



**Mutlu DEVECİ<sup>1</sup>**

**HALİT ZİYA UŞAKLIGİL’İN ÖYKÜLERİNDE ZAMAN VE  
MEKÂN**

**Özet**

Halit Ziya Uşaklıgil, Türk edebiyatında roman ve öyküleri ile Avrupai tarzın kurucusu sayılır. Buna göre çalışmada, yazarın öykü kurgusunu şekillendiren konu ve izleklerin yapı unsurları (zaman-mekân) açısından düzenlenişine yer verildi. Anlatıma dayalı türlerde zaman ile mekân, kurgusal düzlemin vazgeçilmez unsurlarıdır. Halit Ziya’nın öykülerinde zaman, hem kurgusal hem de öykü kişilerinin varoluşsal durumlarını yansıtır niteliktedir. Kurgusal zaman boyutuyla kronolojik ve akronik ilerleyen öyküler, şimdiki zamanın yapıcısı durumundaki geçmiş zamana ait hatıralar ve bunların aktarılma biçimleri ile psikolojik bir nitelik kazanır. Anlatıcı ve bakış açısının belirleyici olduğu öykülerde mekâna ait hususiyetler ise, insan merkezli bir kurgu ile aktarıldığı için derin yapıya göndermede bulunur. Olgusal açıdan açık ve kapalı olarak değerlendirdiğimiz bu mekânlar, öykü kişilerinin ruh durumuna göre şekillenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Halit Ziya Uşaklıgil, öykü, kronolojik-akronik zaman, açık-kapalı mekân

**TIME AND SPACE IN THE STORIES OF HALİT ZİYA UŞAKLIGİL**

**Abstract**

Halit Ziya Uşaklıgil is respected as the promoter of European style in Turkish Literature with his novels and stories. Within this context, this work focuses on the structure elements (time-space) of the themes to have shaped the plot in the stories of the author. Time and space are indispensable elements of the fiction particularly in the genres based on narration. Moving ahead achronically and chronologically within their fictional time, these stories have a psychological dimension with memories from the past, which function as the creator of the present time, and the ways in which these memories are told. In the stories where the narrator and its

<sup>1</sup> Doç. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mdeveci@firat.edu.tr

point of view are the determining elements, space-related issues refer to the deep structure, as they are narrated with a human-centred fiction. The space we evaluate as open or closed from a factual perspective takes form according to the mood of the story characters.

**Keywords:** Halit Ziya Uşaklıgil, story, chronological-achronic time, open-closed space

## GİRİŞ

Öykülerin bütününe sinen atmosferin yaratımında zamana ve mekâna ait hususiyetler oldukça önemlidir. “*Bir hikâyede zaman ile mekân, gerçekleşen olayın maddî art alanıdır. Buna karşılık atmosfer, edebî eserin anlatım biçimini ortaya koyar, yalnızca mekânı değil, eseri çevreleyen duygusal havayı da yansıtır.*” (King-Kurtinis 2009: 31). Halit Ziya Uşaklıgil, öykülerinin büyük bir kısmına zaman ve/ya mekân belirteci ile başlar. Yazarın amacı, öykü kişilerinin ve anlatılacak olayların gelişip büyümesine zemin hazırlamaktır. Aksiyonu vareden öykü kişilerinin dinamik yapısına maddi art alan olarak katkıda bulunan zaman, yazarın gözlemci anlayışını da yansıtır niteliktedir. Halit Ziya Uşaklıgil’in öykülerinde zaman’ı;

1. “Kurgusal Zamanın Görünümleri” şeklinde, yapı unsurları açısından,

2. “Algısal Zamanın Görünümleri” şeklinde, öykü kişilerinin varoluş durumlarına göre izleksel kurguya sağladığı katkı açısından ele alarak incelemek mümkündür:

### A. Zaman

#### 1. Kurgusal Zamanın Görünümleri

##### 1.1. Kronolojik Karakterli Metin Halkalarından Oluşan Öyküler

Kronolojik karakterli öykülerin olaylarında ve kişilerin tüm yapıp-etmelerinde kronolojik bir sıra takip edilir. Bu öykülerde vak’a zamanı ile anlatma zamanının çakışması/ paralel yürütülmesi söz konusudur. Halit Ziya Uşaklıgil’in kronolojik karakterli metin halkalarından oluşan öykü sayısı 28’dir. Bu öykülerde vak’anın başlama ve bitiş süresi arasında düz bir çizgiyi andıran kronolojik bir anlatım söz konusudur.

Öykü ve öyküleme zamanın çakıştığı “*Bir Daha Yok*” adlı öykü, anlatıcının “*Onu evvela arkasından gördüm.*” (Onu Beklerken, s.125) cümlesiyle başlar. Öykü, eski bir tamdık olduğu belirtilen arkadaş ile anlatıcının sohbeti süresince devam eder. Olaylar sürüp giderken aynı anda aktarıldığı öykülerden biri de “*Düğün Evinde*”dir. Vak’a zamanı, bir akşam-gece vakti süresi kadar olan öykü, kahramanların düğün ve evlenmek hakkındaki konuşmalarını, şakalaşmalarını içerir. Tanrısal anlatıcı ve bakış açısının kullanıldığı “*Kırık Oyuncak*”, yıllardır çocukları olmayan bir ailenin özlemlerini dile getirmekle başlar. İstekleri gerçekleşen ailenin doğum sonrası geçen bir yılı, özetleme tekniği ile verilir. Çocuğun sakat kalmasıyla gelişen olaylar ise kronolojik bir sıra ile anlatılır.

Olay(lar)ın başlangıcı ile bitişi arasındaki sürecin çok kısa (bir gün, bir gece veya diyalog süresi) olduğu; “*Mayıs Pazarı*”, “*Rakstan Avdet*”, “*Eskinin Yeri*”, “*Fena Bir Gece*”, “*Tramvayda Gelirken*”, “*Büyük Adam*”, “*Köşe Başında*”, “*Ölümden Sonra*”, “*Sevda-yı Sengin*”, “*Küçük Bir Levha*” ve “*İçecek Su*” adlı öyküler ile öykü zamanının uzun süreli olduğu “*Çirkin Kız*”, “*Koca Baş*”, “*Mösyö Kanguru*”, “*Deli Fato*” ve “*Ali’nin Arabası*” gibi

öykülerde sıradizimsel bir anlatım söz konusudur.

“*Bu muydu?*”da öykü başlarken Zergûn ve Nesibe'nin yaşları on ikidir. Üçer yıllık özetlemelerle sıradizimsel olarak ilerleyen öykü zamanı, bu iki bedbaht kızdan Zergûn'un on beş yaşında tecavüze uğradığının söylenmesi ile devam eder: “*Bu vak'adan üç sene geçmişti.*” (Bu muydu?, s.7) denilerek öykü sonuna gelindiğinde Zergûn'un on sekiz yaşında olduğu düşünülürse vak'a zamanı toplamı altı yıl olur. Öyküdeki zaman belirteçleri, bu iki kızın - özellikle de öykü başkışisi Zergûn'un- yaşamındaki değişim ve dönüşümler etrafında şekillenir.

“*Hayat-ı Şikeste*”de anlatıcı, akşam iş çıkışı bir tramvaya biner. Anlatıcı, tramvay sürücüsünün şimdi'deki durumunu, günün ilk saatlerinden başlatarak sunar:

“*Köprüden tramvaya bindiğim zaman içeride hareket zamanına kadar on dört saatlik zahmet-i mesaiyi (çalışma yorgunluğunu) biraz dinlendirmek için köşeye yaslanarak uyuklayan arabacıdan başka kimse yoktu.*” (Sepette Bulunmuş/ Hepsinden Acı, s.62).

Tramvaya binen genç kız ile birlikte başlayan olaylar, kızın evinde tanışılan sarhoş babanın ahlâksız söylemleri ile son bulur. Öykü zamanı ile öyküleme zamanının çakıştığı “*Hayat-ı Şikeste*”de tramvaydaki yolculuk süresi, aynı zamanda öykünün başlangıcı ile bitişi arasındaki sürecin kısalığını da gösterir.

## 1.2. Akronik Karakterde ve Eş Zamanlı Metin Halkalarından Oluşan Öyküler

### 1.2.1. Anlatma Zamanıyla Vak'a Zamanının Ayrı Olduğu Öyküler

Halit Ziya Uşaklıgil'in vak'a ve anlatma zamanı farklı olan öyküleri ile dramatik aksiyonu anı ve mektuplardan oluşan öykülerinde, geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatma zamanından vak'a zamanına geçiş yapılır.

Geriye/ geçmişe dönen karakter, şimdiki zamanın bunaltısından kaçmaktan ziyade, geçmişte yaşanmış olayları şimdiki ben'i ile yeniden kurmak ve yorumlamak amacı taşır. Halit Ziya Uşaklıgil'in özellikle, “*İzmir Hikâyeleri*” kitabında yer alan (“*Gerilere Doğru*”, “*Uzak Hatıralar*”, “*Güzel İhsan*”, “*Civelek Ziver*”, “*Aynı Tata*”, “*Abdi ile Karanfil*”, “*İki Sima*”) öyküleri, İzmir yıllarına ait çocukluk ve ilk gençlik anılarından oluşur. Yazarın anı ve mektup niteliğindeki öyküleri de dikkate alındığında akronik ve eş zamanlı öykü sayısı 138'dir. Geçmişe dönüş tarzında kurgulanan öykülerin bir kısmında, kahraman anlatıcının başından geçmiş olaylar, bir kısmında ise başkasından dinlenen olaylar anlatılır.

Yazarın; “*Dilhoş Dadı*”, “*Altın Nine*”, “*Ramiz Hoca*”, “*Dişlek Zehra*”, “*Raişe Molla*”, “*Sevda-yı Sengin*”, “*Bir Muhtıranın Son Yaprakları*”, “*Deliler Evinde*”, “*Sadaka*”, “*İzdivac-ı Müteyemmin*”, “*Yolda Bir Çiçek*”, “*Yürekte Dost*”, “*Emel-i Meyus*”, “*Yeni Gelinden*”, “*Bir Gün İçinde*”, “*Döner Namaz*”, “*Güzel Artemisya*”, “*Heyhat*”, “*Aşka Dair*”, “*Bir Hazin Hâtıra*”, “*Acı Sadaka*”, “*Bir Başlangıcın Sonu*”, “*Bir Mesele-i Adliye*”, “*İkinci Nikâh*”, “*Mâlim Menâlim*”, “*Bir Cinnat Sahnesi*”, “*Yelpaze Altında*” ve “*Sanat Hayatından*” adlı öykülerinde kişiler geçmişe dönerek yaşanmış olayları tekrar dramatize eder.

“*Solgun Demet*”te kocası tarafından aldatıldığını düşünen başkışı, üzüntülerini ve çelişkilerini mektup şeklinde kaleme alarak annesine gönderip göndermemenin kararsızlığını yaşar. Geriye dönük olarak bir gün öncesinin bunalımlarını anlatan başkışı Pervin, “*İşte bu sabah, Anneciğim*” (Solgun Demet, s.17) diyerek kararsızlık anını ifade eden zamana döner.

“*Raişe Molla*”yı yazar anlatıcı, bir dostunun hatıralarını dile getirdiği defterden

aktardığını söyleyerek anlatma zamanından vak'a zamanına geçiş yapar. Vak'a zamanındaki sözü ise defterdeki anlatıcıya bırakır. Anlatıcının eski bir tanıdığı olan Raife Molla ile karşılaşma anı aktarılırken vak'a ile anlatma zamanını birlikte yürütülür. İki eski tanıdık arasındaki sohbetle ortak geçmiş dile getirilerek geriye dönüş yapılır. Böylece öykü, iç içe geçmiş vak'aların anlatımına dönüşür.

Yazarın günlüklerle oluşturduğu öykülerde öykü zamanı, türün yapısal özelliği gereği günü gününe kaydedilir. Günlük tarzında kurgulanan "*Defter-i Nâtamam*"da başkışı, "*Yarın sabahleyin Süreyya'yı odama çağırarak ufak bir serzenişle (sitemle) hissiyatını (duygularını) sormak istiyorum.*" (Bir Yazın Tarihi, s.112) diyerek öykü ve öyküleme zamanından geleceğe bakar. "*Eski Bir Refik*"te ise ben, on dört yaşında olduğu günlere döner: "*Bîçare Tosun! Bak bunları birkaç sene sonra bütün teferruatıyla (ayrıntlarıyla) tahatur ediyorum (hatırlıyorum).*" (Bir Yazın Tarihi, s.158). Öykü sonunda, eski bir refik denilen kedi ile ilgili anılar anlatılırken zamanlar arası geçiş yapılır.

"*Gerilere Doğru*"da yazar anlatıcı, çocukluk günlerine döner, belleğinin canlanmasını ise öyküleme zamanında dile getirir: "*Bunu ekseriyet üzere hayalimde yaparım, gözlerimi kapayarak geçmiş ömrün herhangi bir safhasına (dönemine) dönerim: Mesela on yaşındaydım.*" (İzmir Hikâyeleri, s.17). Öyküleme zamanından yaşanmışlıkları ifade eden öykü zamanına dönüş yaptıktan sonra muhayyilesinin yardımıyla olayları yeniden kurar: "*Hocaları hep görüyorum, hatta seslerini işitiyorum. İsimlerini unutmadım, lâkaplarını bile biliyorum. Hele arkadaşlarım: O zamana ait simalarıyla hepsini ayrı ayrı görüyorum.*" (s.18). Ben, on yaşında olduğu dönemdeki okul yıllarına ait birtakım isimleri sıraladıktan sonra bu isimlerin şimdi'de belleğinden hiç silinmediğini söyler.

"*Eski Mektup*"ta eski kâğıtlarının arasında bir şeyler ararken tesadüfen bulduğu mektubu aktaran yazar, öykü sonunda tekrar şimdiye döner. "*Ormanda Seyran*" öyküsünde Şadan, Paris'te tanıştığı Ninette ile ilgili anılarını şimdiki zamanda söyleme dönüştürür: "*Bir haziran sabahıydı, yatağıma kadar gelen bir ışık çizgisi beni uyandırdı.*" (Bir Şi'r-i Hayal, s.41). Şadan, Paris günlerinin hayaliyle geçmişe döner ve o günleri şimdi'de tekrar kurgular.

Çerçeve anlatımlı "*Bir Hikâye-i Sevda*"nın anlatıcısı, arkadaşıyla birlikte köyde gezerken mekâna ait hususiyetleri şimdiyi ifade eden öyküleme zamanında verir:

"*Tepeden sahile kadar, bütün bu cesim (koca) dağın geniş karnını bir beyaz kuşak şeklinde ihata ederek (kuşatarak) bir ucundan hafif bir meyil (eğim) ile sarkan yolu, uzaktan, elimle refikime (arkadaşıma) gösterdim.*" (Bir Hikâye-i Sevda, s.17).

Başkışı Barba'nın öyküsünün anlatıldığı yerlerde geriye dönüşler yapılır. Anlatıcının, köyden ayrıldıktan "*İki sene sonraydı*" (s.25) söyleminde vak'a zamanından, anlatma zamanına dönüş söz konusudur. Burada köye, ilk ve ikinci gidişi arasındaki süreyi dile getiren anlatıcı ben, öykü zamanını iki yıl olarak netleştirmiş olur.

"*Heyhat*"ın, Heyula adlı başkışisi, başından geçen durum ve olayları geriye dönük olarak aktarır: "*Yaz güneşinin şiddeti yavaş yavaş nesim-i şâmînin (Şam rüzgârının) feyz-i nefhiyle (bolluk rüzgârıyla) tahfiye (hafifletmeye) başladığı zamanlarda(dır).*" (Heyhat, s.3). Öykü zamanının başlangıcını ifade eden bu cümlede, zaman ve mekân kişileştirilmiş şekilleriyle panoramik olarak betimlenir. Bu durum, kahramanların ruh hallerine göre değişir:

"*Zaman olur ki sima-yı saff-ı semaya (gökyüzününün temiz yüzü) bir reng-i melal (hüzün rengi) düşer.*" (s.4).

“Mütelaşi (telaşlı) gözlerle elimi bırakmayarak etrafa bakıyor, تنها sahilden bir çare bekliyordu.” (s.18).

Öykü zamanını, mekânın kişiler üzerindeki etkisiyle netleştiren yazar, iç zamanı da sıradizimsel olarak ilerletir. “Yazarın olayları kurgulama yolunda “iç zaman”ın öğelerinden sıkça yararlanmış olması, zamana da teknik bir işlev kazandırılabilceğini göstermek açısından önemli bir noktadır.” (Sazyek 1990: 249). Zamanın işlevsellik kazandığı ilk kısımlardaki sıradizimsellik, Heyula'nın geriye dönük anımsamalarındaki olay ve durumlarda da devam eder:

“Hatta şu kadar bir çocuk iken... Daha o zaman kadınların içinde beni teshîr (ele geçirmek) edenler vardı.” (...) “Genç bir adam denecek seneye geldim. (...) Benim için bütün o devre-i şebâb (gençlik günleri) safvet-i bekâretle (bekârlık temizliği) geçti.” (...) “O zaman evimde keman çalardım.” (s.42-43).

Öykünün giriş ve gelişme bölümlerinde özetleme tekniği dikkat çeker. Bu bölümlerdeki zaman akışı; “Her akşam”, “ilk akşam”, “ilk günü”, “ikinci gün”, “dördüncü gün”, “beşinci gün”, “bir gün” (s.7, 8, 9, 46, 67, 76, 79, 83), “nihayet bir gün” (s.10, 12, 45, 78, 79), “ertesi gün” (s.11), “bir müddet sonra” (s.23), “her gün” (s.14, 25, 78) örneklerinde olduğu gibi sıçramalarla kesintiye uğrar. (Deveci 2012: 1375).

Bu öykülerde vak'a, kronolojik olarak anlatılmadığı gibi, sık sık geriye dönüşler, ileriye sıçramalar görülür. Bu tarz öykülerin zamansal düzlemini, anlatıcı ve bakış açısı ile ilgili değişimler belirler.

### 1.2.2. Anlatma Zamanıyla Vak'a Zamanının İç İçte Olduğu Öyküler

Halit Ziya Uşaklıgil'in 166 öyküsü içerisinde akronik ve eş zamanlı öykü sayısı 138'dir. Bunlardan 48'inde anlatma ve vak'a zamanı arasında net bir süre ayrımı yoktur. Bu tarz kuruluştaki kahramanları tanıtmaya, vak'a zamanının bireysel ve sosyal yönlerini açığa çıkarmak gibi birtakım özellikler vardır. “Ekmekçinin Beygiri”nde gözlemleyen konumuyla yazar anlatıcı, öykü zamanının başlangıcı olan şimdi'nin oluşumu ile ilgili bilgi verir: “İşte beş seneden ziyade (fazla) oluyor ki dostuz, ekmekçinin beygiri (atı) ve ben.” (Sepette Bulunmuş/ Hepsinden Acı, s.56). Kurulan dostluğun sağlamlığını da belirten bu ifadeden sonra anlatıcı, “işte o gündün beri” (s.56) diyerek geçmişini de içine alacak şekilde devam eden bir iletişim/ empati sürecinden bahseder.

“Veznedar Muavini”nde tanık anlatıcı, başkışı Mösyö Epaminondas ile tanışmalarını, “onunla muarefe (tanışıklık) bir kış ibtidasından (başlangıcından) bir bahar mukaddimesine (başına) kadar, ancak bir mevsim devam etti.” (Sepette Bulunmuş/ Hepsinden Acı Sepette Bulunmuş/ Hepsinden Acı, s.108) şeklinde dile getirir. Bir mevsimlik süreç, aynı zamanda öykünün başlangıcı ile bitişi arasındaki süreci belirginleştirir.

Bu tarz öykülerde zaman, “Fehunde Kalfa”da olduğu gibi kendilik savaşı veren kahramanların aşamadıkları yazgıları ile mücadelelerini kapsar. Öykülerdeki iç çatışmalar, zamandaki kopmaların da nedenidir.

“Yegâne Dost”ta anlatıcı, İhtiyar Dost'um dediği kişi ile tanışmalarının başlangıcını geriye dönük olarak anlatır: “İşte kaç senedir hayatı aleni bir müşterekle (açıkça ortaklaşa) yaşıyoruz.” (İhtiyar Dost, s.26). Geçmişte bilinmeyen bir tarihi işaret eden bu belirteç, şimdiki zamanı da içine alacak şekilde süreklilik arz eder.

“Bravo Maestro”, geçmişten şimdi'ye kadar belli aralıklarla tekrarlanan olayların

ifadesi ile başlar ve geniş zaman bildiren anlatımlarla devam eder:

“Cuma ve Salı günleri ba'de'z-zevâl (öğleden sonra) dördte” (...) “ve işte senelerden beri her Cuma, her Salı içeride saat dördü çalarken” (Bir Yazın Tarihi, s.56).

Tanrısal anlatıcı, öykü başkışisi olan müzik öğretmenin yaşam felsefesine dönüştürdüğü iş zamanı prensiplerini, geçmişten şimdiye kadar belli günlerde devam eden alışkanlıklar bağlamında tanımlar.

“Jack'ın Borçları”nda ben, bakıp beslediği köpeğin büyüme sürecini sıradizimsel olarak anlatırken, bu mini mini köpeğe isim verme aşamasında geriye dönüş yapar. İlk karşılaşma anı, “Daha pek küçüktü. Evvela sütle besledik.” (Onu Beklerken, s.54) şeklinde belirtildikten sonra olay zamanına geçilir. Zaman ilerledikçe köpeğin yeni özellikleri ortaya çıkar: “En büyük sinsiliği biraz yaşlandıktan sonra meydana çıktı.” (s.60). Köpeğin büyüme süreci ile ilgili tespitler, öykü zamanının başlangıcı ile bitişi arasındaki zamansal verilere gönderme yapar.

## 2. Algısal Zamanın Görünümleri

Halit Ziya Uşaklıgil'in öykülerinde, kurgusal zamanın yanı sıra sosyal ve bireysel zaman algısı da önemlidir. Özellikle sosyal içerikli “İhtiyar Dost” kitabında yer alan öykülerde sosyal zaman başat bir değer olarak görülür. Öykülerde sosyal zamanın kişiler düzlemindeki nicel algılanışından çok niteliksel/ bireysel algısı önemlidir. “İhtiyar Dost”taki öykülerin başkışisi İhtiyar Dost, deneyimsel belleğin temsilcisi olarak sosyal ve bireysel zamanın yansıtıcı öznesi konumundadır. “İhtiyar Dost”taki öykülerin dışında, özellikle anı niteliğindeki sosyal zaman ile ilgili söylemlere sıkça rastlanılır.

İnsan bilincinin algıladığı zamanın nesnel zamandaki gibi kronolojik sırayı izlemediğinin keşfiyle birlikte, varoluşunu sorgulayan modern bireyin iç dünyasını anlatmak isteyen yazarlar zaman kurgusunda önemli birtakım yenilikler yapmışlardır. (Apaydın 2006: 18). Bireysel zaman (göreceli zaman), niteliksel boyutuyla şimdi ve buradalık'ta hissedilen varoluşun durumu ile ilgilidir. Bireysel zaman algısı, insanın huzurlu, mutlu ve dingin ya da huzursuz ve sıkıntılı an'larına ait diyalektik bir algıdır. “Küçük Kambur”da başkışı Küçük Kambur, sevdiği komşu kızı Macide'nin düğün haberini alınca bunalımlarıyla evden çıkar ve sahilde dolaşır: “Daha evden çıkalı bir saat olmadan saatlerce zaman geçmiş zannediyordu.” (Küçük Fıkralar, s.141). Tanrısal anlatıcı, Küçük Kambur'un varoluş durumunu çözümlerken onun varoluşunu hissettiği anlar üzerinden zamanın bireysel/ niteliksel algı yönünü açığa çıkarır. “Sevda-yı Sengîn”de zaman, sosyal boyutunun yanı sıra niteliksel algısıyla vardır. Zamanın bireysel algısı, öykü kişinin; “Bu akşam Refî Nihat'ın yanında geçen zaman, saat-i müstesna-yı hayatımdan (hayatımın olağandışı saatlerinin) bir parçasıdır.” (Bir Yazın Tarihi, s.143) söyleminde hissedildiği gibidir. “Mâlim Menâlim”de tanrısal anlatıcı, hastalanan öykü kişinin düşünceleri ile ilgili bilgi verirken “Şimdi o ikinci şırıngadan sonra geçen zamanı, o zamanın ta'rifî mümkün olmayan sekrini düşündü ve gülümsedi..” (Kadın Pençesi, s.56) diyerek bireyin içinde bulunduğu ruh durumuna göre şekillenen zaman (bireysel/ göreceli) algısından bahseder.

“Ferhunde Kalfa”da zaman, nicel olmaktan çıkar ve başkışinin içinde bulunduğu varoluş durumuna göre niteliksel boyutuyla algılanır. Yazar, “Ferhunde Kalfa'nın bir “anı”nı değil, bütün hayatını, yani kaderini anlatır(ken)” (Kaplan 1997: 43) geçen her an'ın, kahramanının ruhunda bıraktığı derin izlerini okuyucuya hissettirmeye çalışır. Öyküde zaman

algısı açısından, yalanların, düş-gerçek çatışmalarının, hayal kırıklıklarının, adanmışlığın ve aldanmışlığın içsel yansımaları vardır. Bu yönüyle Ferhunde Kalfa'nın öyküsü, zamanın öyküsü olacak denli etkileyici bir kurguya sahiptir.

Kurgusal zamanın dışında, öykü kişilerinin bireysel varoluş durumuna göre niteliksel anlamda boyut kazanan zamanın, “Ölümünden Sonra”, “Dilhoş Dadı”, “Güzel Artemisya”, “Daire-i İstintakta”, “Bir Mesele-i Adliye”, “Büyükbaba”, “Raife Molla” ve “Altın Nine” adlı öykülerde kişilerin anlık varoluş durumlarını serimlemede katkısı büyüktür. Yazarın bağlı bulunduğu dönem ve mizacı da dikkate alındığında öykülerinin çoğu karamsar atmosfere sahiptir. Bu durum öykü kişilerinin zaman algısını da şekillendirerek içinden çıkılmaz anlar bütününe çevirir.

## B. Mekân

Halit Ziya Uşaklıgil, öykü kişilerini soyutlanmış bir biçimde tek başına anlatmaz. İnsanı, varoluşunu hissettiği yer olan mekân ile birlikte ele alır ve mekânın insan üzerindeki etkilerini verir. Metni anlamlandırmada ilişkiler ağını çözmek için, insan-mekân-eşya ve zaman unsurlarını birlikte ve karşılıklı analiz etmek gerekir. Halit Ziya Uşaklıgil'in öykülerinde mekân, kişilerarası ilişkilerde “dünyadalığın ortaya çıktığı” (Nalbantoğlu 1997: 44) yer olarak dikkat çeker. Yazarın, gösterme, anlatma ve özetleme tekniği ile kurgulandığı öykülerinde mekân, insanı çevreleyen maddi ve manevi unsurların göstergesi olur.

Halit Ziya Uşaklıgil öykülerinde olayların geçtiği yeri ifade eden mekân unsurlarını; çevresel ve algısal olarak iki başlık halinde değerlendirmek mümkündür. Çevresel mekânlar, coğrafi konumlanmanın bir ifadesidir. Algısal mekânlar ise, karakterlerin psikolojisine göre işlevsel açıdan değişkenlik gösteren, dar/ kapalı ve geniş/ açık mekân (Korkmaz 2015: 77, 90 ) anlayışının bir ürünüdür.

### 1.Çevresel Mekânlar

Halit Ziya Uşaklıgil öykü kurgusunu üç farklı merkez ve bu merkezlere ait çevrelerde geliştirir. Bunlar; İstanbul, İzmir ve bir kısım Avrupa ülkelerine ait şehirlerdir. Realist bir yazar olan Halit Ziya Uşaklıgil öykülerinde olayların geçtiği mekânları genellikle yaşadığı, gezip gördüğü yerlerden seçer. Halit Uşaklıgil'de köy, “İstanbul'dan pek uzakta değildir.” (Dizdaroğlu 1975: 58). Çoğunlukla İstanbul ve semtlerini/ köylerini, İzmir ve semtlerini tercih ederken bu merkezlerde yaşamış olmanın bilgisine başvurur. Yurtdışı deneyimi de olan yazar, özellikle “Bir Şi'r-i Hayal” kitabında yer alan öyküleri ile coğrafik anlamda ülke dışına çıkar. Bu açıdan çevresel mekânlar, olayların geçtiği yerlerin coğrafik konumlanışını ifade eder.

Anlatıma dayalı türlerde mekân, sadece olayların cereyan ettiği sahne yahut zemin değil; aynı zamanda, figürlerin karakterlerini de belirleyen bir atmosferdir. Bu açıdan “İnsani ilişkilerin anlam bulduğu yer, bu ilişkiler yumağı içerisinde bulunduğu yerdir. Sosyal ortam adı verilen bu organizasyonda fertle toplumun birlikteliği kaçınılmazdır.” (Özcan 2000: 100). Şehir, mahalle gibi mekânlar, sosyolojik; cadde ve sokak gibileri ekonomik ve sosyo-psikolojik; ev ve şahsi odalar ise, mahremleşen ölçülerde insana ait psikolojik ipuçları ile kişileri hatta olayları aydınlatırlar. (Özgül 1984: 133).

İstanbul kent ve kırsal yaşamına ait; Beyoğlu, Şişli, Tünel, Taksim, Tepebaşı, Galatasaray, Kız Kulesi civarı, Çamlıca, Nişantaşı, Büyükkada, Erenköy, Surdibi, Fatih, Şehzadebaşı, Salacak, Harem, Eyüp, Eminönü, Kuzguncuk, Yeşilköy, Okmeydanı, Beykoz, Büyükdere, Kavak, Sarıyer, Fıstıksuyu, Saraçhane, Firuzağa, Kâğıthane, Alemdağı ve

İstanbul'un adı verilmeyen mahalleleri ile; refah içinde yaşayan ailelerin oturduğu konaklar, yalılar, köşkler ve bunların farklı dizayn edilmiş odaları; hastaneler, mezarlıklar, lokantalar, tramvaylar, vapur ve arabalar gibi coğrafi/ çevresel mekânlar pek çok öykünün olay merkezi durumundadır. Halit Ziya, olayların geçtiği yerleri realist bakış açısıyla sunar. Realistler cemiyetin yalnız sefalet yerlerine girmezler, kibar âlemlerine de girerler. Zengin bir sarrafın evini, kibar bir kadının odasını lüzumsuz zannedilen, en küçük ayrıntısıyla beraber verir. (Önertoy 1965: 168).

İzmir kent ve kırsal yaşamına ait ise daha çok İzmir mahalle ve semtlerinden; Bozyaka, Göztepe, Tilkilik, Çorakkapı, Yokuşbaşı, Çakmakfırını, Karşıyaka, Karataş, Musalla, Başdurak, Namazgâh, İkiçeşmelik, Kadifekale, Temaşalık, Kordonboyu, Tepecik, Konak, Zindançarşısı, Kemer, Gördes, Demirci, Fettah Sokağı ve Kula gibi yerler, öykülerin olay örgüsüne çevresel mekân açısından destek olur.

Coğrafi anlamda yurt dışında geçen öyküler ise, yazarın Avrupa'da bulunduğu ülkelerin şehirlerine ait gözlemlerine/ hatıralarına dayanır. Halit Ziya, ilk defa 1889 yılında, amcası Sadık Bey'in teklifi üzerine, Paris umumî sergisi dolayısıyla Avrupa'ya gider. Bu ilk seyahatine ait intiba ve hatıralarını, bazı öykülerinde değiştirerek ve sanatkârane bir şekle sokarak kullanır. Hemen hepsi *Sabah* gazetesinde neşredilen bu öyküler daha sonra "*Bir Şi'r-i Hayal*" adlı öykü kitabında "*Şadan'ın Gevezelikleri*" başlığı altında 1330/1914 yılında bir araya getirilir. (Kerman 1995: 11-12). Fransa/ Paris, İtalya/ Napoli, Floransa, Roma ve İsviçre gibi ülkelerin kent ve kırsal bölgelerine ait mekânlar, yazarın öykü coğrafyasına ait sınırları genişletir. Bütün bu coğrafi mekânların ortak özelliği, öykü kişilerine ait gerçeklere hizmet etmesidir.

Öykülerinde tabiat-insan özdeşleşmesi kuran yazar, bütün duyu organlarını dış âleme açar ve dış âlemi bir madde yığını olmaktan ziyade kendisine mahsus ruha sahip bir varlık kabul eder. (Kaplan 1998: 52). Bu açıdan Servet-i Fünuncuların tabiat algısında getirdiği yenilikler, öykü kişilerinin ruhsal yapısını ortaya koymada oldukça önemlidir.

## 2. Algısal Mekânlar

Öykü kişilerinin psikolojisine göre şekillenen algısal mekânlar, dar/ kapalı ve geniş/ açık mekânlar olmak üzere ikiye ayrılır.

### 2.1. Dar/ Kapalı Mekânlar

Varoluşun hissedildiği anda umutsuz, çaresiz, karamsar ve huzursuz olan öykü kişileri için mekân; sıkıcı, boğucu ve içinden çıkılmaz bir algı yaratıyor ise bu tür mekânlar dar/ kapalı özellik gösterir. Dar/ kapalı mekânlı öykülerde kahraman, zamanla, mekânla ve mekânın bütün mesafeleriyle çatışan bir varlıktır. (Korkmaz 1997: 170). Öykü kişilerinin olumsuz psikolojilerini yansıtan bu mekânlar, Halit Ziya öykülerinde oldukça fazla yer tutar. Zira ulaşılamayan aşkların, sosyal adaletsizliklerin, yalnızlıkların, aile içi geçimsizliklerin, toplumsal iletişimsizlik ve baskıların yaşandığı bir dünyada/ mekânda özgür ol(a)mayan öykü kişileri, buldukları yerde sıkılır, boğulur.

Halit Ziya Uşaklıgil'in insan psikolojisine göre şekillenen öykülerinde mekân/ doğa, insanla birlikte ve insan için vardır. Öykü kişileri yaşamın olumsuzlukları karşısında, içinde buldukları mekânda kendiliklerini gerçekleştiremedikleri için kaçma eğilimi içerisindedir. Bu açıdan evler kurgusal dünyanın önemli mekânlarıdır. "*Türk edebiyatında mekânı tüm yönleriyle fark eden ve onu merkezî bir öge vasfıyla ele alan ilk yazar olarak değerlendirilen Halit Ziya'nın roman ve hikâyeleri ev içi ile ilgilidir.*" (Demir 2011: 162). Evler, içtenlik mekânı

olarak kendiliğin, koruyucu, barındırıcı ve varedici özellikleri ile simgesel anlamda düşünülmesi gereken yerlerdir. Yazar bu içtenlik mekânını, öykü kişilerinin içinde buldukları varoluş durumlarına göre dizayn etmekte oldukça başarılıdır.

Halit Ziya'nın öykülerinde, dar/ kapalı mekân olma özelliği gösteren evleri şu şekilde sıralamak mümkündür: Dinlenmek, tatil yapmak için gidilen fakat çeşitli nedenlerle huzurun elde edilemediği evler; sevdiğine ulaşamayanların matem yerine dönen evler; yaşayanları öldüğü için dağılan evler, terk edilmiş evler, çocuksuz evler, yabancısı olunan evler, eşler arası ve kayınvalide-anne geçimsizliklerinin yaşandığı evler gibi...

Uzun süre çocuk sahibi olmak istemelerine rağmen bu isteklerine ulaşamayan anne ve babaların mutsuzluklarını dile getiren "*Emel-i Meyus*" ve "*Son Çocuklar*"da ev, sıkıcı, neşesiz görüntüsüyle dar/ kapalı mekân özelliği gösterir. "*Hayat-ı Şikeste*"de annesi öldükten sonra sarhoş babasının yaptırımlarına maruz kalan genç kız için ev, sığınacak mekân olmaktan çıkar, bilakis babasından dolayı gidilmeyecek bir yer olarak düşünülür. Babasının evde bulunduğu süreçlerde ise kendi odasına çekilerek ruhunu bir nebze de olsa rahatlatmaya çalışır.

"*Ele Geçmiş*"te, yılın yorgunluğunu atmak için dayısının yazlığına giden öğretmenin, buradaki kızlar yüzünden "*yaramazlıkta bir sınıf halkına beş kere faik bir garip mahluk (üstün bir garip yaratık) ile derde uğra(dığımı)*" (Sepette Bulunmuş/ Hepsinden Acı, s.15) söylemesi, ruhsal anlamda bir sıkıntının dile getirilmesidir. Bu söylem, dar mekân algısı ile ilgili önemli ipuçları içerir.

"*Bir Valide Tarafından*"da, kızı Şükriye'nin evlilik hazırlıkları sırasında yaşadığı olumsuzlukları mektuplarla aşama aşama dile getiren bir annenin çaresizliği söz konusudur. Mektuplar, Şükriye'nin teyzesine yazılmış birer iç dökme ve bunalım paylaşımı gibidir. İkinci mektupta damat adayının öldüğü söylenilerek Şükriye'nin evdeki ruh hali üzerinde durulur. Mekân/ ev de bu olumsuz ruh halinin yansıtıcısı durumundadır. Mektubunda "*Evin içinde bir facianın matemi var. Bu matem bilhassa onu sarıyor.*" (Bir Hikâye-i Sevda, s.70) diyen anne, yaşanan olumsuzlukların evi nasıl yaşanmaz hale getirerek dar mekâna dönüştürdüğünü dile getirir.

"*Uzak Hatıralar*"da geçmişe dönerek çocukluk yıllarından bir hatırasını anlatan ben, İstanbul'dan İzmir'e genç amcalarından Yusuf Bey'in düğünü için gittiklerini söyler. Düğün evindeki annenin durgun ve düşünceli hali anlatıcının dikkatini çeker:

"- İstanbul evini düşünüyorum. (...) Burada kalabalıktan, düğün patirtısından sıkıldım artık... Kardeşlerin her biri bir yerde, baban son işlerini tesviye etmek (ayarlamak) için tekrar İstanbul'a döndü." (İzmir Hikâyeleri, s.51-52).

Anne, İzmir'de buldukları süreçte aile birlikteliğini sağlayan İstanbul'daki evlerini özler. Aile bireyleri farklı yerlerde bulunduğu evinin/ yuvasının dağılmış olduğunu hisseder. Düğün evini sıkıcılığı ile dar mekân anlayışına dönüştüren algı da kendiliğin barındırıldığı ev özleminden kaynaklanır. Öyküde, Affan Sabit ile dostluk kuran anlatıcı, uzun süre onun psikolojisini çözmeye çalışır. Psikolojik rahatsızlığı olan bu genç çocuk, aile bireylerini bütün yönleriyle anlatır. Evde bir kaos ortamı olduğunu, büyükannenin ölümüyle ailenin dağılacağını hissettiğini söyler. Askere gitme aşamasındaki Affan Sabit dönmeyi bile düşünür. "*Şimdi bile bu ev bana bir zindan oldu. (...) Ev artık bir hapisaneyeye döndü.*" (s.113) söylemiyle ruhunu barındıramadığı/ yaşatamadığı bu evde hapsedildiğini, kapatıldığını hisseder. Evin "*zindan*" ve "*hapisane*"ye dönüşmesi, kahramanın içinde bulunduğu olumsuz ruh

durumunu göstermesi açısından önemlidir.

“Eski bir Refik”te ise ev, boş olduğu için mezarlığa benzetilir. Yaz aylarında evlerini bırakarak yazlığa gittiklerini söyleyen anlatıcı, on dört yaşında olduğu dönemdeki bir hatırasını anlatır:

*“Boş bir eve girmek insana ufak bir lerziş-i haşyet (korku titreyişi) vermekten hâlî (geri) kalamaz.*

*Bu eşyası toplanarak üstleri örtülmüş, pencereleriyle perdeleri sıkı sıkı kapanmış, her köşesine güye bir hâtem-i samt ve sükûn (ıssızlık ve sessizlik mührü) vurulmuş evin içinde duyulan şey tamamen korku değildir. Bu hâbîde (uykuya dalmış) evin havasında bir nefes-i bârid-i metrûkiyyet (terk edilmişliğin soğuk nefesi) uçar ki insanı mezarlarda duyulan şeye benzer bir soğuklukla ihâta eder (çevreler). Bir boş ev, bu da zaten bir mezar değil midir?”* (Bir Yazın Tarihi, s.149).

Başkişi, bir gün okuldan çıktıktan sonra yazlığa gitmeden önce unuttuğu kitaplardan birkaçını almak için eve gider. Evin insansız/ boş hali onda, mezar/lık algısı yaratır. Ev ve eşyalara izafe edilen; “Boş ev”, “üstleri örtülmüş (eşyalar)”, “pencereleriyle perdeleri sıkı sıkı kapanmış”, “köşesine güye bir hâtem-i samt ve sükûn (ıssızlık ve sessizlik mührü) vurulmuş”, “hâbîde”, “nefes-i bârid-i metrûkiyyet (terk edilmişliğin soğuk nefesi)”, “soğukluk” ve “mezar” sıfatları, aslında mekân ile karakter arasındaki bağı netleştirir. Mekâna ait bu özellikler kahramanın olumsuz bir ruh durumuna sahip olduğunu gösterir. Ölü/m mekânına dönüşen ev, kahramanın huzursuzluğu ile birlikte darlaşır. Dar mekâna/ eve ait algıları, eşyalar ile ilişkilendiren yazar, mekân-eşya-insan özdeşliği kurar: “Bu boş, metruk ev, bu derin bir sükut içinde uyuyan eşya bunlar hep birer ölü, bir mezarın sükkan-ı habidesidir (derin uykudaki sakinleridir) ki sizi titretir.” (s.150). Eşyayı/ mekânı vareden değerleri insanla açımlayan anlatıcı ben, eşyaya sinen ruhu da ölü olarak algılar. Ben’in anılarında gerçek bir yüz/ sima yoktur. Çünkü “çocukluk anılarında sadece maddesel görsellik kalır.” (Freud 2012: 55). Mekân-eşya-insan özdeşliği kurarak içtenliğin barındırıldığı evi boş bırakmayı tinsel varlığa ihanet sayan ben, kitaplarını almak için odasına yöneldiğinde evin kedisi Zerrin’in ölen üç yavrusunu görür. Evin tümüyle “bir maktele (ölüm yerine) dön(düğünü)” (s.151) söyler. Bu sırada Zerrin’in gebe kalış dönemini hatırlayarak refikinin ihanetini düşünür. Öyküde, kedinin ihaneti ile evin yalnız bırakılması arasında benzerlik kurulur. Eve ihanet etmenin bedeli mezara dönüşmesi, kedinin ihanetinin bedeli ise üç ölü yavrudur.

“Küçük Kambur” öyküsünde sevdiği kız Macide’nin gelin olacağı haberini alan Küçük Kambur, onu son bir kez görme ümidi ile evin önünde bekler. Fiziksel görüntüsünün çirkinliği ile dışlanan Küçük Kambur, birlikte büyüdüğü kızın evlilik haberi karşısında yıkılır. Komşu kızları, Küçük Kambur’un kollarından tutarak evden içeri sokmak istese de o, direnir. “Ellerinden kurtularak kapıdan dışarıya atıldı; şimdi buradan uzaklaşmak için koşuyor, bu evden, bu evin havasından kaçıyordu...” (Küçük Fıkralar, s.141). Düğün evleri, mutlulukların yaşandığı ve paylaşıldığı yerlerdir. Macide’nin düğün evi ise huzursuz edici özelliği ile “havasından kaç”lan dar nitelikli bir mekâna dönüşür.

Sevdiğine ulaşamadığı için ruhunun karanlıklarına gömülen “Keklik İsmail” öyküsünün başkişisi, dünyayı da ruhu gibi karanlık kılmak ister: “Güya bütün dünyayı kendi ruhu kadar karanlık yapmak istiyormuşçasına fenerin camlarını parçaladı.” (Bir Hikâye-i Sevda, s.160). Aşık olmadan önce herkesin sevdiği Keklik İsmail, Sabur Hoca’nın kızının başkasiyla

evleneceğini duyunca içkiye yönelir. Dünyayı dar eden, yaşanmaz kılan imkânsız aşk, Keklik İsmail'i benliğinden uzaklaştırır ve başkalaşmasına neden olur. Ruhun kararması; ümitsizliğin, karamsarlığın ve huzursuzluğun yoğunlaşması/ koyulaşmasıdır. Ruhu kararan Keklik İsmail, herkese ve her şeye başkaldırıcısına saldırır. Fenerin camlarını kırması, başkaldırı eyleminin yönünü belirginleştirirken aydınlıklara düşman bir insan görüntüsü verir. Keklik İsmail'in dünya/ mekân algısı; sıkı, boğan ve huzursuz eden özellikleri ile dar/ kapalı niteliktedir. Zira insan ruhunun mekâna yansması olan bu algı, varoluşun hissedildiği dünyaya yabancılaşmadır.

"*Daire-i İstintakta*", evine karşı sorumluluklarını yerine getirmeyen ve sürekli sarhoş dolaşan kocasını öldüren bir kadının hâkim karşısındaki sorgulamasına yer verir. Çoğu zaman evine bile uğramayan sarhoş koca, bir gün yeni doğan çocuğunu görmek için eve gelir. Çocuğunu elinden alacağını düşünen genç anne, kocasına karşı koyar. "*Beşiğini aldığımı gördüm. Ah!... Sanki cihan gözümün önünden kalkıyordu...*" (Bir Hikâye-i Sevda, s.46). Bunalım anının yaşandığı bu sahnede, *cihanın gözünün önünden kalkması* ibaresi, kendinden geçme anı ile ilgili bir tanımlama iken aynı zamanda mekânsal göndergeler de barındırır. Olumsuz ruh durumuna sahip bir insanın mekânı algılayış biçimi bağlamında ise, gözün kararması ve hiçbir şeyi görmemesi anlamlarıyla, darlaşan bir mekâna göndermede bulunur. Cihan/ dünya/ mekân, kahramanın olumsuz ruh durumuyla silikleşirken artık yok hükmündedir.

Dar/ kapalı mekân olma özellikleriyle hastaneler, Halit Ziya Uşaklıgil öykücülüğünün vazgeçilmez mekânlarıdır. "*Acı Sadaka*", "*Aynı Tata*" ve "*Deliler Evinde*"deki hastaneler, tedavi amaçlı yerler olsa bile öykü kişilerini ruhsal dinginliğe ulaştıramadıkları için dar/ kapalı mekân olma özelliği gösterir.

"*Hikâye Değil*"de mezarlık, ilginç ve ironik bir biçimde yoksulların sağaltım mekânı olur. On dört yaşındaki Sabire amansız bir hastalığa (verem) yakalanmıştır. Çok iyi beslenmesi ve güneşte dinlenmesi gerekmektedir. Fakat evi ve bahçesi buna uygun değildir.

"*Küçük evin bahçesi değil pencerelerinden muhterizane (çekinerek) girebilecek bir parça güneşi bile yok. Buna mukabil (karşılık) basık ve karanlık avlusunun rutubetle dolu, küf kokulu havası var. (...) Bahçe, güneş, hava istediğiniz kadar; işte kale duvarına yapışık küçük evin yüz adımlık bir uzaklığında koskoca, ucu bucağı bulunmayan mezarlık var.*" (Onu Beklerken, s.86).

Yoksulluğun izlerini taşıyan ev, güneş almadığı gibi neredeyse bir hastalık sebebi olacak kadar sağlıksızdır. İnsanlara engel çıkaran yönü ile bu sağlıksız ev, dar/ kapalı mekân olma özelliği gösterir. Mezarlık ise, ölümlerle birlikte yaşamı barındıran bir yer olarak gösterilerek ironik bir algı yaratır. Bu anlamda mezarlık, sağaltıcı özelliği ile geniş/ açık mekân olur.

"*Gezgincilik Duygularından*" öyküsünde yazar ben, gezginci bir dostunun anlattıklarını kaleme aldığını söyler. Gezginci dost, memleketinden uzakta kaldığı dönemdeki özlemlerinden ve "yaban" cılığından bahseder:

"*Yeni şehir ile bu tanınmamış, bilinmemiş cihan ile burada ilk temasınız, onun ruhuyla sizin ruhunuz arasında ilk çarpışma vukua (meydana) gelir.*" (Onu Beklerken, s.72).

Gezginci olarak dolaştığı yerlerde mekân ile ruhu arasındaki ilk temasını "*ilk çarpışma*" olarak değerlendirir. Yabancı olduğu yerlerde, kendi oluş değerlerinden ayrıldığı için yalnızlık hisseder:

"*Kapınızı kaparsınız. İşte bu dakikadan itibaren artık siz, siz değilsiniz. Başka bir dünyanın başka bir adamısınız ve artık yeni hayatınıza başlarsınız. Sizin burada isminiz, odanızın*

üzerinde hüviyet cüzdanınızın yerini tutan rakamdır.” (s.74).

Otel, gezgincinin yabancılığını netleştirmesi açısından dikkate değerdir. Ev kadar kendilikleri barındırmayan oteller, sınırlı süreliğine kalınan ve ev gibi sahiplenmesi mümkün olmayan gelip geçici mekânlardır. Simgesel düzlemde karşı değerleri temsil eden otel, “*gecelik duraksamaların mekânıdır*. Yani sürekli yurtsuzluğun geçici yurdudur. Dolayısıyla içtenlik düşlerini barındıracak bir ev atmosferine sahip değildir.” (Korkmaz 2005: 142). Bu açıdan insanları nesnelleştirerek yabancılaştırır. Oteldeki kimlik tanımlamalarının kapı/ oda numarası şeklinde yapıldığını söylemesi, yabancılaştırmanın/ şeyleştirilmenin/ nesneye dönüştürmenin göstergesidir. İnsanın kimliğini dahi yok eden oteller, gelip geçiciliğin de mekânı olarak kapalı/ dar nitelikli yerlerdir.

Halit Ziya Uşaklıgil, ele aldığı kişilerin iç dünyalarına inmek, bir yandan da olayların geçtiği yeri gerçekçi kılmak için mekân/doğa-insan ve eşya-insan arasındaki bağı titiz bir şekilde işler. Yazarın, mizacı ve bağlı bulunduğu dönem dikkate alındığında daha çok kapalı mekânları tercih ettiği görülür. Zira vak’a kuruluşunda yer alan kişilerin içinde buldukları sorunları vurgularken kullanılan imge, sembol ve benzetmeler mekân-insan özdeşliğinin bir ürünüdür.

## 2.2. Geniş/ Açık Mekânlar

İnsanı sıkan ve boğan dar/ kapalı mekânların aksine geniş/ açık mekânlar, huzur verici, rahatlatıcı ve dinginliğe ulaştırıcı mekânlardır. Dar/ kapalı mekân anlayışında olduğu gibi geniş/ açık mekânlarda da fiziksel/ çevresel anlamda darlık, genişlik söz konusu değildir. Darlık, genişlik algısı psikolojik durumun bir yansıması olarak düşünülmelidir. Bu tür mekânlarda bakışlar içten dışa doğru çevrilir. Kendi problemleri içinde bocalayan insan da yerini, çevreyi ve olayları gözleyen, çevre-insan ilişkilerine sorular yönelten bir insana bırakır. (Korkmaz 1997: 177-178). Halit Ziya’nın öykülerinde geniş/ açık nitelikli mekânlar genellikle kaçış ve sığınma mekânları olarak dikkat çeker. Bu açıdan öykü kişileri, yaşama tutunmak için huzur bulacakları mekânları tercih eder.

Halit Ziya Uşaklıgil’in; “*Acı Sadaka*”, “*Ekmekçinin Beygiri*”, “*Hayat-ı Şikeste*”, “*Dilhoş Dadı*”, “*Son Levha*”, “*Unutulmuş Mektep*”, “*Kar Yağarken*”, “*Beyaz Şemsiye*”, “*Minin Arabası*”, “*Güzel Artemisya*”, “*Keklik İsmail*”, “*Gerilere Doğru*”, “*Uzak Hatıralar*”, “*Civelek Ziver*”, “*Abdi ile Karanfil*”, “*Bir Yazın Tarihi*”, “*Heyhat*”, “*Yırtık Mendil*”, “*Zevrakla Ebru*”, “*Mavi Yalı*”, “*Geçmişin Arasında*”, “*Yegâne Dost*”, “*Tasarrufla Riayet*”, “*Kişi Noksa...*”, “*Bir Bahçe Dersi*” ve “*Eskinin Yeri*” öyküleri, geniş/ açık mekân arayışında olan kişilerin ruh durumunu yansıtır. Hayal kırıklıklarının, toplumsal iletişimsizliklerin, umutsuzlukların, sosyal adaletsizliklerin, eşler arası problemlerin, memleket özlemlerinin yer aldığı bu öykülerde kahramanlar buldukları ortamlarda sıkılıp bunalırlar.

Öykü kişileri, varoluş durumlarındaki çevresel ve ruhsal olumsuzluklar nedeniyle kimi zaman çocukluk günlerinin huzur verici mekânlarına, kimi zaman doğanın sağaltıcı güzelliklerine, kimi zaman da bireysel iletişime geçmek için yalnız kalabilecekleri evlere/ odalara sığınarak ruhsal anlamda dinginliğe ulaşmak isterler. İçinde buldukları bunaltı ve huzursuzluktan kurtulmak için mekân arayışlarına başlayan bu kişiler, sığınma yeri olarak “*bellek mekânları*”na (Korkmaz 2008: 30) yönelirler.

“*Acı Sadaka*”da kimsesizliğiyle yaşama tutunmaya çalışan başkişi Zehra’nın öyküsü anlatılır. Evleri yanarken babasını, daha sonra da annesini kaybeden talihsiz Zehra’nın acılarına,

çiçek hastalığının kör edici yazgısı da eklenince tutunacak kimsesi kalmaz. Zalim dayısının insafına kalır. Canı kadar çok sevdiği Bekir de askere gider. Sıkan, boğan nitelikleri ile dar mekân hissi veren hastanede köyünü ve köyünün güzelliklerini hatırlayarak acılarını dindirmeye çalışır. Şimdi'deki ızdıraplarla boğuşurken, belleğine döner ve sağaltımı orada arar. Geçmişe ait mekânlar ve yaşattıkları, mutluluk kaynağı olur. Zehra için huzur verici nitelikleri ile kendiliğin barındırıldığı bellek mekânları, kurtuluşun sağlandığı sığınma yerleridir.

"*Dilhoş Dadı*"da anlatıcı ben, dört ile on dört yaşları arasında olduğu yıllara dönerek çok sevdiği Dadısının kendisini nasıl koruyup kolladığını hatırlar:

"*Gel, dama çikalım, sen uçurtmanı uçur, bende senin çoraplarını öreyim. (...) Şimdi düşünürken öyle buluyorum ki çocukluğumun en mesut saatleri, böyle onun gözü önünde, evin büyük ve en yüksek damında elimde uçurtmanın ipi ile geçen saatlerdi.*" (Sepette Bulunmuş/ Hepsinden Acı, s.100).

Çocukluğunun en mutlu anlarını geçirdiğini söylediği mekânda, özgürlük hissi ile uçurtmasını uçurur. Yazar, "*Dilhoş Dadı (1-Bir Eski Rabıta)*" (Sepette Bulunmuş/ Hepsinden Acı, s.98) olarak kurguladığı öyküde, şimdi'nin zaman ve mekânına sıkışmış karakterlerini bellek mekânlarında yeniden kurar. Damda 'uçurtma uçurma' saatlerini en mutlu anlar olarak hatırlayan ben için dam, bir bellek mekânı olarak geniş/ açık niteliklidir. Çocukluk yıllarının mutlu ve neşeli günlerine dönerek bellek mekânlarının var edici özelliğine sığınan "*Güzel Artemisya*" öyküsünün anlatıcı beni de, dönemin iki farklı tiyatro anlayışını mukayese eder. "*Alcazar d'Amerique*" (Bir Hikâye-i Sevda, s.27) dediği Alcazar Amerikan Tiyatrosu ile Gedikpaşa sahnesi arasındaki farkı dar ve geniş mekân algılarıyla dile getirir:

"*Ben, o zaman Gedikpaşa Sahnesi'nin César Borgia'larından, Catherine Howard'larından esneyen ben ve bütün o zamanın çocukları, burasını en güzide bir temaşagâh (seçkin bir sahne) olarak bilirdik.*" (s.29).

On iki yaşlarında bir çocuk olarak gittiği Alcazar Amerikan Tiyatrosu'nda "*asıl sanatkârlar*" (s.28) dediği ve aralarında güzel Artemisya'nın da bulunduğu sanatçıları ilgi ile izlediğini belirtir. Bu ilgi ve sevgi, Alcazar Amerikan Tiyatro'suna açık mekân niteliği kazandırırken; oyunlarını esneyerek izlediklerini belirttiği Gedikpaşa Tiyatrosu ise kapalı/ dar mekân olur.

Halit Ziya Uşaklıgil'in öykülerinde, şimdi'nin bunaltıcı, sıkıcı ve varoluşu tahrip edici zaman-mekânlarından kaçarak belleğin/ geçmişin huzur verici uzamına sığınan öykü kişilerinin arayışları söz konusudur: "*Civelek Ziver*", "*Gerilere Doğru*", "*Uzak Hatıralar*", "*Abdi ile Karanfil*", "*Geçmişin Arasında*" ve "*Tasarrufla Riayet*" öyküleri, kişilerin açık mekân istemini yansıtır.

Kaçış mekânlarının ev, oda, bahçe ve köy olarak netleştirildiği öykülerde kahramanlar, yalnızlığa sığınarak dışarının olumsuzluklarına tepki şeklinde bir varoluş durumuna geçer. "*İhtiyar Dost*" kitabında yer alan bütün öykülerde başkişinin bahçesi; "*Ekmekçinin Beygiri*"nde evdeki çalışma odası, "*Hayat-ı Şikeste*", "*Bir Yazın Tarihi*" ve "*Bir Sahife-i Mensîye*"de öykü kişilerine ait odalar; "*Uzak Hatıralar*", "*Geçmişin Arasında*", "*Abdi ile Karanfil*", "*Zevrakla Ebru*" ve "*Mavi Yalı*"da ise bir bütün olarak ev; öykü kişilerinin yalnızlığa çekilerek huzur buldukları ve kendileriyle içsel iletişime geçtikleri yerler olarak açık mekânlardır.

"*Kar Yağarken*"in başkişisi yoksul ve kimsesiz Sermet, "*Sokak Çocuğu*" (Bir Şi'r-i

Hayal, s.199) olarak tanıtılırken; *“Bütün sokaklar onundur; bu büyük şehir onun için bitmez tükenmez dehlizlerden sofalardan avlulardan meydana gelen geniş bir evdir. Onun içinde istediği gibi (...) dişlerinin arasından ıslık çalarak rüzgârların önüne düşer; bir özgüvenle etrafta seyrederek gezerdi.”* (s.67) denilir. Sokakları büyük bir ev algısıyla dolaşan başkişide, gerçek anlamıyla ev algısı yoktur. Çünkü o, bir ‘sokak çocuğu’ olarak henüz bir yuva ile tanışmamıştır. Sokaklarla özdeşleşen Sermet, özgüvenle dolaştığı bu yerleri, kendinden bir parça olarak algıladığı için bir ev/ yuva arayışında da değildir. Dolayısıyla huzur ve mutluluk verici nitelikleri ile sokaklar açık mekândır.

*“Tasarrufla Riayet”, “ Kişi Noksa...”* ve *“Gerilere Doğru”* adlı öykülerde kişilere huzur verici nitelikleri ile İstanbul açık mekândır. Aynı niteliklerle, *“Yırtık Mendil”* ve *“Keklik İsmail”*’de ise İzmir, öykü kişilerince huzurun elde edildiği yer olarak görülmüştür.

Kırsal mekânlar, özellikle de köy, Halit Ziya Uşaklıgil kişilerinin tercih ettiği mekânlardır. Kent ve iş yaşamının sıkıcı ve boğucu havasının yarattığı bunalımlardan kaçan öykü kişileri, yalnız kalmak ve kendilikleri ile yüzleşmek için köye/ tabiata sığınır. Servet-i Fünunculara göre tabiat, *“ölü bir manzara değildir; ruh ile yakınlığı olan, hatta bazen evrensel bir ruhun (evrenin ruhunun) somut görüntüsü olarak algılanan bir varlıktır.”* (Akay 1998: 173). Buna göre, varedici ve anlam taşıyıcı değerlerin simgesi olan doğa/ köy, Halit Ziya’nın öykülerinde daha çok geniş/ açık niteliklidir. Dinginlik mekânı olarak algılanan köy, aynı zamanda fiziksel hastalıkların da sağaltım yeridir. Köy/ doğa/ kırsal, hasta/lıklı öykü kişileri için doktor tavsiyesi ile gidilen şifa yerleridir. Bu açıdan hem çevresel hem de algısal anlamda köyler, geniş/ açık mekândır.

Mekân-insan ilişkisinin kurgusal bir bütünlük içerisinde sunulduğu *“Heyhat”*, tabiat tasviri ile başlar. *“Mensur şiir üslubuyla yapılan bu tasvirler sık sık tekrarlanır. Tenha tabiat ve akşam vakitleri hikâyenin dekorunu oluşturur.”* (Huyugüzel 1985: 133). *“Heyhat”*’ta yazar, gösterme metodunu kullanarak *“olayların üzerinde cereyan ettiği mekânın tanıtımına özen gösterir. Böylece mekân, hikâyelerdeki diğer unsurlara etki eden, onları değiştiren, olaylara yön veren canlı bir fonksiyon kazan(dırır).”* (Korkmaz 1997: 169). Öyküde, mekân ve ona ait unsurlar, öykü kişileri için varoluşun hissedildiği yere dönüşür. Öykünün geçtiği yer, anlatıcının deyimiyle bir “köy”dür. Bu köy, dünya/ yaşam ve insanlarla bağını koparmış öykü kişisinin (anlatıcı/ Heyula) kaçış ve sığınma mekânıdır. Zira öyküdeki, *“merkezden çevreye olan kaçışın yönü, mekânsal boyutlu dışa açılma girişimi olarak”* (Korkmaz 2004: 126) değerlendirilmelidir.

Heyula’nın yaşamını etkileyen aşk öyküsünü naklettiği ve merak unsurunun doruğa ulaştığı noktada yazar, simgelere başvurur:

*“Bu deniz, bu sema, ah! Bunlar bitmez tükenmez bir sahife-i ş’ir-i bediadır ki (güzel şiir sayfası) her dakika başka bir manzume-i i’caz (acizlik şiiri) nakl eder. Lakin onu okuyabilmeli. Anlayabilmeli! Bulsan ş’irden anlayacak rikkatte (incelik) yoğrulmuş kalpler o kadar azdır ki...”* (Heyhat, s.23).

*“Bazen zulmet üstüne zulmet yağar, gecelerin içinde geceler doğar, bütün cihan-ı vücudu (vücut âlemi) yutacak dehhaş (korkunç), mahûf (korkunç), bir cevfi adem (yokluk boşluğu) açılmış zannolunur. Bu vahşet içinde ilerlerim, ayaklarımın altından kum bir zemin-i seyyal (kaygan zemin) şeklinde akar.”* (s.33).

Alıntı örneklerindeki; *“Sahife-i ş’ir-i bedia”, “ş’irden anlayacak rikkatte (incelik) yoğrulmuş kalp”, “geceğin içinde gece doğ”ması, “cihan-ı vücudu yutacak dehhaş*

(*korkunç*), "*cevf-i adem*", "*zemin-i seyyal*" gibi simgesel söylemler, Heyula'nın bunaltılı ruh halini açılar niteliktedir. Bachelard'ın "*Örtü tanrıçasıdır.*" (Bachelard 2006: 116) dediği gece, yazarın da kişileştirerek kahramanlarına sunduğu sırdaş bir varlık gibidir. Gece, bütün direnç kaynaklarının üzerinde, her şeyi örten, kuşatan "*bütün cihan-ı vücudu (vücut âlemi) yutacak dehşat (korkunç), mahûf (korkunç), bir cevf-i adem*" tanrıçasıdır.

"*İhtiyar Dost*" adlı öykü kitabında yer alan öykülerin çoğu köyde/ kırsalda/ bahçede geçerken bu yerler, sosyal ortamın bunalımlarından kaçarak yalnızlığa sığınan öykü kişinin kendine/ öz'üne döndüğü mekândır. İş hayatının monotonluğundan sıkılan "*Ağaç Kurdu*" öyküsünün anlatıcı ben, bir günlük olsa bile iznini köyde geçirmeye kararlıdır:

"*Resmi hayatın arasından çalınan bu bir günlük hürriyeti (tatili), ne kadar zamandan beri ilk defa nasip olan bu tam bir günlük şahsi tasarrufu en iyi bir tarzda istimal etmiş (kullanmış) olmalı için köye gitmeye karar verdim.*" (İhtiyar Dost, s.68).

Öykünün giriş kısmını oluşturan bu bilgi, ben'in köye yöneliş nedenini vermesi açısından önemlidir. Gittiği yerde İhtiyar Dost ile buluşacak olması tercih nedeni gibi görünse bile aslında o, kendisiyle içsel iletişime geçebileceği bir yalnızlık mekânı arayışındadır. Köyde, "*Bir günlük hürriyet (tatil)*" yapmak ve "*şahsi tasarrufu en iyi bir tarzda*" değerlendirmek düşüncesi bu mekânın; rahatlatıcı, dinlendirici ve huzur verici nitelikleri ile açık mekân olduğunu gösterir. "*İhtiyar Dost*" kitabındaki tüm öykülerde, İhtiyar Dost ile anlatıcı ben, aynı kişiler olarak değerlendirildiğinde, ben-öteki bağlamında bir algı oluşur. Ben, anlatıcı öznenin fiziksel varlığını; öteki ise, İhtiyar Dost olarak tanımlanan iç ben'i/ vicdanı temsil eder. Bu yönüyle İhtiyar Dost içerdelik'in temsilcisidir. "*İhtiyar Dost*" eserindeki tüm öykülerde İhtiyar Dost adlı öykü kişisi, bahçede yaşayan, ağaçlarıyla, bitkileriyle ilgilenen ama dünyadan da kopmayan, sorumluluk bilinci ile donanmış bir simge olarak varoluşsal farkındalık ve deneyimin temsilcisidir. Anlatıcı ben, her içe çekiliş anında varoluşunu hissettiği yer olan köye - İhtiyar Dost'un yanına- giderek kendisiyle yüzleşir ve rahatlar.

"*Yolda Bir Çiçek*", İsviçre'de geçer. Şadan/ yazar, bu ülkede sadece tabiat güzelliğine değil, tabiat ile medeniyet arasında kurulan ahenkli senteze de imrenir. Şadan, İsviçre'deki Saint-Gothard geçidi ile ilgili uzun açıklamalarda bulunur. Yazara göre bu geçit, insanlığın tabiatın güzelliğini bozmadan ona galip gelmesidir. (Kerman 1995: 13).

Köy ve doğa yaşamının huzur verici nitelikleri ile açık mekân olduğu öykülerden "*Bir Demet Çiçek*"te, kent yaşamının gürültü ve bunaltısından kaçan ben, köyü/ kırları tercih eder: "*Kentin gürültülü yaşayışı içinde yorulmuş beynimi bir süre sessizlik sever kırlık yerin göğsünde uyutmak üzere bir köye çekilmiştim.*" (Solgun Demet, s.134). Köyde doğayla baş başa kaldığı bir gezinti sırasında, biri kız, diğeri erkek olan iki hasta kardeş ile karşılaşır. Kardeşlerden erkek olanı doktorunun, "*Güneşte gezdiriniz.*" (s.137) tavsiyesine uygun olarak gezdirilmektedir. İlaçlardan umudunu kesen doktor, hastasını son çare olarak doğanın/ mekânın varedici gücüne yönlendirir. Ben'in ruhunu dinlendirmek, hasta çocukların ise şifa bulmak amacıyla çıktıkları doğa yolculuğunda mekân, sağaltıcı özelliğiyle açık niteliklidir.

"*Bir Sahife-i Mensûye*" ve "*Mâlim Menâlim*" öykülerinde de hasta/hıklara şifa olsun diye mekân değişikliği söz konusu edilir. Her iki öyküde de huzur verici nitelikleriyle mekân, açıktır. "*Köy Hatırası*"nda da köy, ben'in benliğine dönüş olarak seçtiği yalnızlık mekânıdır.

Halit Ziya Uşaklıgil geniş/ açık ya da dar/ kapalı mekân tasvirlerinde gerçeği, kendi ruh dünyasından damıttığı şekliyle verir. Özellikle mekân tasvirlerinin detaylandırıldığı öykülerde

daha çok “bir anlam kurma ve iletme yolu” (Moretti 2005: 139) amacıyla zıtlıklara başvurur. Yazar, kimi öykülerinde, karakterlerin ruh dünyalarını belirginleştirmek için dış şartların etkisini ve mekânı silikleştirir. “*Ferhunde Kalfa*”, mekânın silikleştirildiği öykülerden biridir. Bu öyküde önemli olan, “mekân” değil, “zaman”, “dış” değil “iç”tir. (Kaplan 1997: 46). Kişilerin ruh durumlarına göre şekillenen açık ve kapalı mekân anlayışına tekabül eden öykülerde yazar, dar/ kapalı mekânları tercih eder. Bu durum, karakterdeki olumsuz ruh halinin kurguya yansması ya da içerik ve yapı unsurlarının bağdaşıklığı şeklinde algılanmalıdır.

### Sonuç

Halit Ziya Uşaklıgil öykücülüğünün zaman ve mekân unsurları ile açıldığı çalışmada, kurgusal düzleme sinen bu öykü unsurlarının analizi gerçekleştirilmeye çalışıldı. Buna göre tespitimiz; yazarın zaman kurgusunda geçmiş, şimdi ve gelecek düzlemini koruduğunu, zaman dilimleri içerisinde ise geçmişin ayrı bir öneme sahip olduğudur. Otobiyografik nitelikleri ile yazarın yaşamından, gözlemlerinden izler taşıyan bu öykülerde zaman, anlatıcı ve bakış açısı ile koştür yürütülür. Kurgusal ve algısal zaman ayrımının öncelenmesinde amaç, yazarın hem yapı unsurlarını kullanma şekil ve başarısını hem de öykü kişilerinin psikolojik durumlarını tespit etmektir. Öykülerde olay örgüsünü şekillendiren kurgusal zaman, sıradizimsel ve geriye dönüşlü olarak işler. Yazar, vak’a zamanı ile anlatma zamanının örtüştüğü öykülerde niyete bağlı olarak sıradizimsel bir anlatım yolunu tercih ederken vak’a ya da anlatma zamanından geriye dönüşlerde de anlatıcının perspektifini devreye sokar. Bu durumda anlatıcı, olaylar olup bittikten ya da sürüp giderken anlatır. Algısal zaman, öykü kişilerinin sosyal/ gerçek zamandaki ruhsal durumlarına yönelik tespitlerin izdüşümünü yansıtır niteliktedir. İzleksel kurguyu veren değerler bütünü bu tespitlerde aramak mümkündür.

Halit Ziya Uşaklıgil’in öykülerde olayların geçtiği yeri ifade eden mekân da tıpkı zaman unsurunda olduğu gibi işlevsel niteliktedir. Fiziksel mekânlara sıkça yer verilen öyküler, yazarın gerçek yaşamından izler taşır. Mekânın izleksel kurguya sinen yüzünü ise kişilerin ruh durumuna göre şekillenen algısal mekân anlayışından hareketle tespit ettik. Buna göre, öyküler daha çok dar mekân anlayışı ile kurgulanırken sıkıcı ve boğucu nitelikleri ile ön plandadır. Açık mekânlar ise, birer kaçış ve sığınma mekânları olarak dikkat çekmektedir.

Halit Ziya Uşaklıgil, doğaya ait betimlemelerinde, görüntüleri, öykü kişilerinin ruhsal görüntüsü ile eşdeğer tutar. Bu açıdan öykülerde doğa ile doğanın öykü kişileri üzerindeki etkisi doğru orantılıdır. Dolayısıyla mekânın önemi, öykü kişilerinde uyandırdığı duygulara bağlıdır. Okuyucu da kahramanların bilincine dikkat ederek çevrenin onu nasıl etkilediğini görür, duygu ve düşüncelerinin nasıl ve hangi yönde geliştiğine tanık olur. Bütün bu özellikler yazarın gözlemci kişiliğinin birer yansımasıdır.

## KAYNAKLAR

- AKAY, Hasan (1998), *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, İstanbul: Kitabevi Yay.
- APAYDIN, Mustafa (2006), “Adalet Ağaoglu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde Zaman Kurgusu Üzerine Bazı Değerlendirmeler”, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.15, S.2, 17-38.
- BACHELARD, Gaston (2006), *Su ve Düşler, Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, (Çev. Olcay Kunal), İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- DEMİR, Ayşe (2011), “Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Ev, Evden Kaçış ve Eve Dönüş”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S.5, Ocak-Haziran, 153-163.
- DEVECİ, Mutlu (2012), “Yapı Unsurları Açısından Halit Ziya Uşaklıgil'in “Heyhat” Adlı Öyküsünün İncelemesi”, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/2 Spring*, (Prof. Dr. Coşkun AK Armağanı), p.1363-1378, Ankara/ Turkey.
- DİZDAROĞLU, Hikmet (1975), “Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü”, *Türk Dili (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)*, S.286, Temmuz, 53-64.
- FREUD, Sigmund (2012), *Günlük Hayatın Psikopatolojisi*, (Çev. Lütfi Yarbaş), İzmir: İlya İzmir Yay.
- HUYUGÜZEL, Ömer Faruk (1985), “Halit Ziya'nın İzmir'de Yazdığı Büyük Hikâyelerde Yapı ve Üslup Özellikleri”, *Beşinci Milletler Arası Türkoloji Kongresi*, (İstanbul, 23-28 Eylül 1985), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 131-140.
- KAPLAN, Mehmet (1997), *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (1998), *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet- Eser*, İstanbul: Dergâh Yay.
- KERMAN, Zeynep (1995), *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- KİNG, Anne Mills-Kurtinis, Sandra (2009), “Kurmaca Anlatı Türünün Temel Öğeleri”, (Çev. Zeynep Akidil, Haz. Bülent Aksoy), *Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar*, İstanbul: Pan Yayınları.
- KORKMAZ, Ramazan (1997), *Sabahattin Ali İnsan- Eser*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2008), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara: Grafiker Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2004), “Servet-i Fünun Edebiyatı”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, (Ed. Ramazan Korkmaz), Ankara: Grafiker Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2005), “Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel”, *İlmî Araştırmalar*, S.20, 139-148.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2015), *Yazınsal Okumalar*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- MORETTİ, Franco (2005), *Mucizevi Göstergeler, Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, (Çev. Zeynep Altok), İstanbul: Metis Yay.

- NALBANTOĞLU, H.Ü. (1997), Patikalar- Martin Heidegger ve Modern Çağ, İstanbul: İmge Yay.
- ÖNERTOY, Olcay (1965), Halit Ziya Uşaklıgil, Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay.
- ÖZCAN, Tarık (2000), “Romanda Sosyal Ortam”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.10, S.2, 99-110.
- ÖZGÜL, Metin Kayahan (1984), Sâmi Paşa-Zade Sezâî'nin Küçük Şeylerinde Fiktif Yapı, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi).
- SAZYEK, Hakan (1990), “Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Zaman Ögesi”, DTCF Dergisi, C. 34., 241-249.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (1981), Bir Şi'r-i Hayal, (Sadeleştiren: H. Fethi Gözler), İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ (1987), Solgun Demet, (Haz. Şemsettin Kutlu), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ (2005), Bir Yazın Tarihi, (Haz. Kübra Andı), İstanbul: Özgür Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ (2008), İhtiyar Dost, (Haz. Muhammet Gür), İstanbul: Özgür Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ (2010), Bir Hikâye-i Sevda (Haz. Özlem Nemetli- Hanifi Aslan), İstanbul: Özgür Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ (2010), Sepette Bulunmuş/ Hepsinden Acı (Haz. Dilek Soğanoğlu), İstanbul: Özgür Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ (2011), Onu Beklerken, (Haz. Hanifi Aslan), İstanbul: Özgür Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ (1897), Bu muydu?, İstanbul: 38 Numaralı Matbaa.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ (1898), Heyhat, Konstantiniyye, Alem Matbaası.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ (1939), Kadın Pençesi, Ankara: Hilmi Kitabevi.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ (2005), İzmir Hikâyeleri, (Haz. Ferhat Aslan), İstanbul: Özgür Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ (2004), Küçük Fıkralar (Hikâyeler), (Haz. Ferhat Aslan), İstanbul: Özgür Yay.