanmış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Aşkaroğlu, V.** (2015). *Postmodernizm Sınırsız Özgürlük mü? Özgürlüğün Sınırı mı?*. Karadeniz Dergi Yayınları: Ankara.
- Atılğan, Y.** (2016). *Aylak Adam*, 47. Baskı, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Bachelard G.** (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev.) Aykut Derman, Kesit Yayıncılık: İstanbul.
- Bakhtin M.** (2001), *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Felsefesine Seçme Yazılar*. (Çev.), 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Banarlı, N. S.** (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi 1*, Milli Eğitim Basımevi: İstanbul.
- Banarlı, N. S.** (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi 2*, Milli Eğitim Basımevi: İstanbul.
- Bardon, A.** (2018). *Zaman Felsefesinin Kısa Tarihi*. (Çev.) Özgür Yalçın, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları: İstanbul.

- Bayrı, M. H.** (1936). Halk Masalları Hakkında, *Halk Bilgisi Haberleri*, 5(60), 185-187.
- Booth, W. C.** (2012). *Kurmacanın Retoriği*. (Çev.) Bülent O. Doğan, 1. Baskı, Metis Yayınları: İstanbul.
- Chatman, S.** (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev.) Özgür Yaren, De ki Basım Yayım: Ankara.
- Çetışli, İ.** (2009). Kurgusallık/İtibârîlik Bağlamında Edebiyat, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15(39), 65-376.
- Çıraklı, M. Z.** (2015). *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*, 1. Baskı, Hece Yayınları: Ankara.
- Dannenberg, H. P.** (2017). Plot and the narrative dynamics of progression and tellability, David Herman, Marie-Laure Ryan, Manfred Jahn (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* Routledge, s. 437-438.
- Deveci, M.** (2014). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek*, 1. Baskı, Akçağ Yayınları: Ankara.
- Dervişcemaloğlu, B.** (2016). *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Dumantepe, S.** (2018). *Roman Ve Öyküde Zaman*, 1. Baskı, Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Eliade M.** (2018). *Edebi Dönüş Miti*. (Çev.) Ayşe Meral, 2. Baskı, Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Eliade, M.** (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev.) Sema Rifat, 2. Baskı, Om Yayınevi: İstanbul.
- Ergin, M.** (2014). *Dede Korkut Kitabı*, 50. Baskı, Boğaziçi Yayınları: İstanbul.
- Ergin, M.** (2013). *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Yayınları: İstanbul.
- Elias, N.** (2020). *Zaman Üzerine*. (Çev.) Veysel Atayman, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Eco, U.** (2019). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çev.) Kemal Atakay, 13. Baskı, Can Yayınları: İstanbul.

- Ecevit, Y.** (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 1. Baskı, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Forster, E. M.** (1985). *Roman Sanatı*. (Çev.) Ünal Aytür, 2. Baskı, Adam Yayıncılık: İstanbul.
- Gariper, C.** (2014). Yenileşmenin Başlangıcı Ve Öncüleri, Ramazan Korkmaz (Ed.), *Yeni Türk Edebiyatı*, 9. Baskı, Grafiker Yayınları: Ankara, s. 43-76.
- Genette, G.** (2020). *Anlatının Söylemi*. (Çev.) Ferit Burak Aydar 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Gökalp, G.** (1999). Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16, 185-202.
- Herman, D.** (2005). Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments, James Phelan- Peter J. Rabinowitz (Ed), *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell Publishing: Hoboken, s. 19-35.
- Herman, L. & Vervaeck, B.** (2005). *Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska: Lincoln.
- Huyugüzel, Ö. F.** (2010). *Halit Ziya Uşaklıgil*, 2. Baskı, Akçağ Yayınları: Ankara.
- Huyugüzel, Ö. F.** (1982). *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı, Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Kültür ve Turizm Bakanlığı: Ankara.
- Jahn, M.** (2015). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. (Çev.) Bahar Dervişcemaloğlu, 2. Baskı, Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Kahraman, Â.** (1998). “Hikâye”, *TDV İslam Ansiklopedisi* c. 17, s. 493-501.
- Kacıroğlu, M.** (2004). Nâbizâde Nazım'ın Hikâyeciliği, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 11(25), 81-88.
- Karasu, B.** (2020). *Gece*, 13. Baskı, Metis Yayınları: İstanbul.
- Kaplan, M.** (2014). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, 18. Baskı, Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Kavruk, H. & Pala, İ.** (1998). “Hikâye”, *TDV İslam Ansiklopedisi* c. 17, s. 491-493,

- Kemal, N.** (2019). *İntibah*, 6. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Kemal, N.** (2005). *İntibah*, Homer Kitabevi: İstanbul.
- Kıran Eziler, A. & Kıran, Z.** (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri*, 4. Baskı, Seçkin Yayıncılık: Ankara.
- Korkmaz, R.** (2017). Romanda Mekânın Poetiği, Ramazan Korkmaz-Veysel Şahin (Ed.), *Romanda Mekân*, Akçağ Yayınları, s. 9-26.
- Kudret, C.** (1971). *Türk Edebiyatında Hikâye Ve Roman: 1859-1959*, 3. Baskı, Bilgi Yayınevi: Ankara.
- Külahhoğlu İslam, A.** (2014). Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi, Ramazan Korkmaz (Ed.); *Yeni Türk Edebiyatı*, 9. Baskı, Grafiker Yayınları: Ankara, s. 341-373.
- Küken, G.** (1997). Doğu Ortaçağında Zaman Kavramı, *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 11, 181-190.
- Lefebvre H.** (2014). *Mekânın Üretimi*, 2. Baskı, Sel Yayınları: İstanbul.
- Moran, B.** (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 6. Baskı, Cem Yayınevi: İzmir.
- Müldür, F.** (2016). Noam Chomsky’de Üretici Dilbilgisi: Derin Yapı ve Yüzey Yapı Ayrımı, *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 27, 59-74.
- Nelles, W.** (2017). Embedding, David Herman, Marie-Laure Ryan, Manfred Jahn (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, s. 134-135.
- Nietzsche, F.** (2006). *Ecce Homo*, (Çev) Can Alkor, 2. Baskı, İthaki Yayınları: İstanbul.
- Nietzsche, F.** (1984). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, (Çev.) A. Turan Oflazoğlu, Başaran Matbaası: İstanbul.
- Okay, O.** (2014). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Okumuş, Ejder.** (2010). Zaman Sosyolojisi: Bir Giriş Denemesi, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 10(2), 121-174.

Öcal Düzgören, B. (1997). Evrende Geleceğe İlişkin Belirsizliğin İnsanoğlu için Yarattığı Olasılıklar Ya da Kader ile Kadere Karşı Çıkan İrade, *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 11, 109-126.

Özdenören, R. (1986). *Ruhun Malzemeleri*, Risale: Yayınları İstanbul .

Özön, M. N. (2009). *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları: İstanbul.

Özön, M. N. (1941). *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Maarif Matbaası: İstanbul.

Platon. (2016). *Devlet.* (Çev.) Furkan Akderin, Say Yayınları: İstanbul.

Randall, W. L. (2014). *Bizi “Biz” Yapan Hikâyeler.* (Çev.) Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Ricoeur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olayörgüsü Üçlü Mimesis.* (Çev.) Mehmet Rifat- Sema Rifat, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Ricoeur, P. (2016). *Zaman Ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi.* (Çev.) Mehmet Rifat, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Rifat, M. (2014). *XX. Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları*, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Sağlık, Ş. (2014). *Hikâye Anlatı/yorum*, Hece Yayınları: Ankara.

Sağlık, Ş. (2002). Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcüklerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir. *Hece Öykü Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, 1, 121-143.

Sakaoğlu, S. (2002). *Gümüşhane ve Bayburt Masalları*, Akçağ Yayınları: Ankara.

Saybaşı, S. (2008), *Zaman Algısı Ve Romana Yansıması.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Surkamp, C. (2017), Perspective, David Herman, Marie-Laure Ryan ve Manfred Jahn (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, s. 423-425.

Şahin, V. (2017). Halid Ziya Uşaklıgil’in ‘Aşk-ı Memnu’ Romanında Mekân-İnsan Diyalektiği Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin (Ed), *Romanda Mekân*, Akçağ Yayınları, s. 27-46.

Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Zeynep Kerman (Ed.), Dergâh Yayınları: İstanbul.

Tanpınar, A. H. (2016). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları: İstanbul.

Tarım, R. (2001). *Mehmet Rauf'un Anıları*, Özgür Yayınları: İstanbul.

Tekin, M. (2015). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları*, Ötüken Yayınları: Ankara.

Tezel, N. (1937). İstanbul Masalları, *Halk Bilgisi Haberleri Dergisi*, 71, 217-226.

Topdaş Çelik, F. (2017). Kiralık Konak'ta Gelenek Ve Modernizm Bağlamında Mekânsal Karşıtlık, Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin (Ed.), *Romanda Mekân*, Akçağ Yayınları, s. 48-60.

Topakkaya, A. (2017). *Felsefe, Din ve Kültürde Zaman*, 1. Baskı, Say Yayınları: İstanbul.

Törenek, M. (1987). *1908-1918 Arası Türk Hikâyeciliği*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Tuğan, N. H. (2017). Ağ Anlatının Yükselişi: Son Dönem Hollywood Ve Türk Sinemasında Farklı Anlatı Biçimleri, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 5(2), 1024-1044.

Tunç, G. (2005). Yerel Ve Özgün Bir Roman: Tıflî Efendi, *Millî Folklor*, 17, 137-144.

Türkmen, F. (1998). "Hikâye", *TDV İslam Ansiklopedisi* c. 17, s. 488-491.

TDK (Türk Dil Kurumu), Güncel Türkçe Sözlük.

Uşaklıgil, H. Z. (2017), *Kırk Yıl*, (Haz. Abdullah Uçman), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (1964). Türk Edebiyatı: Suut Kemal Yetkin'e Mektup, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Temmuz, 13(154), 630-632.

Uşaklıgil, H. Z. (1311/1894). *Nakil 2*. Cüz, Şirket-i Mürettibiye Matbaası: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (1312/1895). *Nakil 3*. Cüz, Matbaa-i Ebüz-Ziya: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (1312/1895). *Nakil 4*, Matbaa-i Ebüz-Ziya: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (1316/1900). *Heyhat*, Alem Matbaası: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Kenarda Kalmış*, (Haz. Mehmet Said Aydın-Seval Şahin), 1. Baskı, Everest Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Bu Muydu?*, (Haz. Mustafa Çevikdoğan), 1. Baskı, Can Yayınları: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2006). *Solgun Demet*, (Haz. Dilek Soğanoğlu), Özgür Yayınları: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2005). *İzmir Hikâyeleri*, (Haz. Ferhat Aslan), Özgür Yayınları: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2006). *Bir Şi'r-i Hayal*, (Haz. Hülya Aslan), Özgür Yayınları: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2004). *Küçük Fıkralar*, (Haz. Ferhat Aslan), Özgür Yayınları: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2012). *Valide Mektupları ve Kitapları Dışında Kalan Hikâyeler*, (Haz. Dr. Sacit Ayhan), Özgür Yayınları: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2010). *Sepette Bulunmuş Hepsinden Adı*, (Haz. Dilek Soğanoğlu), Özgür Yayınları: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2008). *İhtiyar Dost*, (Haz. Muhammet Gür), Özgür Yayınları: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2011). *Kadın Pençesi*, (Haz. Levent Ali Çanaklı), Özgür Yayınları: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2018). *Aşka Dair*, (Haz. Özlem Nemutlu), Özgür Yayınları: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2010). *Bir Hikâye-i Sevdâ*, (Haz. Özlem Nemutlu-Hanifi Aslan), Özgür Yayınları: İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2011). *Onu Beklerken*, (Haz. Hanifi Aslan), Özgür Yayınları: İstanbul.

Yalçın, H. C. (1975). *Edebiyat Anıları*, (Haz. Rauf Mutluay), Baha Matbaası: İstanbul.

Yıldırım, G. (2017). Peyami Safa'nın Fatih Harbiye Romanında Mekân, Ramazan Korkmaz-Veyssel Şahin (Ed.), *Romanda Mekân*, Akçağ Yayınları, s. 76-87.

Yivli, O. (2015), *Kısa Öyküde Yöntem: Cemil Süleyman Uygulaması*, Çizgi Kitabevi Yayınları: İstanbul.

Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*, Birinci Baskı, Can Yayınları: İstanbul.

Walker, S. W. ve Uysal, A. E. (1966). *Tales Alive In Turkey*, Harvard University: Cambridge.

