

T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

KURMACA RETORİĞİ BAKIMINDAN HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN
HİKÂYELERİNDE ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ
GÖRÜNÜŞ BİÇİMLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EZGİ ŞAHİN

OCAK 2021

T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

KURMACA RETORİĞİ BAKIMINDAN HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN
HİKÂYELERİNDE ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ
GÖRÜNÜŞ BİÇİMLERİ

Yüksek Lisans Tezi

EZGİ ŞAHİN

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. AHMET CÜNEYT ISSI

OCAK 2021

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

İmza

Öğrencinin Adı Soyadı

Ezgi Şahin

Danışmanlığını yaptığım işbu tezin tamamen öğrencinin çalışması olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı taahhüt ederim.

İmza

Danışmanın Adı Soyadı

Prof. Dr. Ahmet Cüneyt Issı

İMZA SAYFASI

Ezgi Şahin tarafından hazırlanan “Kurmaca Retoriği Bakımından Halit Ziya Uşaklıgil’in Hikâyelerinde Acıma ve Merhamet Duygularının Görünüş Biçimleri” başlıklı bu yüksek lisans tezi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Ahmet Cüneyt Issı

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler

Prof. Dr. Muharrem Dayanç

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. Mehmet Güneş

Marmara Üniversitesi

ÖN SÖZ

Türk Edebiyatı'nın Batılılaşma serüveninde Halit Ziya Uşaklıgil'in eserleri, roman ve hikâye türünün gelişiminde önemli bir etkiye sahiptir. Onun eserlerinde ele alınan duygular, kurmaca bir denge gözetilerek işlenir. Örneğin, acıma ve merhamet temalı hikâyelerindeki duygusal yoğunluk, yapısal unsurların özgün kullanımlarıyla iyice belirginleştirilir. Bu, Halit Ziya Uşaklıgil'in Türk Edebiyatı'ndaki güçlü kimliğinin de sebeplerinden biridir.

Çalışmada, Halit Ziya Uşaklıgil'in kısa hikâyelerinde işlediği acıma ve merhamet duygularının kurmaca boyunca nasıl inşa edildiği bakış açısı ve anlatıcı, karakterizasyon, olay örgüsü ve zaman gibi düzlemlere odaklanılarak anlaşılmaya gayret edilmiş, soyut olan duyguların bu düzlemler boyunca nasıl somutlaştırıldığı gösterilmiştir.

Çalışmanın “Birinci Bölüm”ünde, acıma ve merhamet kavramlarının farklı disiplinlerdeki tanımları ortaya konularak bunların felsefedeki seyri üzerinde durulmuştur.

“İkinci Bölüm”ün “Acıma ve Merhamet Duygularının Anlatıcı ve Bakış Açılarında Görünüşü” adlı ilk başlığında acıma ve merhamet duygularının anlatıcı tarafından nasıl algılandığı, anlatıcının hikâye kişilerine karşı tutumu üzerinde durularak acıma ve merhamet duygularının görünüm kazanmasının bakış açılarına göre hikâyelerde gösterdiği çeşitlilikler ortaya konulmuştur. Ayrıca, anlatıcının acıma ve merhamet duyguları oluşturduğu kişi ve durumlara mesafesi bütün hikâyelerde değil, bunların en belirgin şekilde görüldüğü sınırlı birkaç hikâyesi üzerinden incelenip hikâyeye hâkim olan dünya görüşü, anlatıcının değerleri vb. hakkında çeşitli yorumlar yapılmıştır.

“Acıma ve Merhamet Duygularının Kişiler’de Görünüşü” başlığında hikâyeler önce kişilerin özelliklerine göre sınıflandırılmış özetleme, karakter tanıtımındaki ayrıntılar yahut yöntemler, acıma ve merhamet duygusunu pekiştiren eşya ve diğer türden nesneler, kişiler arası ilişkilerin acıma ve merhamet duygularının ortaya çıkmasındaki fonksiyonları tespit edilmiştir.

“Acıma ve Merhamet Duygularının Olay Örgüsü’nde Görünüşü” adlı başlıkta acıma ve merhamet duygularının oluşumu yine *temsili* denebilecek bazı hikâyeler üzerinden ve olay örgüsü boyutunda izlenmiş, çatışma-karşılaşmayı doğuran anlar, gerilimin güç kazandığı

durumlar, sonuçlardaki benzerlikler yapısal özellikler olarak tespit edilmiştir. İnceleme sürecinde acıma ve merhametin işlendiği hikâyelerin *kronolojik* ve *akronik* yapıları göz önünde bulundurularak kurgusal özellikleri belirlenmiştir.

“Acıma ve Merhamet Duygularının Zaman’da Görünüşü” başlığında acıma ve merhamet duygularının oluşumunda kurmaca zaman’ın işlevleri, zamanın kullanım şeklinin metnin sözünü ettiğimiz temlerinin ortaya çıkmasına ne gibi katkılar sunduğu tartışılmıştır. Bu manada ele alınan hikâyeler, *art zamanlı* ve *kronolojik* olmak üzere iki alt başlıkta değerlendirilmiştir.

Çalışmanın “Sonuç” bölümünde Halit Ziya Uşaklıgil’in acıma ve merhamet duygularına yer verdiği hikâyelerinde kişi, olay örgüsü, zaman, anlatıcı ve bakış açısı gibi yapısal elemanların düzenleniş ilkeleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın nihai hale ulaşmasını sağlayan, birikimiyle beni yönlendiren, yazdıklarımı titizlikle okuyup yapıcı eleştirilerde bulunan değerli danışmanım Prof. Dr. Ahmet Cüneyt İssı’ya teşekkür ederim. Teze katkılarından dolayı jüri üyeleri Prof. Dr. Muharrem Dayanç’a ve Doç. Dr. Mehmet Güneş’e teşekkür ederim. Lisansüstü eğitimim boyunca derslerini aldığım kıymetli hocalarıma; ders ve tez sürecinde her zaman desteklerini hissettiğim bölüm arkadaşlarıma; hayatımın her aşamasında sonsuz fedakârlıkta bulunan anneme, babama ve abime teşekkür ederim.

Ezgi Şahin

İstanbul, Ocak 2021

ÖZET

KURMACA RETORİĞİ BAKIMINDAN HALİT ZİYA UŞAKLIĞIL'IN HİKÂYELERİNDE ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ GÖRÜNÜŞ BİÇİMLERİ

Şahin, Ezgi

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Cüneyt Issı

Ocak, 2021, 125 Sayfa.

Çalışmada Halit Ziya Uşaklıgil'in kısa hikâyelerinde *acıma* ve *merhamet* temaları üzerinde durulacak; bu temaların kurmaca retorik açısından belirginleştirilirken yapısal elemanların nasıl örgütlendirildiği irdelenecektir. Çalışma evrenimizi yazarın yayınlanmış kitaplarındaki hikâyeleri teşkil edecek, hikâyelerde sözünü ettiğimiz iki tema kurmaca sanatıyla ilgili teorik kaynaklardan yararlanılarak ortaya konacaktır.

Anahtar kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, Hikâye, Acıma, Merhamet, Kurmaca.

ABSTRACT

APPEARANCE OF THE SENTIMENTS OF COMPASSION AND PITY IN HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'S STORIES IN TERMS OF FICTIONAL RHETORIC

Şahin, Ezgi

Master's Thesis

Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. Ahmet Cüneyt Issı

January, 2021, 125 Pages.

In this research, the focus is the themes of *compassion* ve *pity* in Halit Ziya Uşaklıgil's short stories. These themes will be interpreted in terms of fictional rhetoric and it will be studied how the structural elements are being organized. The author's stories within his published books constitute the universe of the study, and the two themes in question will be discussed referring to theoretical sources on the art of fiction.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, Story, Compassion, Pity, Fiction.

İÇİNDEKİLER

BİLDİRİM	I
İMZA SAYFASI.....	II
ÖN SÖZ.....	III
ÖZET.....	V
KISALTMALAR.....	IX
GİRİŞ	1
1. HALİT ZİYA UŞAKLIGİL VE HİKÂYECİLİĞİ.....	1
2. SERVET-İ FÜNÛN DUYARLILIĞI VE HALİT ZİYA UŞAKLIGİL.....	4
BÖLÜM I.....	10
ACIMA VE MERHAMET KAVRAMI ÜZERİNE.....	11
BÖLÜM II.....	19
ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ HİKÂYELERİN YAPISAL UNSURLARI ARASINDAN GÖRÜNÜŞLERİ	20
1. ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ ANLATICI VE BAKIŞ AÇILARINDA GÖRÜNÜŞÜ	20
1.1. Kahraman Bakış Açısı ve Birinci Tekil Şahıs Anlatıcı.....	22
1.2. Hâkim/Tanrısal Bakış Açısı ve Anlatıcılar.....	25
1.2.1. Tek Kesitli Hikâyelerde Anlatıcı.....	26
1.2.2. İç içe Geçmiş Hikâyelerde Anlatıcı	28
1.3. Gözlemci/Müşahit Bakış Açısı ve Anlatıcı	31
1.3.1. Gözlemci Bakış Açılı Birinci Şahıs Anlatıcı.....	31
1.3.2. Gözlemci Bakış Açılı Üçüncü Kişi Anlatıcı	33
1. 4. Anlatıcıda Değerler.....	34
1.4.1. Anne Babanın Evlat Sevgisi ve Sokağın Kimsesiz Çocukları	35
1.4.2. Kadınlık ve Erkeklik	37
1.4.3. Toplumsal ve Ekonomik Değerler	40
1.4.4. Siyasi Değerler	41
2. ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ KİŞİLER'DE GÖRÜNÜŞÜ	43
2.1. Çocuklara Yönelen Acıma ve Merhamet Duyguları	45
2.1.1. Bedensel veya Zihinsel Eksikliği Olan Çocuklar.....	46
2.1.2. Hasta Çocuklar	56
2.1.3. Kimsesiz, Çalışmak Zorunda Kalanlar, Sokak Çocukları.....	63
2.1.4. Yoksul Çocuklar.....	66
2.2. Kadınlara Yönelen Acıma ve Merhamet	69
2.2.1. Hasta, Bedensel veya Zihinsel Eksikliği Olan Genç Kadınlar.....	69
2.2.2. Kendini Adamış, Anaç, Köle Kadınlar	73
2.3. Erkeklerle Yönelen Acıma ve Merhamet	78
2.3.1. Hasta, Bedensel veya Zihinsel Eksikliği Olan Genç Erkekler	78
2.3.2. Umutsuz, Hayal Kırıklığına Uğramış Erkekler.....	86

2.4. Anne ve Babaya Yönelen Acıma ve Merhamet.....	88
2.4.1 Evlat Acısı Duyan, Hasta Çocuklara Sahip Ebeveynler	88
2.4.2. Sosyal İtibarsızlığa Uğramış Babalar	92
2.5. Hayvanlara Yönelen Acıma ve Merhamet.....	95
3. ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ OLAY ÖRGÜSÜ'NDE	
GÖRÜNÜŞLERİ	100
4. ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ ZAMAN'DA GÖRÜNÜŞÜ	107
4.1. Art Zamanlı Hikâyelerde Acıma ve Merhamet'in Zamanları	109
4.2. Kronolojik İlerleyen Hikâyelerde Acıma ve Merhamet'in Zamanları	112
SONUÇ.....	117
KAYNAKLAR.....	121

KISALTMALAR

Akt.: Aktaran

A.g.e.: Adı geçen eser

A.g.m.: Adı geçen makale

Bkz.: Bakınız

bs.: Baskı

C.: Cilt

ev.: Çeviren

Der.: Derleyen

Haz.: Hazırlayan

s.: Sayfa

ss.: Sayfa sayısı

No.: Numara

TDV.: Türk Diyanet Vakfı

vd.: Ve diğerkleri

GİRİŞ

1. Halit Ziya Uşaklıgil ve Hikâyeciliği

Tanzimat dönemi ile başlayan Batılılaşma sürecinde Türk Edebiyatı'nda roman, hikâye, tiyatro gibi yeni türlerle tanışılmaya, bunların ilk örnekleri verilmeye başlanır. Romanın teknik yönden güçlenmesi, hikâyenin geleneksel çizgiden sıyrılması Servet-i Fünûn Edebiyatı ile ivme kazanır. Halit Ziya Uşaklıgil de bu dönemde özellikle roman ve hikâye türlerinin gelişiminde öncü bir role sahiptir. Halit Ziya Uşaklıgil'in roman ve hikâye türlerinde güçlü eserler kaleme almasında ferdi yetenekleri ve duyarlılığı dışında, aile ortamı, gördüğü eğitim, Batılı yazarlardan tercümeler yapması etkili olur.

Halit Ziya Uşaklıgil, kökleri Uşak'a dayanan Helvacızâdeler olarak bilinen eski bir aileye mensuptur. Ailenin bir kolu İzmir'e yerleştikten sonra Uşakzâdeler adıyla anılmaya başlar.¹ Dedesi “Avrupa ticaret çevrelerinde bile tanınmış, hatta ödüller kazanmış”² başarılı bir insandır. Babası Halil Efendi, aile mesleğini sürdüren işlerinin büyümesiyle İstanbul'a yerleşen, “tasavvuf kültürüne ve edebiyatına bağlılığının yanı sıra Avrupaî yaşayış şekillerine de oldukça aşina”³ modern tiyatro oyunlarını takip eden ve Halit Ziya'yı da sıkça oyunlara götüren çok yönlü bir kişiliktir. Halit Ziya'nın “İstanbul'da iken babasına ve onun dostlarına geceleri Doğu hikâyeleri ve İzmir'de de dedesine yerli çevirme romanlar”⁴ okuması henüz

¹ Yazarın hayatı, eserleri ve edebî kişiliğiyle ilgili farklı kaynaklara bakılabilir: Ali İhsan Kolcu, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, 13.bs., (Konya: Salkımsöğüt Yayınları, 2019); Ömer Faruk Huyugüzel, *Edebiyatımızın Zirvesindekiler Halit Ziya Uşaklıgil*, 2.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2010); İsmail Çetişli, *Halit Ziya Uşaklıgil*, 1.bs., (İstanbul: Şule Yayınları, 2000); İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, 14.bs., (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019); Olcay Önerioy, *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*, 2.bs., (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999); Mutlu Deveci, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2014); Der. Muzaffer Uyguner, *Halit Ziya Uşaklıgil Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler*, (Ankara: Bilgi Yayınları, 1992); Haz. Lütfullah Sami Akalın, *Halit Ziya Uşaklıgil Hayatı, Sanatı, Eserleri*, 2.bs., (Ankara: Varlık Yayınevi, 1962).

² İsmail Parlatur, İnci Enginün, Ömer F. Huyugüzel, Bilge Ercilasun, Mustafa Özbalcı, Alaattin Karaca, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, 3.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2013), s. 311.

³ A.g.e., s. 312.

⁴ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2012), s. 113.

küçük yaşlarda hikâye ve romana ilgi duymasında etkili olur. Halit Ziya, İstanbul'da yaşadıkları dönemde Türk okulunda eğitim görür. İzmir'e dönüşlerinden kısa bir süre sonra ise eğitimine Ermenilerin kurduğu Mechitariste Mektebi'nde devam eder. Bu okul onun için adeta bir dönüm noktası olur. Burada geçirdiği sürede ilk yazarlık deneyimlerini yaşar: “*Uşakîzâde Mehmed Halid imzasıyla yayımlanan ilk yazısı Hazine-i Evrak mecmuasındaki Deniz Danası'dır. Edebî mahiyetteki ilk yazısı ise, Tercüman-ı Hakikat'teki (S. 1461, Nis. 1883) Aşkının Mezarı başlıklı mensur şiiri*”⁵ onun ilk ürünleridir. Daha sonra “*1885'te arkadaşı Tevfik Nevzad'la birlikte Hizmet ve Ahenk gazetelerini*”⁶ çıkardığı dönemde ilk romanı *Sefile*'yi *Hizmet*'te tefrika eder. Ayrıca, yine aynı gazetede 1889'da romanın türüne dair görüşlerini anlattığı *Hikâye* başlıklı seri yazılarını yayımlar. Bu yazılarında Batı'da ve Türk Edebiyatı'ndaki edebi akımlarla romanın tarihini inceleyen yazar, *hayaliyun* (romantizm) ile *hakikiyun* (realizm) anlayışına sahip bazı roman yazarlarını karşılaştırır. Realist anlayışı benimsediği övgü dolu cümlelerinden fark edilen yazar, romanın realist ilkelere bağlı kalınarak yazılması gerektiğini söyler. *Masalcılar* diye adlandırdığı üçüncü grupta ise sırf para kazanma kaygısıyla eser verenler vardır. Ona göre bunların eserlerini estetik bir değerlendirmeye tabi tutmanın lüzumu yoktur.⁷

Halit Ziya Uşaklıgil'in sekiz romanı vardır. Edebiyat tarihinde de genellikle bu yönü öne çıkarılmıştır. Oysa, yazarın edebiyata hikâye ile başlamış olması, uzun hikâyeleri bir yana bırakılırsa, kısa hikâyenin çok daha fazla ustalık gerektirmesi ve modern Türk hikâyesinin öncüsü olması, onun hikâyelerinin de en az romanları kadar önemli olduğunu gösterir. Yazarın toplamda on yedi hikâye kitabı bulunmakla birlikte bunlardaki kısa hikâyeler, 125 tanedir.⁸

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarının aksine -ilk romanları hariç- hikâyelerinde yoksul, çaresiz insanların yaşamlarından kesitler sunulmaktadır. Sosyal adaletsizlik, ötekileştirilme, yalnızlık, adanmışlık, hastalık, merhamet vb. temalı hikâyelerinde kişi kadrosunu çoğunlukla İzmir'in ve İstanbul'un fakir semtlerindeki çocuklar, kadınlar, göçmenler, kimsesizler, yaşlılar, dışlanmış, hasta ve yardıma muhtaç kişiler

⁵ İsmail Çetişli, *Halit Ziya Uşaklıgil*, 1.bs., (İstanbul: Şule Yayınları, 2000), s. 21.

⁶ Ali İhsan Kolcu, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, 13.bs., (Konya: Salkımsöğüt Yayınları, 2019), s. 264.

⁷ Halid Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, 2.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2017), ss. 11-128.

⁸ Ömer Faruk Huyugüzel, *Edebiyatımızın Zirvesindekiler Halit Ziya Uşaklıgil*, 2.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2010). s. 97.

oluşturur. Bu kişiler gündelik hayatlarındaki zorluklar, engeller, eksiklikler, kayıplar ile hikâyenin gündemine taşınırlar. Anlatıcının aşırı duyarlılıkla yaklaştığı bu kişiler, onları var eden yönleriyle hikâye boyunca işlenir. Anlatıcı, bu kişilere karşı sevgi dolu, merhametli, onlar için adaleti dileyen bir tavır içindedir. Kimsesiz, yoksul veya hasta çocukları işlerken onların giyimlerine, koşuşturmalarına bakıp kaygılanan, zaman zaman sitem eden; evladını kaybetmiş ebeveynleri gördüğünde ise iç geçiren bir anlatıcı vardır. Hikâyelerde yaratılmak istenen duygu titizlikle işlenir. Okurda aşırı duygulanma oluşturacak metnin gerçekliğinden ödün verilmeden duygular ile kurmaca arasında bir denge kurulduğu gözlemlenir. Halit Ziya Uşaklıgil'in "*Ben yazacağımı kararlaştırır ve ondan sonra yavaş yavaş, kâğıdın üstüne nakşederim*"⁹ şeklinde ifade ettiği gibi eserlerini soğukkanlılıkla yazar.

Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyeciliği ve tematik zenginliği üzerine bugüne değin birçok araştırma yapılmıştır. Ancak, belirli bir duygunun hikâyelerinde nasıl görünür kılındığına dair çalışmalar pek yoktur.¹⁰ Bu nedenle, araştırmada Halit Ziya Uşaklıgil'in 125 hikâyesinden acıma ve merhamet duygularının yoğunluk kazandığı 38 hikâyede bu duyguları ortaya çıkarmak için kullanılan unsurların, yani anlatıcılar ve onların bakış açılarının, karakter, olay örgüsü ve zaman'ın nasıl şekillendirildiği üzerinde durulacaktır. Böyle bir odaklanma sayesinde kurmaca retoriği bağlamında Halit Ziya'nın hikâyeci kimliğinin çalışma biçimi, soyut bazı duyguları kurmacada etkili hale getirmek için ne gibi somutlaştırmalara gittiği ortaya konacaktır.

⁹ Muharrem Dayanç, "*Yeni Kitap*" Dergisinde *On Yazar – On Mülakat*, 2.bs., (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009), s. 99.

¹⁰ Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyeciliği hakkında yapılan çalışmalar: Aslı Sertaslan, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâye ve Romanlarında Çocuk" (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2014); Ömer Olgun, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Küçük Hikâyelerinden Aşk Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme" (Yüksek Lisans Tezi, Yakın Doğu Üniversitesi, 2014); Hanifi Aslan, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinin Tematik İncelemesi" (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2008); Fira Yorulmaz, "Ingeborg Bachmann'ın Her Şey ve Halit Ziya Uşaklıgil'in Bir Başlangıcın Sonu Adlı Kısa Öykülerinde Çocuk-Aile İlişkisi" (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2006); Hakan Sazyek, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri ve Türk Hikâyeciliğine Katkıları" (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 1989); Halit Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde duygular üzerine bazı çalışmalar vardır, ancak bu duygular romanları üzerinden değerlendirilir. Başlığında "Halit Ziya Uşaklıgil'in Eserlerinde Duygular" denmekle birlikte sadece romanlarının incelendiği bir çalışma için bkz. Arzuhan Birvar, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Eserlerinde Duygular" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019).

2. Servet-i Fünûn Duyarlılığı ve Halit Ziya Uşaklıgil

Servet-i Fünûn Edebiyatı, Türk Edebiyatı'nın yenileşme sürecinde *Servet-i Fünûn* dergisinde bir araya gelen şair ve yazarların oluşturduğu edebi harekettir. Dergi, 27 Mart 1891 yılında Ahmet İhsan Tokgöz tarafından *Servet* gazetesinin bir eki olarak çıkmaya başlar. Recaizade Mahmut Ekrem'in öğrencisi Tokgöz'ün çıkardığı dergide yazılarını yayımlamaya başlaması, Servet-i Fünûn hareketinin gelişiminde büyük bir etkiye sahiptir. Ayrıca Ekrem'in Galatasaray Lisesi'nden öğrencisi Tevfik Fikret'i, Tokgöz ile tanıştırması, Fikret'in 256. sayıdan itibaren derginin başına getirilmesi, Fikret'in Cenap Şahabettin, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Ali Ekrem Bolayır, Ahmet Reşit, Hüseyin Siret Özsever, Süleyman Nazif, İsmail Safa Bey gibi dönemin önemli kişileriyle dostluğunun olması ve birlikte yaptıkları edebî toplantılar, Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın gelişimini hızlandırır.¹¹

Halit Ziya Uşaklıgil, Rûşen Eşref Ünaydın ile yaptığı mülakatta Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın kuruluşunda Ekrem'in gayretini şöyle açıklar:

*“Bunları birbirine yakınlaştıran sebeplerin başında Ahmet İhsan'ın cesareti ve hiç şüphe yok, Ekrem Bey'in o temiz ve saf vicdanı vardı. Ekrem Bey, o zaman bu gençliğe sahip çıkıp yol göstermenin, onların elinden tutmanın ne kadar muhterem olacağını hiç düşünmeyerek, daha doğrusu bunu pek âlâ düşündüğü ve gördüğü halde buna hiç ehemmiyet vermeyerek; bilhassa kendisinden sonra gelen nesli horlamak şöyle dursun, aksine, onu yetiştirmenin yerine getirilecek son bir vazife olduğuna inanarak bunları Servetifünun çatısı altında toplamıştı.”*¹²

Servet-i Fünûn dergisinde bir araya gelen şair ve yazarlar farklı ortamlarda yetişmiş, Halit Ziya'nın ifadesiyle *“bir tesadüf rüzgârının uğrağına nasılsa serpilivermiş”*¹³ kişilerdir. Dergi çatısı altında toplanan yazar ve şairler, II. Abdülhamit döneminin gergin ortamından etkilenerek içe dönük metinler ortaya koyup topluma acıma duygusuyla yaklaşmışlardır:

“İstibdadın, yazarları siyasetle ilgilenmekten men ettiği bu günlerde, edebiyat Servet-i Fünuncuların sığınağı olmuş ve Türk şiir, hikâye ve romancılığı gelişmiştir. Yazarlar eserlerinin içeriğini sosyal konulardan seçmiş, zavallılara acımış, hayallere ulaşamayarak gerçeğin sert duvarına çarpışlarını işlemişlerdir. Birçok eserde görülen hiçbir şeyden memnun olmama, ölümü özleme, harekete geçmekten

¹¹ Bkz. İsmail Parlatır, İnci Enginün, Ömer F. Huyugüzel, Bilge Ercilasun, Mustafa Özbacı, Alaattin Karaca, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, 3.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2013), s. 9.

¹² Rûşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, Haz. Şemsettin Kutlu, 1.bs., (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972), s. 60.

¹³ Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, 3.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2017), s. 625.

kaçınma gibi davranışlar, romantizmin “asrın hastalığı” ile mahul olan bu nesline de yapışmış ve ülkedeki sosyal ve siyasi şartlarla pekişmiştir.”¹⁴

Servet-i Fünûn Edebiyatı’nda İstibdat döneminin etkisiyle bireysel konular, karamsar, umutsuz bir bakışla anlatılır. Gerçeklerden kaçma ve hayale sığınma, melankoli, hastalık, tabiata yönelme, yoksulluk gibi konulara sıkça yer verilir. Özellikle Servet-i Fünûn sanatçılarının eserlerinde tabiata, yoksul, çaresiz insanlara, kadınlara, çocuklara ve topluma duyarlılık kendini fazlasıyla hissettirmektedir. Tüm bu duyguların metinlerde yer edinmesinde *hayal-hakikat çatışması* ağırlık kazanır. Hayal-hakikat çatışmasının hayal cephesini tabiat oluşturmaktadır. Tabiat imgelemin kaynaklarını açıklamak ise bu edebiyatın düşleme pratiğini anlamlandırmak için birincil hareket noktası sunmaktadır.¹⁵ Servet-i Fünûn edebiyatçılarında tabiat, fiziksel bir gerçeklikten ziyade hayal edilen bir mekândır ve bu da sanatçıların arzularını, korkularını, çelişkilerini, hassasiyetlerini görünür kılar. Ayrıca tabiat unsurlarına sıkça yer verilmesi ve tabiatın yüceltilmesi, Batılı metinlerde görülen tabiat algısının Servet-i Fünûn sanatçılarındaki etkisine işaret etmektedir.

Servet-i Fünûn sanatçıları insana karşı da duyarlılık gösterir. Bu insanlar, geçim sıkıntısı çeken, kimsesiz, hasta kişilerdir. Toplumun fakir semtlerine yönelen sanatçılar, buradaki zavallı, acınmaya değer insanları metinlerine taşıyarak kişilerin ıztıraplarının tasvirine yer verirler. Bilhassa çocuklar, kadınlar, engelliler, yaşlılar sanatçıların acıma duygularını yönelttiği kişiler olur.

Servet-i Fünûn sanatçılarının halkın ıztıraplarına acıma duygusuyla yaklaşmalarının nedenleri içinde İstibdat döneminin yarattığı karamsar, melankolik ruh ve bunun yanında sanatçıların bireysel yaşamlarında aldıkları *yaralar* etkili olur. Tevfik Fikret, İsmail Safa, Ali Ekrem Bolayır, Halit Ziya Uşaklıgil gibi sanatçıların eserlerinde *aşırı duyarlılık (santimentalizm)* yoğun olarak yer edinmektedir.

İsmail Safa, Ara Nesil şairleri içerisinde yer alsa da Servet-i Fünûn dergisinde de yazılar yazmış, bu dönem sanatçılarına tematik ve teknik yönden tesir etmiştir.

¹⁴ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, 14.bs., (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019), s. 534.

¹⁵ Bkz. Hazel Melek Akdik, “Modern Türk Edebiyatında Tabiat Algısı: Servet-i Fünûn Dönemi (1896-1901)” (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2018).

Mehmet Güneş'in ifade ettiği gibi İsmail Safa “*merhamet konulu şiirlerini çoğunlukla “manzum hikâye”*”¹⁶ formuyla yazmış, dönemin diğer şairlerine öncü olmuş bir şairdir. Kardeşleriyle birlikte yetim kalan, oldukça hassas bir mizaca sahip olduğu bilinen Safa, şiirlerinde kendi yaşamını yansıtan kişileri merhamet duygusuyla işler. Genel hatlarıyla onun şiirlerinde merhamet duygusunu doğuran kişiler kadınlar, çocuklar, engelliler, yaşlılardan oluşmakta ve bu kişilerin yaşamları ekonomik farklılıklar ve kadın-erkek eşitsizliğinin doğurduğu sorunlar üzerinden verilmektedir. Mehmet Güneş, şairin merhamet temalı şiirlerini “Zavallı İhtiyar”, “Mağdûre-i Sevdâ”, “Öksüz Ahmet”, “Yine O”, “Çirkin Kız” olarak sıralar. Özellikle “Çirkin Kız” şiirinin Halit Ziya Uşaklıgil'in “Çay Fincanı” hikâyesi ile konu bağlamında benzerlik göstermesi, İsmail Safa'nın diğer sanatçılar üzerindeki etkisini hissettirir. Ayrıca bu ortak temaların tercih edilmesindeki bir diğer sebep de “*Victor Hugo'dan Türkçe'ye yapılan tercümeler*”in¹⁷ yarattığı romantik duyuş tarzının etkisi olduğu unutulmamalıdır.

Servet-i Fünun döneminde insana ve tabiata olan duyarlılığı ile Ali Ekrem Bolayır dikkat çekmektedir. Ali Ekrem, şairliğinin ilk yıllarında Fikret etkisinde tabiat, aşk, kadın, ölüm temalı şiirler yazar. Bunların yanı sıra bazı şiirlerinde toplumun alt kesiminden insanların yaşamlarından kesitler de sunar. Özellikle dönemin eğilimine uygun olarak acıma duygusunu işlediğı “Fırın Önünde”, “Kayıkçı”, “Hamal”, “Küfeci Çocuk”, “Son Buse”, “Sâil”, “Saat” şiirlerinde alt kesimden insanların yaşamlarını görmek mümkündür:

*“Örneğın “Fırın Önünde”de ele aldığı kişiler fırın önünde, ekmek alamayan, yardım bekleyen, bir anne ile çocuğudur, manzumenin sonunda yardımsever bir kişi, bir ekmek alarak yoksul anne ile çocuğunu mutlu eder. “Kayıkçı”da, bir kayıkçının zor çalışma koşulları altında verdiğı geçim mücadelesi anlatılır. “Hamal”da ele alınan, yine 60-70 yaşlarında geçimini hamallık yaparak sağlayan bir ihtiyardır. “Küfeci Çocuk”ta anlatılan, zayıf, çelimsiz, zavallı bir küfeci çocuktur. “Son Buse”de, hasta bir anne ve çocuğunun birbirine olan sevgisi anlatılır. Bu manzum öyküde anne ölüş, çocuk öksüz kalır. “Sâil”de konu edilen bir zavallı bir dilencidir.”*¹⁸

¹⁶ Mehmet Güneş, “İsmail Safa'nın Şiirlerinde Merhamet Teması”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, Sayı: 24, (İstanbul 2011), s. 224.

¹⁷ A.g.m., s. 222.

¹⁸ İsmail Parlatır, İnci Enginün, Ömer F. Huyugüzel, Bilge Ercilasun, Mustafa Özbalcı, Alaattin Karaca, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, 3.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2013), s. 222.

Ali Ekrem Bolayır'ın şiirleri tıpkı Uşaklıgil'in hikâyelerinde olduğu gibi toplumsal eleştiri ya da bir dünya görüşünü empoze etme düşüncesini içermez, yalnızca toplumdaki farklı manzaraları gösterme amacı taşır.

Servet-i Fünûn döneminde melankolik, karamsar ruh halini, ferdî ıztırapları en yoğun taşıyan şairlerin başında Tevfik Fikret'in geldiği söylenebilir. Toplumsal sorunları, ferdî ıztırapları, kötümser bir bakışla verdiği şiirlerinde merhamet temasına sıkça rastlanılmaktadır. Gerek duyuş tarzı gerek Batılı şair "*François Coppe'nin tesiri*"¹⁹ Fikret'i bu tür şiirler yazmaya iter. Fikret'i merhamet temalı şiirleri kaleme almaya iten diğer şartlar ise Mehmet Kaplan tarafından "*İstibdad idaresi ve memleketin içinde bulunduğu durum; Robert Kolej'in uyandırdığı mukayese fikri, mizacındaki realiteden kopma, yaşadığı hayattan memnun olmama ve hülya zevki*"²⁰ şeklinde özetlenir. Tevfik Fikret'in merhamet temalı şiirleri arasında "Verin Zavallılara", "Zavallı Hasta", "Hasta Çocuk", "Nesrin", "Haluk'un Bayramı", "Hemşirem İçin", "Ramazan Sadakası" sayılabilir. Şiirlerde Fikret'in acıma duygusunu yansıtan ifadeler görülebilmektedir. Örneğin, "Verin Zavallılara" şiirinde Balıkesir depreminde yıkılmış yapılara, ölmüş bedenlere bakan anlatıcı "*Oof, artık istemem görmek!*"²¹ diyerek görüntülerin kendisinde yarattığı acıma hissini açığa çıkarır. Şiirin ilerleyen mısralarında hayatın gerçekliği karşısında mağdur olmuş bu insanlara yardım edilmesi için çağrıda bulunarak acıma hissini merhamet'e çevirdiği görülmektedir:

*"Sizin kalbiniz elbet acır, değil mi? Verin,
Verin şu dullara, yoksul kalan şu eytama,
Verin enînine gayet şu bir yığın beşerin!"*²²

Hasta annenin öksüz kalacak çocuğu için duyduğu endişeyi anlatan "Öksüz" şiirinde ve kimsesiz, yoksul çocukların zorlu yaşamının anlatıldığı "Ramazan Sadakası" ve "Halûk'un Bayramı"nda merhamet duygularının belirginleştiği görülmektedir. "Halûk'un Bayramı"nda anlatıcı oğluna kimsesizlere yardım etmesini, onların sesini duymasını öğütler:

¹⁹ Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret*, 1.bs., (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986), s. 23.

²⁰ A.g.e., s. 15.

²¹ Tevfik Fikret, *Rübâb-ı Şikeste*, 2.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2017), s. 85.

²² A.g.e., s. 85.

*“Çıkar o süsleri artık, sevindiğin yetişir;
Çıkar, biraz da şu öksüz giyinsin, eğlensin;
Biraz güzellensin
Şu rû-yı zerd-i sefâlet... Evet, meserrettir
Çocukların payı; lâkin sevincinle
Sevinmiyor şu yetim ağlıyor... Halûk, dinle!”²³*

Toplumsal alt kesiminden, geçim sıkıntısı çeken insanların dramlarına yer verdiği “Balıkçılar” şiirinde yine acıma ve merhamet duygularını baba-oğul arasında geçen diyalog üzerinden görmek mümkündür:

*“-Bugün açız yine evlâtlarım, diyordu peder,
Bugün açız yine; lâkin yarın, ümid ederim,
Sular biraz daha sâkinleşir... Ne çâre, kader!
-Hayır, sular ne kadar coşkun olsa ben giderim,
Diyordu oğlu, yarın sen biraz ninemle otur;
Zavallılık yine kaç gündür işte hasta...”²⁴*

Toplumsal alt kesiminden insanların yaşamlarını, çaresizliğini anlattığı gibi ferdî yaşamından kaynaklanan, acıma duygusunu işlediği şiirleri de vardır. “Hemşirem İçin” şiirinde kız kardeşinin zor geçen yaşamına, erken ölümüne karşı acıma duygularının yansıtıldığı görülür.

Tevfik Fikret’in acıma ve merhamet duygusunun kişisel yaşamındaki olaylardan ziyade çoğunlukla toplumsal duyarlılığa dayandığı görülmektedir. Fikret, derin bir acıma duygusuyla yaklaştığı insanların sıkıntılarını, toplumsal bir kriz olarak değerlendirir ve toplumun yaralarını adeta sarabilmek için *garpcılık* anlayışını öne çıkarır.

“Fikret, 1908’den önce imkân elverdikçe, 1908’den sonra da bütün gayretiyle bu garpcılık fikrini merhamet ve insanlık fikriyle, hürriyet ve hak anlayışlarıyla birleştirdi. Malum ve bütün hızı nefse çevrilmiş bir isyanın, bir içlenmenin ötesinde bir şeyler aradı. Böylelikle cemiyet ve devlet için tarihî bir zaruret olan garpcılığı, belirli bir fikirler hevengi, bir sistem haline getirdi.”²⁵

Servet-i Fünûn döneminde acıma ve merhamet temasını yoğun olarak işleyen yazarlardan biri Halit Ziya Uşaklıgil’dir. Yazar, kişi kadrosunu ilk eserlerinden itibaren hayatın gerisinde kalmış, çaresiz insanlar, kadınlar oluşturmaktadır. O, ilk eserlerine etki eden kaynakları -özellikle küçük yaşta gittiği tiyatroların etkisiyle okuduğu tiyatro metinlerini- şöyle sıralar:

²³ A.g.e., s. 247.

²⁴ A.g.e., s. 45.

²⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 13.bs., (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), s. 285.

*“En ziyade, Recaizade Ekrem Bey merhumun Vuslat’ı ile Sezai Bey’in Şîr’ini tahattur ediyorum. On iki yaşında bir çocuğun dimâğında tevlîd edebilmesi mümkün olan âşîkâne faciâ taslaklarını tahayyül ederseniz, burada benim ilk eserlerimi bulmuş olursunuz.”*²⁶

Halit Ziya Uşaklıgil’i acıma duygusunu işlemeye iten toplumun alt kesimden insanları ve onların sorunlarını realist bir bakışla eserinin gündemine taşımak olduğu kadar kişisel yaşamında aldığı darbeler de etkili olur. Oğlu Sadun’u (1893) ve Güzin’i (1902) henüz küçük yaşta kaybetmesi, çocukların, evladını kaybetmiş anne ve babaların eserlerinde belirgin figürler haline gelmesinde etkilidir. *Kırk Yıl*’da Sadun’un ölümüne hikâyede yer verdiğini “o faciayı “*Kırık Oyuncak*” hikâyesinde tasvir etmiştim”²⁷ diyerek bizzat söyler.

O dönemde en yakınlarından olan, kendisiyle aynı kaderi yaşayan Recaizade Mahmut Ekrem’in üç çocuğunu kaybetmiş olmasına da derin hüznü duyar. Her fırsatta bir araya geldikleri toplantılarda Ekrem’in sürekli oğlu Nijat’ı hatırlayıp ağlaması Uşaklıgil’in hatıralarında unutamadığı an’lar olarak kalır:

*“Bugünün hatırası, yaşayan bir levha şeklinde gözlerimin önündedir. Eve girince sağ tarafta, küçük odada idik. O masanın başında, Fikret yan tarafta, ben karşısında idik; o, sakın, fakat derin bir acıyla dolu, sanki siyah bir bulut içinde mağmum [kederli], muzmahil [çökmüş] okumaya başladı. Bu yazılarda, o mersiyelerde öyle bir samimi teessür [üzüntü], öyle inleyip sızlayan, coşup haykıran bir matem, bizi yavaş yavaş sararak nihayet müthiş bir heyecan içine atan öyle bir feryat vardı ki evvela Fikret kollarını, ellerini büküp eğin ihtilaçlar [nöbetler] içinde kendisini salıverdi; son ben, bu oğlunun ölümüne ağlayan babanın karşısında kendisinin de türlü acıları kanayan bir baba sıfatıyla o matemle müstevli oldum [kuşatıldım]; hıçkırır hıçkırır, hüngür hüngür ağladık. Bugün müthiş bir matem günü idi.”*²⁸

Genel olarak değerlendirildiğinde Servet-i Fünûn dönemindeki siyasi ortam, sanatçıları içe dönük eserler yazmaya itmiştir. Sanatçılar ise kötümser ruh hali ile toplumun çoğunlukla alt kesiminden insanların acılarına kendi ferdî yaşamlarının yarattığı duygu yoğunluğunu katarak eserlerinde yer vermekten kaçınmamışlardır. İşte Halit Ziya Uşaklıgil’in merhamet temalı hikâyeleri hem toplumun acılarını Servet-i Fünûn duyarlılığıyla işlemesinden hem de ferdî ıztıraplarını paylaşma isteğinden doğmuştur, denilebilir.

²⁶ Muharrem Dayanç, “Yeni Kitap” Dergisinde On Yazar – On Mülakat, 2.bs., (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009), s. 97.

²⁷ Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, 3.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2017), s. 692.

²⁸ A.g.e., s. 804.

BÖLÜM I

ACIMA VE MERHAMET KAVRAMI ÜZERİNE

ACIMA VE MERHAMET KAVRAMI ÜZERİNE

Merhamet, insan ve toplum yaşamında başta gelen duygular arasında yer alıp farklı disiplinler tarafından ele alınan bir kavramdır. Merhamet, insan davranışlarında iyiliğe, ahlâklı olmaya yakın bir yerde dururken toplum hayatında *adaleti* temsil eden çizgidedir.

Merhamet, birçok kaynakta farklı şekilde tarif edilir. *Türkçe Sözlük*’te “*bir kimse veya bir başka canlının karşılaştığı kötü durumdan dolayı duyulan üzüntü ve acıma hissi*”²⁹ olarak tanımlanırken *İnsan ve Toplum Bilimleri Terimleri Sözlüğü*’ndeki tanımını şöyledir:

“*Acıma, esirgeme, şefkatte bulunma. Çaresizlerin hallerine kalben acıyarak yardım ve iyilik etmeyi isteme. Kalben acıma, esirgeme, koruma, sevgi gösterme, yardım etme, bağışta bulunma, affetme, koruma ve kurtarma gibi iyi huy ve güzel ahlâk esaslarına uygun tutum ve davranışların bütünü.*”³⁰

Tıbbî açıdan bakıldığında bu kavram “*acı çekenle ona şifa verecek kişi arasındaki basit bir insani bağlantı*”³¹ olarak tanımlanır. Şifa veren kişinin (sağlık personelinin), mesleğinin gereği olarak hastanın iyileşme sürecinde gösterdiği *merhametli* tutum, hastayla kurduğu bağda ideali temsil etmektedir.³² Hemşirenin hastaya karşı bu tutumu, sağlık personelinin zamanla yıpratıp *merhamet yorgunluğu* denen soruna yol açmaktadır: “*Merhamet, başkalarının acısını hafifletmek için harekete geçmede bir motivasyon olarak görülürken, merhamet yorgunluğu ise,*

²⁹ *Türkçe Sözlük*, 11.bs., (Ankara: Türk Dil Kurumu, 2011), s. 1373.

³⁰ Ali Seyyar, *İnsan ve Toplum Bilimleri Terimleri Ansiklopedik Sosyal Bilimler Sözlüğü*, (İstanbul: Değişim Yayınları, 2007), s. 649.

³¹ Gaye Atilla Gök, “Merhamet Etmenin Dayanılmaz Ağırlığı: Hemşirelerde Merhamet Yorgunluğu”, *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, C.20, Sayı:2, (Isparta 2015), s. 301.

³² Tuğba Pehlivan ve Berivan Güner, “Merhamet Yorgunluğu: Bilinen Bilinmeyenler”, *Psikiatri Hemşireliği Dergisi*, Sayı: 9, (İstanbul 2018), s. 129-134.

travmatik olay yaşayan ya da ağrı, acı çeken bireylere yardım etmenin olumsuz etkisi olarak ifade edilmektedir.”³³ Çalışanın merhamet duygusunu çok sayıda hastaya aktarmak zorunda kalışı merhamet yorgunluğuna sebep olmakta, kişinin işini daha iyi yapamamasına, kaliteli hizmet sunamamasına, isteksizlik, tükenmişlik gibi sorunlara yol açmaktadır.

Dinî Bir Kavram Olarak: Merhamet

Dinî açıdan merhamet kavramı *İslam Ansiklopedisi*’nde acıma duygusu ile mukayese edilerek verilmektedir:

“Merhamet “acımak, şefkat göstermek” anlamında masdar, “acıma duygusu, bu duygunun etkisiyle yapılan iyilik, lütuf” anlamında isim olarak kullanılan merhamet ve aynı manadaki rahmet kelimeleri öncelikle Allah’ın bütün yaratılmışlara yönelik lütuf ve ihsanlarını ifade etmekte, bunun yanında insanlarda bulunan, onları hemcinslerinin ve diğer canlıların sıkıntıları karşısında duyarlı olmaya ve yardım etmeye sevk eden acıma duygusunu belirtmektedir. İslami kaynaklarda merhamet kavramı genellikle rahmet kelimesiyle ifade edilir. Ancak Türkçe’de merhamet hem Allah’a hem insanlara nisbet edilerek kullanılır.”³⁴

Yine merhamet kavramı *İslami Kavramlar* adlı çalışmanın “Merhamet” maddesinde ise şöyle tanımlanır: “Allah’ın insanlara, insanların da birbirlerine ve diğer canlılara acımalarını ifade eden bir kavram. Merhamet sözcüğü, sözlükte esirgemek, affetmek, acımak, bağışlamak, yumuşak olmak, şefkat göstermek anlamlarına gelen “rahmet” kökünden türemiş mimli mastardır.”³⁵

İsmail Karagöz ise *Allah, İnsan ve Merhamet* isimli kitabında Türkçede merhametin net bir karşılığı olmadığını, yapılan tanımlamaların da bu noktada eksik kaldığını söyler: “Merhamet kelimesinin anlamını tam ifade eden Türkçe bir kelime yoktur. Merhamet kelimesi Türkçe sözcüklerde; “acımak”, “esirgemek” ve “bağışlamak” kelimeleri ile ifade edilmiştir. Her üç kelime de merhamet kelimesinin tam karşılığı değildir.”³⁶ Bundan dolayı yazar, merhamet kelimesinin tanımını, “rikat”, “atf” ve “re’fet” kelimeleriyle karşılamayı uygun bulur:

³³ A.g.m., s. 130.

³⁴ Türk Diyanet Vakfı, “Merhamet”, *İslam Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/merhamet> [Erişim tarihi 10.01.2021].

³⁵ Atik K. ve diğerleri, “Merhamet”, *İslamî Kavramlar*, (Ankara: Sema Yazar Gençlik Vakfı Yayınları, 1997), s. 492.

³⁶ İsmail Karagöz, *Allah İnsan ve Merhamet*, 1.bs., (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2014), s. 14.

“Buna göre merhamet; iyi ve yumuşak kalpli, şefkatli, iyilik ve hayırsever olmak, kaba, katı, sert ve kırıcı olmamak anlamlarına gelir [...] Bir insanın başka bir insana karşı iyi davranması ve iyilik yapması, ikram ve ihsanda bulunması merhamet olduğu gibi bir insanın suçunu, kusurunu ve hatasını affetmesi, onu cezalandırma cihetine gitmemesi de merhamettir”³⁷

Tüm bu tanımlar üzerinden gidildiğinde acıma ve merhamet birbiriyle karıştırılan benzerlikleri ve farklılıkları olan iki farklı kavram olarak ele alınabilir. Acıma kavramının farklı şekilde ifade edilse de merhamet kavramı ile kesişen yönleri de vardır. Acıma, zihinsel bir durumu gösterirken merhamet, bu duruma karşı iyilikte bulunma, kusurun düzeltilmesi gibi harekete geçirici bir anlama sahiptir.

Felsefî Açılardan Acıma ve Merhamet Kavramı

Felsefe alanında acıma ve merhamet kavramları birbirinden ayrı tutulmadan daha çok merhamet kelimesiyle ifade edilip ahlak felsefesi ve politik felsefe ile ilişkilendirilerek tartışılır. Felsefeciler, insanların çeşitli duygulara sahip olduğunu, merhametin de bu duygulardan biri olarak ele alınması gerektiğini düşünürler. Bu konuyla ilgili ilk olarak Aristoteles’in şu yaklaşımına yer verilebilir: *“Aristoteles, ahlaklı yaşamının ve iyi hayat yaşamının duyguları gerektirdiğini ve onların doğru zamanda, doğru nesnelere referansla, doğru insanlara yönelterek, doğru motivasyonla ve doğru şekilde hissedilmesi gerektiğini savunur.”³⁸*

Aristoteles, *Retorik* adlı eserinde insanın tüm duygularına yer verir ve merhamet için ayrı bir bölüm ayırarak kavramı acıma duygusuyla birlikte ele alır. Ona göre, acıma *“Yıkıcı ya da can yakıcı bir kötülüğün bunu hak etmemiş bir kişinin başına geldiğini, aynı kötülüğün bizim ya da arkadaşlarımızın da başına gelebileceğini ve bunun çok yakında olabileceğini düşündüğümüzde duyduğumuz duygu”*dur.³⁹ Merhameti ise kimlerin acıma hissedip kimlerin hissedemediği, hangi durumların kişide acıma hissi uyandırdığı, kişinin acıma duygusunu kime yönelttiği, acımaya etki eden durumların zaman ve mekânla olan ilişkisi ve acıma uyandıracak nesnelerin, işaretlerin ya da tavırların neler olabileceği hakkındaki fikirleri etrafında tartışır. Buna göre Aristoteles, merhameti hissedecek kişinin zihin durumu ve kimlerin bu duyguyu hissedeceği, kimlerin hissedemeyeceği konusunda birtakım görüşler ortaya atar.

³⁷ A.g.e., s. 13-14.

³⁸ Gizem Danacı, *Martha C. Nussbaum’un Merhamet Anlayışı ve Eleştirisi*, (Yüksek Lisans Tezi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, 2016), s. 2.

³⁹ Aristoteles, *Retorik*, Çev. A. Çokona, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019), s. 107.

Aristoteles'e göre öfke ve cesaret duygusuna sahip olmayanlar, kendini son derece şanslı hissedenler, kibirliler ve panik halinde olan kişiler acıma duygusunu hissedemezler. Sağduyulu kişiler, yaşlılar, eğitilmiş insanlar, zayıflar, güçsüzler, korkaklar, başından kötü olaylar geçmiş kişiler ve ailesi hayatta olanlar acıma duygusunu hissederler. Aristoteles, bir kişide acıma duygusunun var olabilmesi için şu tecrübeleri yaşamış olması gerektiğini belirtir:

“Yıkıma neden olan üzücü ve acı verici olaylar, büyük felaketler ve şans eseri gerçekleşecek büyük zarar veren olaylar acıma duygusu uyandırır. Yıkıcı ve acı verici felaketler, ölüm, yaralanmalar ve bedensel sıkıntılar, yaşlılık, hastalıklar ve yiyecek yokluğu, hiç [arkadaşa sahip olmamak] ya da az arkadaşla sahip olmak (dost ve yakınlarımızdan ayrılmak zorunda kalmak bu yüzden acı verir), çirkin, güçsüz ya da sakat olmak, iyilik beklenen yerden kötülük görmek ve bu tür olaylarla sık sık karşılaşmak, beklenen bir iyiliğin geç gelmesi.”⁴⁰

Dolayısıyla yazar bunlara maruz kalmış kişilere karşı acıma hissi duyulabileceğini belirtir. Ayrıca, korktuğu bir olayın başkası tarafından yaşandığına tanıklık etmesi de kişide acıma hissi uyandırır, *empati* yoluyla onun acısını duyabilir. Acıma uyandıracak olayın üzerinden çok zaman geçmemesinin ya da yakın zamanda gerçekleşebilecek olmasının ve olayın yakınımızda gerçekleşmesinin acıma hissini belirleyen hususlar içinde yer aldığını ifade eden Aristoteles, böylece mekânsal ve zamansal düzlemin acıma hissiyle olan bağlantısına işaret etmiş olur.

Aristoteles, kişide acıma uyandıran özellikleri göstergeler üzerinden de vermeye çalışır. Ona göre kişinin jest ve mimikleri, el kol hareketleri, ses tonu, giyimi, eşyaları, yaşadıkları olaylar karşısındaki duruşu ve son sözleri karşı tarafta acıma hissi uyandırır. Aristoteles'in bu tespitleri çalışmamızda yer alan hikâyelerde acıma durumunun kişiler arası yönelimi, acı durumunun nesneler, davranışlar üzerinde ortaya çıkışı gibi konularda referans alabileceğimiz bir noktada durmaktadır.

Aristoteles'in aksine Immanuel Kant, ahlâklı olmayı duygularla hareket etmeme olarak yorumlar ve insanı özgür ve ahlâkî bir varlık olarak görür: “*Kant'ta bireyin ahlâkiliğini sağlayan aklî otonomluluğunun olmasıdır. Yani birey, akıl sayesinde özgür hareket edebilen bir varlık olmayı başarabildiği için eylemleri ahlâkî olarak*

⁴⁰ A.g.e., s. 108.

nitelenebilmektedir.”⁴¹ Bireyin özgür ve ahlâkî kimliğe sahip olabilmesi için kendi ahlâk yasasını kendisinin koyabilmesi gerekir ki, bu da yalnız aklını kullanması sayesinde mümkündür. Kant’ın *ödev ahlâkı* dediği bu ahlâk biçiminde otonom ve istenç unsurları vardır. Ona göre salt akıl ve aklın kural koyuculuğu sayesinde insan, neyin iyi neyin kötü olduğunu öznel bir duyum olan *vicdan* yoluyla belirler. Böylelikle, ahlâklı olmak için oluşturulan her görev, bir yandan da *iyilik* olarak nitelendirilebilir. Başka ifadeyle, davranışların doğrudan otonom sürecinden geçmiş ödevden alınması, eylemlerin ahlâka uygunluğunu göstermektedir diyebiliriz.

“Kant’a göre ahlakilik, kişisel duygu, ilgi ve amaçların ötesine geçebilen davranışlar için geçerlidir. O, sadece insanın zorunlu ihtiyaçlarından kaynaklanan mecburi davranışları değil, içeriksel amaçlara yönelik rasyonel saikleri de ahlaki alanın dışında değerlendirmiştir. Mesela toplumsal saygı elde etmek için veya belirli bir fayda gözetilerek yapılan eylemleri de bu kategoride değerlendirir.”⁴²

Kant, salt aklın dışına çıkan iyi ya da kötü tüm durumların duygusallık taşıdığını düşünür ve kişiye haz verdiği için ahlâkî bulmaz. Ona göre duygulardan kaynaklanan davranışlar ahlâkî yasaya uymadığından ahlâkî saygının dışındadır. Dolayısıyla, bu türden davranışlar *ahlâkdışı*’dır.

Felsefesini Kant idealizmine yakın kuran Arthur Schopenhauer bu konuda tam manasıyla Kant’a katılmaz. Schopenhauer, “Kant, merhameti bir zayıflık olarak görmektedir. Bu konuda Kant’a rahatlıkla karşı çıkılabilir. Çünkü gerçek sevginin temelinde merhamet duygusu yatar”⁴³ diyerek gerekçesini belirtmiştir. Schopenhauer’ın, Kant’ın ahlâk yasalarının insanın iyi-kötü eylemlerindeki belirleyici yönüne dair eleştirisini şu sözleriyle anlayabiliriz:

“İnsanlar, yasalar ile şekillendirilebilirler. Fakat gerçek manada ahlâklı olamazlar. Kişilerin davranışlarında değişiklik yaratmak, yasalarla sağlanabilmektedir; fakat insanların içindeki kötü arzuları dindirmek mümkün değildir. Bu şekilde, ancak kişinin yolunu değiştirmesine vesile olursunuz. Fakat kötü niyetli insan, her ne koşulda olursa olsun kötülüğünü sergilemek için uygun bir yol bulma çabasından vazgeçmeyecektir. İnsanlar öğretiler sayesinde belki farklı yollar seçmeye özendirilebilirler yahut yasalar sayesinde bu doğrultuda zorlanabilirler; fakat bu

⁴¹ (Arthur Schopenhauer, *Seçkinlik ve Sıradanlık Üzerine*, İstanbul: Say Yayınları, 2008, s. 17) Akt. Ahmet Uğurlu, *İzdirap ve Merhamet Schopenhauer’de İrade-Ahlak İlişkisi*, (İstanbul: İz Yayıncılık, 2015), s. 28.

⁴² Muhammet Sait Duran, "Kant’ın Ödev Ahlakı Üzerine", *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, Sayı: 6, (Kayseri 2017), s. 57-84.

⁴³ Arthur Schopenhauer, *Merhamet*, 4.bs., (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017), s. 59.

durum onları hedeflerinden caydıramaz. En fazla kötülüğün yapılacağı yol değiştirilebilir.”⁴⁴

Schopenhauer, insanların duygularını arka plana atıp ahlâk yasalarına uygun hareket edemeyeceğini, bunun mümkün olamayacağını savunur. Çünkü sevgi, merhamet, kötülük gibi duygular insanın doğasında vardır ve bu duygular ahlâkî duygulardır.

Handan Akın, Schopenhauer’ın Kant hakkındaki görüşlerini kısaca şöyle yorumlar: *“Kant’ın ahlak yasalarının titizlikle uygulanmasının iyi olarak kabul edilmesi durumunda bile insanın kendi vicdanına dayanarak yol aldığına bazen daha iyi bir sonuca ulaşabildiğini göstermektedir.”⁴⁵* Oysa Kant, ahlâk yasalarına bağlı kalırsa insanın iyi davranışa yöneleceğini belirtir, Schopenhauer ise buna vicdanı da ekler. Çünkü insanı iyiye ulaştıracak olan yalnız ahlâkî yasalar değil, duygulardır da. O, insanı iyiye yönelten duygunun temelinde merhameti görür. Bu duygu, ona göre sevgiyi ve adaleti sağlayacak olan bir anahtardır.

Schopenhauer, insan davranışlarında üç temel itici gücün olduğunu belirtir: *Bencillik, kötülük ve merhamet*. Bencillik, kişinin sadece kendini/kendi refahını düşünmesi iken kötülük başkalarının iyiliğini istememek, merhamet ise, kendisi dışındakilerin rahatını ve refahını arzulamaktır. Ona göre bencillik ve kötülük, merhamet duygusunun karşısında iki kavramdır. Görülüyor ki Schopenhauer, bu kavramları ahlâkî olup olmamalarına göre ele almaktadır. Eğer davranış bencillik ve kötülük gibi kavramlarla bağlantılı olursa o davranış ahlâkî değildir. Dolayısıyla onun merhamet anlayışı, içinde bencilliği barındırmayan, amacı iyilik olan saf bir duygudur: *“Merhamet, bütün insanlara yardım etme arzusu taşıyan bir yaradılış ve aynı zamanda da neşeli, özgüvenli ve sakin bir ruh hali.”⁴⁶*

Merhametin arkasında böbürlenme, kişinin kendini üstün görmesi gibi haller söz konusu olabilir. Bu durum, merhamet gösterisi olarak görünse de aslında kişinin kendi mutluluğunu hedeflemesinden dolayı saf bir merhamet duygusundan uzaktır. Schopenhauer felsefesi, kişinin davranış şeklini ortaya koyarken karşıdakiyle eşit

⁴⁴ A.g.e., s. 140.

⁴⁵ Ş. Handan Akın, “Merhamet Kavramı ve Schopenhauer’ın Merhamet Yaklaşımının Değerlendirilerek Farklı Düşünürlerin Görüşleriyle Karşılaştırılması”, *Türkiye Biyoetik Dergisi*, Vol. 5, No. 3, (Ankara 2018), s. 129.

⁴⁶ Arthur Schopenhauer, *İnsan Doğası Üzerine*, 5.bs., (İstanbul: Oda Yayınları, 2018), s. 73.

seviyede kalabilmesini, onu motive edebilmesini, olumlu tutum sergileyebilmesini önemser.

Schopenhauer, ahlâk anlayışını Hristiyanlığın ve Doğu dinlerinin dayandığı merhamet anlayışına göre temellendirilse toplumsal adaletin sağlanacağına inanır. Schopenhauer'dan sonra merhamet kavramı üzerinde duran bir başka filozof, modern felsefe çağındandır: Friedrich Nietzsche. Onun Schopenhauer'a zıt bir görüşü savunduğu Handan Akın tarafından şöyle aktarılır:

“Nietzsche'nin hemen tüm yazılarında, insanı zayıflatan, yaşamdan koparan ve kendisi olmasını engelleyen değer yargılarının aşılması gerektiğine ilişkin tavrına rastlanmaktadır. Merhameti de Hristiyanlığın dayandığı ve yaşamı zayıflatan temel duygulardan biri olarak gören Nietzsche merhamete özel bir yer ayırmış ve acımaya karşı oluşu nedeniyle merhamet duygusunu eleştirmiştir.”⁴⁷

Nietzsche'nin merhamet duygusuna karşı oluşunun aslında pek çok sebebi vardır. Alıntıda belirtildiği üzere merhamet'in insanı güçsüzleştiren, acıma duygusunu yaygınlaştıran bir amaca hizmet etmesi, kişiyi kendine özgü değer yargılarından ayırıp *öte dünyacı* anlayışa sahip sürü insanına dönüştürmesi Nietzsche'nin *üstinsan* (*übermensch*) kavramıyla çatışır. Öte-dünyacı anlayış, bu dünyanın değersiz olarak yorumlanmasına, insanın da kendilik'ini yitirip sürü ahlâkına yönelmesine sebep olmakta, bu durum ise güç istencini azaltarak kişinin yaşamaya bağlılığını zayıflatmaktadır. Bundan dolayı Nietzsche, insanı var eden duygunun merkezine güç istenci'ni koyar ve onu “*yaşamı değerli kılan, insanı diğer canlılardan ayıran, insanı insan yapan bir erdem olarak*”⁴⁸ görür. Nietzsche için insan acıya dayanabildiği oranda özgürleşip kendisi olur. Bu durumda acının kişiyi üst-insan olmaya götüren, kişinin güçlenmesini sağlayan bir duygu olduğu açıktır. Ancak bu noktada sürü ahlâkı, kişinin kendilik sürecini engelleyici ya da yavaşlatıcı bir roldedir. Dolayısıyla Nietzsche, alıntıda da bahsedildiği gibi dine ve genel toplumsallaşmış *geleneksel ahlâka* dayanan ve onun çerçevesinde gelişen merhamet duygusuna karşı çıkar. Volkan Ay, bununla ilgili olarak “Nietzsche’de ‘Merhamet’ Kavramının Yeniden Değerlendirilmesi” adlı makalesinde şu görüşleri paylaşır:

⁴⁷ Ş. Handan Akın, “Merhamet Kavramı ve Schopenhauer'in Merhamet Yaklaşımının Değerlendirilerek Farklı Düşünürlerin Görüşleriyle Karşılaştırılması”, *Türkiye Biyoetik Dergisi*, Vol. 5, No. 3, (Ankara 2018), s. 130.

⁴⁸ Banu Alan Sümer, “Nietzsche Felsefesinde Bir İdeal Olarak Üstinsan”, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, Sayı:31, (Tokat 2018/1), s. 53.

“Nietzsche, merhametin iç yüzünün, bencilliği de içerdığını göstererek, merhametsiz olmanın savunusunu yapar. Ancak merhametsiz olma tümüyle acıyı dışlamaz. Zira Nietzsche’ye göre acıma duygusu, acıyana merhametli denmeyi gerektirmez. Buradaki acıma duygusu, tam da bu duygunun toplumsallaşmasına karşıdır ve acıyı artırıp yüceltmenin önüne çıkarak, insan yetilerini zayıflatan sürü ahlakının ‘bir erdem olarak merhamet’ine karşı panzehir işlevini üstlenir.”⁴⁹

Nietzsche için bir başka durum da merhamet edenle merhametin yöneldiği kişi arasında kurulan ilişkidir. Ona göre, merhamet duygusu uzaktan olursa ve karşıdaki kişiye hissettirilmezse tercih edilebilir. Nietzsche bu durumu şöyle açıklar: *“Merhametli olmam gerekirse, öyle anılmak istemem; eğer merhamet etsem de bunu uzaktan yapmak isterim.”⁵⁰* Ancak bu denge bozulduğunda merhamet hissinin yerini farklı duygular alır. Eğer karşıdakinin çektiği acı, merhametli kişide haz uyandırır ve mutlu olmasını sağlarsa, bunun doğrudan bencillik duygusunu doğurduğunu ve karşıdakini inciteceğini söyler: *“Acı çeken. Acı çekerken gördüğümde onun adına utandım kendimden; ve ona yardım ettiğimde, gururunu pek fena incittim.”⁵¹* Dolayısıyla, merhamet bu noktada yozlaştırıcı bir duyguya dönüşür. Bu da aslında, Nietzsche’nin düşündüğü anlamda bir merhamet duygusunun gerçekte var olmasının mümkün olmadığını düşündüğünü gösterir.

Çalışmada Halit Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerindeki acıma ve merhamet duyguları, yukarıda yapılan bu tanımlamalar ve yorumlar eşliğinde değerlendirilecektir.

⁴⁹ Volkan Ay, “Nietzsche’de ‘Merhamet’ Kavramının Yeniden Değerlendirilmesi”, *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, Vol: 3, (Ankara 2013), s. 212.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Böyle Söyledi Zerdüşt -Herkes İçin ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap-*, Çev. Mustafa Tüzel, 19.bs., (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019), s. 83.

⁵¹ A.g.e., s. 83.

BÖLÜM II

ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ HİKÂYELERİN YAPISAL UNSURLARI ARASINDAN GÖRÜNÜŞLERİ

ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ HİKÂYELERİN YAPISAL UNSURLARI ARASINDAN GÖRÜNÜŞLERİ

Bu bölümde Halit Ziya Uşaklıgil'in acıma ve merhamet temalı hikâyelerinin anlatıcı, kişi, olay örgüsü, zaman, mekân unsurları üzerinde durulacak, bunların nasıl somutlaştırıldığı incelenecektir. Bu unsurların farklı hikâyelerde benzerlik taşıyan, tekrara uğrayan kullanımları, yapısal unsurların metnin tüm katmalarındaki seyri, kurmaca sanatı ve Halit Ziya Uşaklıgil'in öz yaşamındaki yansımaları göz önünde tutularak verilecektir.

1. ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ ANLATICI VE BAKIŞ AÇILARINDA GÖRÜNÜŞÜ

Bu başlıkta, seçilen anlatıcıların ve bakış açılarının Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde acıma ve merhamet temasının görünür kılınmasındaki etkileri, hangi anlatıcı ve bakış açılarının kullanıldığı gösterilecektir.

Bilindiği gibi anlatıcı, kurmaca metinde olayları *aktaran kişi*'dir. Roland Barthes, anlatıcıyı şöyle tarif eder: “*anlatıcı ve anlatı kişileri temelde “kâğıttan varlıklar”dır; bir anlatının somut olarak var olan yazarı, bu anlatının anlatıcısıyla hiçbir bakımdan karıştırılamaz.*”⁵² Gerçek yazar, bu bağlamda kurmaca metinde anlatma görevini anlatıcıya devreder ve okurun hikâye ile karşılaşması onun sayesinde. Daha kısa söylemek gerekirse “*anlatıcı olmadan anlatı yoktur*”⁵³ ve anlatıcı, metnin denen söylem içinde görünürlük kazanan *kurmaca varlıktır*. Kurmaca metinlerde anlatıcı, bazen anlatma görevini yerine getirdiği gibi aynı zamanda metnin katılımcılarından biri olarak görülür bazen de metnin dışında kalır, sadece görüp duyduklarını okura nakleder. Metnin dışında kalan anlatıcının metinle ilişkisi genelde iki türlü olur: *Tarafli* veya *tarafsız*. İşte metin içinde aldığı bu pozisyonlara; yani metnin ve olayların içinde ya da dışında olmasına bağlı olarak görüş, düşünüş

⁵² Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, Çev. M. Rifat ve S. Rifat, 9.bs., (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018), s. 126-127.

⁵³ Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, 4.bs., (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), s. 75.

ve değeriendirilifleri de farklılaşır. Bu mesele, anlatı teorisinde *bakış açısı* kavramıyla ifade edilir. Philip Stevick, *Roman Teorisi* kitabında bakış açısını şöyle tanımlar:

*“Bakış açısı (point of view) ifadesi açıklanmaya muhtaç bir ifadedir, çünkü ‘Hristiyan bir bakış açısı’, ‘marksist bir bakış açısı’ gibi ifadeler de bir eserdeki fikrî yönelimi, yazarın duygusal eğilimini belirttiği gibi, hikâye türünden bir sanat eserinde de konuya hangi bakış açısından yaklaşıldığını ifade eder.”*⁵⁴

Anlatıcının kişi ve olaylara yaklaşımı, zihinsel, duygusal veya içinde yaşadığı, değerielerini benimsediği toplumsal, siyasal, törel vb. paradigmalara göre değışkenlik gösterir. Dolayısıyla, anlatıcının bakış açısının belirlenmesi eserdeki kişi ve olayların doğru anlaşılmasında olduğu gibi temanın da doğru tespit edilmesinde çok belirleyici bir rol oynar.

Paul Ricoeur, bakış açısının esere sağladığı işlevle ilgili şunlara değinir:

*“Her bakış açısı okura yönelik bir çağrıdır; onun bakışını, yazarın ya da anlatı kişininin bakışıyla aynı tarafa yönltilmesini sağlar; buna karşılık, anlatı sesi de metnin dünyasını okura sunan “sessiz” sözdür; tıpkı Augustinus’a inanç değıştirmesi sırasında seslenip “Tolle! Lege! (“Al ve oku”) diyen sese benzer.”*⁵⁵

Kurmaca metinde yazar ve anlatıcı birbirinden ayrı kişiler olarak ele alınmalıdır. Her ne kadar eser, bir yazara ait olsa da metni anlatma ve okurla iletişim kurma görevi anlatıcıdadır. Okurdan bu noktada kendisine anlatıcı tarafından sunulan metni kabul etmesi ve koşulsuz bir şekilde elinden tutarak onunla bir gezintiye çıkması beklenir: *“Anlatıcı ile okurun neredeyse tam bir birlik halinde ortak bir çaba içine girmesi gerekir; yazar da sessiz ve görünmez kalmalı, ama örtük olarak iş birliği yapmalı, hatta belki de anlatıcının çıkmazından payını almalıdır.”*⁵⁶ Anlatıcıyla veya onun vasıtasıyla içine girdiği kurmaca dünyada okurun takip etmesi gereken varlık, anlatıcıdır. Yönünü ve görölmesi istenenleri anlatıcı ve onun bakış açısı tayin eder.

Anlatıcı, eserinde işleyeceği olayı ya da durumu kendi dünya görüşünü, fikirlerini yansıtarak yapabilmektedir. Bunu yaparken yazarın kurmaca metni, tutarlılık ve gerçeklik noktalarında güçlü kılabilmesi ve kendini olabildiğince geride tutması beklenir: *“Yazarın kendini anlatıcı yerine koymaması, yani anlatılanlar arasına*

⁵⁴ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, 4.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2017), s. 83.

⁵⁵ Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*. 2.bs., (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), s. 184.

⁵⁶ Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, 1.bs., (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), s. 314.

*girerek kendi varlığını belli etmemesi gerekmektedir.”*⁵⁷ Bu bağlamda yazarın eseriyle arasına koyduğu mesafe, kurmacanın güvenilirliği ve doğruluğu için ölçüt oluşturabilmektedir. Bu mesafenin varlığıysa anlatıcı ve bakış açılarına göre farklılık gösterir, diyebiliriz.

Halit Ziya Uşaklıgil’in acıma ve merhamet temalı hikâyelerinde anlatıcı ve bakış açıları klasik yöntemli metinlerde görülen üç tip üzerinde yoğunluk kazanır. Bunların özellikleri ve Halit Ziya Uşaklıgil’in anlatıcı aracılığıyla eseriyle kurduğu ilişki, aşağıdaki başlıklar üzerinden değerlendirilebilir:

1.1. Kahraman Bakış Açısı ve Birinci Tekil Şahıs Anlatıcı

Kahraman bakış açısına dayalı anlatımlarda anlatılanlarla anlatıcı, anlatının odağında yer alır. Okur, hikâyede *kahraman anlatıcı* ya da *ben anlatıcı* dediğimiz anlatıcının sesini duyar. Bu tip anlatıcılı hikâyelerde “*iç odak konusunda olan ‘ben’ anlatıcı, entrik kurguyu kendi görüş, bilgi ve aktarım becerisine göre şekillendirir*” ve olayları kendi görüş açısından *sınırlı* biçimde aktarır.⁵⁸ Dolayısıyla sınırlı bir görüş ve bilgiye sahip birinci tekil şahıs anlatıcı, “*roman dünyası içinde her şeyi bilecek durumda değilse, yazar ihtimal kanunlarını zorlamak durumunda kalabilir.*”⁵⁹ Anlatıcı, hikâye kahramanları hakkında birtakım yorumlarda bulunabilir. Bu bilgiler ışığında Halit Ziya Uşaklıgil’in acıma ve merhamet temalı hikâyelerinde kahraman bakış açısına sahip birinci şahıs anlatıcının hikâyede nasıl konumlandırıldığı ve aktarım şekli üzerinden, *öznel* ve *nesnel* anlatımın olup olmadığı “Bir Hüzünlü Anı” hikâyesi üzerinden değerlendirilecektir.

Kahraman bakış açısıyla yazılmış “Bir Hüzünlü Anı”⁶⁰ hikâyesinde anlatının birinci tekil kişi tarafından verildiği, hikâyenin ilk cümlesi olan “*Karşı karşıya bakıyorduk*” (s. 31) ifadesinden anlaşılmaktadır. Doğrudan verilen bu konuşma, hikâyede hem inandırıcılık hem de samimi bir atmosferin kurulmasına katkı sağlar. Hasta

⁵⁷ Selçuk Çıkla, *Kurmacanın Peşinde: Hikâye ve Roman Yazıları*, 1.bs., (Ankara: Çolpan Kitap, 2019), s. 35.

⁵⁸ Veyisel Şahin, *Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi*, 1.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2020), s. 18.

⁵⁹ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, 4.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2017), s. 88.

⁶⁰ Halid Ziya Uşaklıgil, “Bir Hüzünlü Anı”, *Aşka Dair*, 1.bs., (İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2017), ss. 31-36. (Bundan sonra incelenen her hikâye için önce hikâyenin bulunduğu kitap dipnotta verilecek, sonraki alıntılardaysa sayfa numarası metin altında değil, alıntılanan metnin hemen sonundaki parantezde gösterilecektir.)

çocuğuna ilaç almak için eczaneye giden anlatıcı, karşısında duran kadının giyimine dikkat çekerek hikâyenin meselesi olan *sosyal adaletsizliğe* vurgusunu kıyafetleri üzerinden yapar: “*Onun sırtında çok giyilmiş eski bir elbise, ayaklarında çamurlara bulanmış yırtıkça lastikleri vardı*” (s. 31). Eczaneye hasta çocuğuna ilaç almaya gelen baba, o esnada kendisi gibi orada bulunan genç kadının tıpkı kendisi gibi, muhtemelen hasta ve ateşler içinde evde yatmakta olan kızına ilaç almaya geldiğini düşünür. Anlatıcının eczanede gördüğü kadının evde hasta yatmakta olan çocuğuna ilaç almaya geldiğini düşünmesi, içinde bulunduğu psikolojiyle ilgilidir. Evladı hasta olan birinin eczanede gördüğü başka birinin de evladının hasta olacağını düşünmesi, “*einfühlung*”⁶¹ ya da *özdeşleyim* teorisine uygundur: “...galiba bir ana idi ki buradan gelip hasta çocuğuna, belki bir genç kıza, şimdi yastığının üzerinde terden saçları şakaklarına yapışmış küçük başını dakikadan dakikaya çevirerek onu bekleyen hasta yavrusuna çare dilemeye gelmişti” (s. 31).

Anlatıcı, kendi evladının hastalığından duyduğu endişe ile eczanede karşılaştığı kadının hislerini çok daha yoğun hissetmekte, onunla kolayca empati kurduğu için potansiyel olarak kendisinde var olan acıma ve merhamet duygularını bir de bu kadının evladı için kullanmaktadır. Ayrıca, anlatıcının acıma merhamet duygularını kendisine çeken, sadece onun evladının da hasta olması değildir. Kadının dış görünüşünden fark edilen fakirliği de anlatıcının acıma ve merhamet duygularını kışkırtmaktadır: “*Görünüşünde bir ürkeklik, bir zavallılık; yoksulluğun, sefaletin, felâketin dokunaklı çizgileriyle sarılmış bir perişanlık vardı*” (s. 31).

Anlatıcının *içeriden bir bakışla*, belki de onunla özdeşlik kurarak kadına dair vehmettiklerini anlatması, bir sınırlılığı da beraberinde getirir. O yüzden, birinci tekil şahıs anlatıcının düşündüklerine inandırıcılık kazandırmak için olacak, üçüncü tekil şahıs anlatıcı devreye girerek birinci tekil anlatıcının tahminlerini kuvvetlendirecek ve okurun acıma-merhamet duygularını daha da kabartacak şekilde şunları söyler:

“*Acaba ateşi kaç dereceye çıktı?*” (s. 32).

⁶¹ Özdeşleyim [Alm. Einfühlung]: İçten duyma. Kendi duygularını nesnelere aktarma; kendini bir başkasının tasarımlar dünyasının içine yerleştirme; kendini başka bir varlığın, örneğin bir manzaranın ya da sanat yapıtının içinde duyma. Özdeşleyim kuramı: [Alm. Einfühlungstheorie]: Başkasının duygularını özdeşleyim yoluyla açıklamaya, yaşantıları verilmiş duyusal bağlamlar içine yansıtarak açıklamaya çalışan kuram. Bu kurama göre, algılanan nitelikler, algılanan nesnelere ilişkin değildir, inceleyicinin o nesneye aktardığı kendi duygularıdır. Bkz. Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975), s. 136.

“Gözlerinin içinde derin bir acıyla cevap veriyor gibiydi” (s. 32).

“Kim bilir ne zor bir çalışmanın ücreti ne acıklı bir yükün bedeli ne uzun bir çabalama saatinin sonucu oldun!” (s. 35).

“Gibi”, “kim bilir” “acaba” ifadeleriyle verilen bu tahminler ve kişisel ifadeler, anlatının sınırlı bakışa sahip anlatıcıdan her şeyi bilen kişiye geçmesine, dolayısıyla üçüncü tekil şahıs anlatıcının kahramanlara olan yaklaşımında rengini açık etmesine neden olur. Bazen de metinde ben anlatıcı tamamen devre dışı bırakılır, dışarıdan bir göz olan üçüncü tekil şahıs anlatıcı her iki karakteri okura sunar ve hatta aralarında birtakım özdeşlikler kurar:

“Ve o ana ile bu baba, karşı karşıya birbirlerine bir şey söylemeden, eczanenin, güya buradan bir parça avuntu ve sağlık bekleyen uzak hastaların uykusuna saygı gösteriyor denecek sessizlik içinde, ara sıra müşterilerin çekingen sesleri camekâna gidip gelen kalfaların dikkatli adımları arasında, anlaşıp dinliyorlar, göz konuşmalarıyla dertlerini döküyorlar gibiydi” (s. 31).

Bu ifadeler, dışarıdan bir bakışla üçüncü tekil şahıs anlatıcının düşüncelerini kendi sesiyle ortaya koyduğu kısımlardır. Bu anlatıcı, öznel bir tutum sergileyerek ve ara sıra kendini de belli ederek okurun duygularına nüfuz etme, onu manipüle ederek etkileme gayretine girer.

Hikâyede kadının sessizliği, diyalogların olmayışı kadını bazen birinci şahıs anlatıcının bazen de üçüncü tekil şahıs anlatıcının perspektifinden ve tahminleri üzerinden tanınmasını sağlar. Kadının *pasif* bir karakter oluşu, hikâyenin sonuna dek devam eder. Hikâyenin sonunda onun duygularını sadece bakışlarıyla verdiği görülür:

“Ve gözleri sürekli, uzun bir beklemenin geçmek bilmeyen ağır dakikalarını ilerletmek istercesine, eczacının yazı masasının üstünden, duvara asılı saate doğru yükseliyor” (s. 31).

“Öyle perişan, birden ayağının altında bir boşluk açılıyormuşçasına etrafında tutunacak bir yer arayan gözlerle, öyle dağılmıştı ki buna tek liranın kabul edilmemesine çare bulunmayacak bir bela gözüyle baktığına şüphe yoktu” (s. 33).

“...kapıdan çıkarken başını çevirip bana tekrar baktı. Yalnız o kadar” (s. 36).

Kadının jest ve mimiklerinin verilerek ses ve eylemlerinin verilmemesi, anlatıcıların hikâyede baskın rol üstlendiklerini gösterir. Kadın karakter, anlatıcının gözlemleri, değerlendirmeleri ve öznel algıları üzerinden tanıtılırken duygularını da iç konuşma yoluyla anlatıcı verir:

“Ama işte bakınız ben nasıl yoruldum! Uğraşmaktan, böyle yağmurlar yağarken, çamurların içinde eczanelere koşmaktan ne kadar yoruldum! Kalbimde öyle bir korku ile, öyle bir müthiş korku ile, doktorlardan eczacılara koşa koşa öyle kederliyim ki, işte şuradan yavaşça iskemleden kaymak, hemen yığılıp bir daha kalkmamak istiyorum” (s. 33).

Hikâyede sosyal adaletsizlik, yoksul bir kadının çaresizlik yaşadığı kısa bir zamanda geçen olay üzerinden verilmekte ve anlatıcı, duygusal bir tavırla kadının yaşamını işlemektedir. Dolayısıyla, hikâyenin sonunda paradan *“bu sakat şeyi cebime koymak istemeyerek avucumun içinde büsbütün boğup öldürmek için sıktım, sıktım”* (s. 35) diyerek söz etmesi, anlatıcının maddi eşitsizliği bir sorun olarak ele aldığını, yani okura dünya görüşüne dair kimi ipuçları verdiğini gösterir.

1.2. Hâkim/Tanrısal Bakış Açısı ve Anlatıcılar

Kurmaca metinlerde hâkim bakış açısı, öykü dışından, sınırsız yetkilerle donatılmış bir anlatıcıya aittir. Üçüncü tekil şahıs anlatıcı denilen dışarıdan sesin kim’liği, yetenekleri ve metindeki etki gücüne dair, Ahmet Cüneyt Issı, şu bilgileri vermektedir:

“...üçüncü şahıs anlatıcı, müdahale sınırları itibariyle farklı seviyelerde okur karşısına çıkabilir. Okura karakterlerin duygu ve düşünce dünyası hakkında bilgiler verebilen, istediğinde bir yerden başka bir yere, bir zihinden başka bir zihne... hareket edebilen, aynı anda birkaç yerde bulunarak zamanı dilediği gibi düzenleyebilen... yetenekteyse, bakış açısı ‘sınırsız’ demektir ve bu tür anlatıcıya ‘Tanrıya benzer anlatıcı’ adı verilir.”⁶²

Issı, üçüncü tekil şahıs anlatıcıyı metindeki diğer karakterlere yaklaşımı açısından “sınırlı her şeyi bilen üçüncü tekil şahıs anlatıcı” ve “objektif üçüncü tekil şahıs anlatıcı” şeklinde iki ayrı tipte ele alır. Sınırlı her şeyi bilen üçüncü tekil şahıs anlatıcı, metindeki karakterlerden özellikle kahramana dair geniş bilgiye sahip iken diğer karakterlere objektif bir tutum içindedir. Oysa objektif üçüncü tekil şahıs anlatıcı, metindeki bütün karakterlere eşit mesafededir.

Halit Ziya Uşaklıgil’in acıma ve merhamet temalı hikâyelerinde Tanrısal bakış açısına sahip üçüncü tekil şahıs anlatıcılar, olay örgüsüne göre farklı mesafelerden kişilere yaklaşır:

“Halit Ziya Uşaklıgil, 39 öyküsünde tanrısal anlatıcı ve bakış açısını kullanır. Bunların dışında yazar-ben şeklinde öykü-içi kahramanlardan biri olarak

⁶² Ahmet Cüneyt Issı, ‘Arada’ Hikâye ‘Arada’ Kurulmuş Bazı Hikâyeler, (İstanbul: Roza Yayınevi, 2016), s. 65.

konumlandığı öyküler de vardır. Özellikle çerçeve anlatımlı öykülerde yazar anlatıcı, okuru asıl/çekirdek vak'aya hazırlayıcı roledir.”⁶³

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Mutlu Deveci, Halit Ziya Uşaklıgil’in hâkim bakış açılı hikâyelerini iki kategoride değerlendirir: Tek kesitli olanlar ve iç içe geçmiş hikâyeler şeklinde yazılanlar. Ona göre bunların her birinde anlatıcı farklı konumlardadır. Dolayısıyla Halit Ziya Uşaklıgil’in acıma ve merhamet temalı hikâyelerini incelerken bu kategoriler dikkate alınacak, her birinde değişen anlatıcı tavrının acıma ve merhamet duygularının görünmesindeki katkıları verilmeye çalışılacaktır.

1.2.1. Tek Kesitli Hikâyelerde Anlatıcı

Tek bir olaya bağlı olarak gelişen hâkim bakış açılı hikâyelerdeki üçüncü tekil şahıs anlatıcı, geçmiş ve geleceği bilen, her şeyi görebilen, kahramanların zihninden geçenleri okuyabilen; bunu yaparken de farklı tutumlar sergileyebilen bir tavır içindedir. “Bazen anlatıcı olarak ortadan silinebileceği gibi, okurun dikkatini kendi üstüne çekecek kadar gevezeleşebilir.”⁶⁴ Hâkim bakış açılı hikâyelerde Tanzimat Dönemi romanlarında da çok görülen öğreticilik kaygısı, anlatıcının fikirlerini beyan etmesine, karakterleri kâh eleştirmesine kâh yüceltmesine neden olur. Bu ise, dışarıdan bir kişi olarak anlatıcının metinde dikkati kendi üzerine toplaması gibi bir sonucu beraberinde getirir.

Halit Ziya Uşaklıgil’in eserlerinde teknik boyutta daha güçlü tutulan üçüncü tekil şahıs anlatıcılar, hikâyelerde gerek olaylara ve gerekse kişilere karşı nesnel, mesafeli bir tutum sergileyebildikleri gibi öznel yorumlarda da bulunabilmektedir. Bu yorumlar bilhassa karakterler için kullanılan *sıfatlarda* belirginleşir.

Halit Ziya Uşaklıgil’in “Mösyö Kanguru”, “Bravo Maestro”, “Ali’nin Arabası”, “Acı Sadaka”, “Küçük Kambur”, “Mavi Yalı”, “Ferhunde Kalfa” hâkim bakış açılı, tek kesitte ilerleyen hikâyeleri arasında gösterilebilir. Bunlardan biri olan “Mösyö Kanguru”⁶⁵ hikâyesinde çirkin olduğu düşünülen bir çocuğun iç bunalımları ve

⁶³ Mutlu Deveci, *Halit Ziya Uşaklıgil’in Öykülerinde Yapı ve İzlek*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2014), s. 28.

⁶⁴ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I Ahmet Mithat’tan A.H. Tanpınar’a*, 31.bs., (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), s. 60.

⁶⁵ Halit Ziya Uşaklıgil, “Mösyö Kanguru”, *Solgun Demet*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006), ss. 27-52.

arayışı anlatılmaktadır. Metnin anlatıcısı, özellikle bu karakterin tüm yaşamını; düşüncelerini, hislerini bilir, okura aktarır. Anlatıcının bu yeteneği, tercih edilen bu konumu sayesinde.

“Meçhul [bilinmeyen] bir günahın damga-yı mücazâtı [cezasının damgası] şeklinde bu çirkinlik onu bütün hayatında takip ediyordu” (s. 27). Oldukça sübjektif denebilecek ifadeler kullanarak karaktere dair bilgisinin olduğunu gösteren üçüncü tekil şahıs anlatıcı, onun çirkinliğini bir yaradılış konusu yahut hastalıkla ortaya çıkmış bir durum olarak görmekten ziyade, *“meçhul bir günahın damga-yı mücâzâtı”*; yani bir günahın cezasının sonucu gibi değerlendirir. Bu değerlendirmeden yola çıkılırsa, anlatıcının bakış açısından bedensel anormallikleri ancak bir günahın cezası gibi gördüğünü kabul edebilen bir zihin dünyasına sahip olduğu anlaşılır.

Hikâyenin konusunu Mösyö Kanguru’nun görüntüsü yüzünden okulda arkadaşları ve öğretmenleri tarafından uğradığı ayrımcılık ve zorbalık oluşturur. Anlatıcı, çocuğa dair bu detayları onun açısından ele alıp hikâyede işler: *“Teneffüs zamanlarında uzağa çekilir, müntahabı olan [seçtiği] bir erik ağacına dayanarak iştirak etmek [katılmak] istemediği oyunlara bakardı”* (s. 28). Çocuğun kendisine takınılan tutum karşısında kırılğan, içe dönük tavrına ve dışlanmışlığına vurgu yapılması, okurun ona karşı acıma ve merhamet duygularının da gelişmesine etki eder. Dolayısıyla, anlatıcının olayları anlatırken tercih ettiği yaklaşım, öznelliğinin, daha çok merhamet’e vurgu yapan bakış açısının bir sonucudur.

Hikâyesi anlatılan karakterin halinin iyice dramatize edildiğini gösteren bir diğer dayanak noktası da anlatıcının bu çocuk için kullandığı kimi sıfatlardır. Bu sıfatlardan bazıları ona arkadaşları tarafından verilmiş sıfatlar iken bazılarını anlatıcı onun için kullanır. Kanguru, vahşi, hayvan, pis kanguru, çirkin gibi adlandırmalarda bulunan çocuk, hayata küstüğü gibi zaman zaman saldırgan bir tutum içine girmesine de sebep olur. Metinde anlatıcının çocuğun çirkinliğini uzun uzun tasvir etmesi, sıfatlarını sık sık tekrarlaması, sadece dış çevresinde değil, aile içinde de dışlandığını söylemesi karakterin daha dramatik çizildiğini gösterdiği gibi onun hayatı boyunca yaşayacağı bunalımların gerekçesinin de vurgulanmasıdır.

Hikâyenin sonunda çocuğun *maskelenmiş benliği* ile yaşadığı çatışma, intihar düşüncesiyle verilir. Ancak metinde bu eylemin gerçekleşip gerçekleşmediği belirsiz bırakılır. Hikâyenin muğlâk bir sonla bitirilmesi, yazarın başka bazı hikâyelerinde de görülür. Belli ki, bu tarz hikâyelerde metnin sonunun okurca tamamlanmasını bekleyen bir anlatıcı tutumu söz konusudur.

1.2.2. İç içe Geçmiş Hikâyelerde Anlatıcı

Çerçeve öykülü hikâyelerde alt anlatılar genellikle bir başkasına aktarım, bir mektuptan, günlükten veya anılardan oluşur. Bu yolun kullanım gerekçelerini Rene Wellek ve Austin Warren *Edebiyat Teorisi* adlı kitabında şöyle izah eder:

*“Hikâyelerde böyle bir hikâye gerçekten olmuştur, vardır havası uyandırmak için kullanılan yöntemler de ilgi çekici bir sorudur. Bazı hikâyeler incelikli bir şekilde takdim edilirler [...] Asıl hikâye, B tarafından, A'ya anlatılmış olarak veya belki C'nin trajik hayat hikâyesini yazan B tarafından A'ya teslim edilmiş bir yazma olarak sunulmak suretiyle yazar veya okurdan birkaç derece uzaklıkta verilir.”*⁶⁶

Bu tür hikâyelerde, birbirinden farklı zamanlara ait anlatma zamanı ile olay zamanı, belirgin geçişlerle ilintilendirilir. Özellikle geriye dönüş ve özetleme teknikleriyle verilen alt anlatılarla çerçeve metin arasındaki zamansal farklılıklar, *dedi, söyledi* gibi ifadelerle sunulmaktadır. Halit Ziya Uşaklıgil'in bu teknikle yazılmış ve acıma ve merhamet temasını işleyen hikâyelerinden bazıları “Küçük Bir Levha (Tablo)”, “Hikâye Değil”, “Bir Cinnet Sahnesi”, “Çay Fincanı”, “Bir Hikâye-i Sevda”, “Fatma'nın Evi”, “Alık Abdül”, “İki Hatıra”dır.

“Bir Cinnet Sahnesi”⁶⁷ çerçeve ve alt öykülerden oluşan bir metindir. Hikâye, fenni meselelere dair yaşanmış olayları birbirine anlatan arkadaşların sohbetine dayalı olarak ilerlemektedir. Halit Ziya Uşaklıgil'in çoğu hikayesinde işlediği *soya çekim, kadercilik*, olayların arkasındaki bilinmezlik ve buna karşı duyulan merak, bu hikâyesinde de işlenmektedir:

“Doktor ve filozof Fleury'nin Deliliğin Toplumsal Nedenleri adlı kitabının içeriğiyle ilgili biraz fenne ama daha çok görülmüş şeyler ve anılara dayanarak birkaç arkadaş, saatlerden beri, gözlerde derin ve gizli bir endişenin gölgesi, dudaklarda

⁶⁶ Rene Wellek ve Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Çev. Ö. F. Huyugüzel, 5.bs., (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019), s. 290.

⁶⁷ Halit Ziya Uşaklıgil, “Bir Cinnet Sahnesi”, *Aşka Dair*, 1.bs., (İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2017), ss. 37-43.

umursamaz gibi görünen bir gülümsemenin çizgisi ve söylerken kalben kendi kendimizden şüphe eden bir korku içinde konuşuyordu” (s. 37).

Hikâye, anlatıcının bir arkadaş sohbetinde dinlediği öyküyü yazmasından oluşur. Bu, *“bu dostun öyküsünü olabildiğince kayıt ediyorum” (s. 37)* demesinden anlaşılmaktadır. Birinci tekil şahıs anlatıcı ses, biraz sonra sözü öyküyü ona anlatan arkadaşına bırakır. Hikâyede böyle bir değişimin yapıldığı ise *“Bir ara artık herkes bir anı, bir öykü anlattıktan sonra, o dakikaya kadar konuşmaktan çok dinlemek durumunda kalan içimizden biri dedi ki” (s. 37)* ifadesinden anlaşılabilmektedir. Ayrıca, sözün anlatıcıdan başka birine geçmesiyle anlatma zamanından olay zamanına da geçilmiş olmaktadır. Alt öykü diye ifade edilebilen bu öyküde anlatıcının arkadaşı, yaşadığı bir olayı anlatır. Bir gün, akrabalarından birini ziyaret için gittiği Şişli’de Şifahane’nin bekleme salonundayken oğluna hararetle bir şeyler anlatan bir adamı görür. Biraz dikkat kesilince adamın söylediklerinin bir tiyatro metnine ait olduğunu fark eder ve bu adamın akli dengesinin bozuk olduğuna kanaat getirir. Baba konuşurken karşısındaki oğlu onu üzgün ve çaresiz şekilde dinlemektedir. Aradan yirmi yıl geçtikten sonra misafirlik için gittiği köşkün bahçesinde otururken, yan bahçede kendi kendine konuşan bir adam görür. Ev sahibi, bu adamın yıllar önce akıl hastanesinde gördükleri adamın oğlu olduğunu, onun da yıllar önce ölmüş babasından duyduğu replikleri onun gibi tekrarladığını söyler.

Hikâyede çerçeve ve alt öykü *farklı* anlatıcılar tarafından anlatılsa da her iki öyküde birinci tekil şahıs anlatıcı olayların içindedir. Alt öykünün anlatıcısı, naklettiği öyküdeki kişilere acıma ve merhamet duygularıyla yaklaşır: *“Kendi kendime onun için, babasının bu manevi yoksulluğuna tanık olan bu çaresiz çocuğun acısıyla ciğerlerimi sıkıyan bir üzüntüyle: Vah talihsiz yavrucak! diyordum” (s. 42).* Anlatıcının çocukla ilgili bazı ihtimallere başvurması, okurun acıma ve merhamet duygularını daha çok kamçılar. İçindir: *“Sonra kim bilir ne zorlayıcı ailevi nedenlerin bu taze beyni şu uçurumun kenarına getirdiğini düşünerek daha başka bir korku ile titriyordum” (s. 42).* Anlatıcı, ayrıca çocuğun babasına duyduğu özlemi, ondan göremediği sevgiyi oldukça dramatik şekilde anlatır:

“...oğul elini uzatarak adeta zorla elini aldı, bir kere öptü, sonra doyamayarak bir daha öptü. Bir uzun dakika baba oğul birbirlerine baktı. [...] Çocuk, umutsuz öylece ayrılıyordu, sonra gitmekten vazgeçip eğildi, yüzünü babasının boynuna, sakalının altına soktu, uzun uzun kokladı ve sonunda doğrularak, hiçbir tarafa bakmadan fırladı, çıktı” (s. 42).

Anlatıcının seçtiği üslupla kendisini dinleyen arkadaşlarının acıma ve merhamet duygularını kışkırttığı, anlatıcı tarafından doğrudan dile getirilir: “*Öykü buraya gelince bitti sandık ve hiçbirimizde söz söyleyecek güç kalmayan bir üzüntü dudaklarımızı kilitlemiş gibiydi*” (s. 43).

Çerçeve öykü tekniğiyle verilen bir diğer hikâye de “Küçük Bir Levha”dır.⁶⁸ Bu hikâyede “Bir Cinnet Sahnesi”nden farklı olarak olaylar doğrudan onu yaşayan kişi tarafından anlatılır, yani ikincil bir aktarım söz konusu değildir. Bu, anlatıcının hikâyeye başlarken “*bir çocuk hatırası*” ifadesini kullanmasıyla görünürlük kazanmaktadır. Sokakta gördüğü, annesinin elini tutmuş, her şeyden habersiz, tebessüm dolu şekilde yürüyen çocuğun dikkatsizce yürüyen adamın kendisine şiddetle çarpmasıyla yaşadığı korku anlatıcının mutluluğunun bir anda acıya dönüşmesine sebep olur. “*Hele babalıkta müthiş darbelere uğramış bir baba [...] kalbinde masum mezarların ıstırapı inleyen bir baba*” (s. 107) olduğunu söyleyen anlatıcı, aslında bu acıyı yoğun hissetmesinin esas sebebini de açıklamış olur. Çocuğun korkmasına neden olan adama karşı öfke hisseden anlatıcı, yaşadığı bu olayın tesirinden kurtulamamıştır. Hikâyenin başında kullandığı cümlelerden olayı her hatırlayışında öfke duygusunu tekrar yaşadığının imalarını görmek mümkündür: “*Bu küçük şeyler, henüz insanların şu tanıya tanıya artık sevilmemeye başlanan insanların arasına karışmadıkları için sevilen bu melek numuneleri [örnekleri] bende büyük tesirler [etkiler] bırakır*” (s. 107).

Birinci tekil şahıs anlatıcı, yaşadığı olayın kendinde yarattığı tahribatı ve acıma duygusunu sürekli yenileyen çocuk hassasiyetini şu cümlelerle açık eder: “*Ne kadar hasta, sakat, fakir çocuklar için uzaktan uzağa matemler [yaslar] tuttum! Ne öksüz kalmış yavrular, ne sokağa düşmüş melekler için uzun uzun fena rüyalarla, zehirlerle geceler geçirdim!*” (s. 107). Anlatıcının çocuklarla kurduğu bu bağda onun çocuğunu kaybetmiş biri olmasının da etkisi vardır. Yani, her ne kadar hikâyede tanımadığı bir çocuğun geçirdiği kazayı ve ona duyduğu acıma duygusunu anlatsa da arada kendisiyle ilgili verdiği bilgiler okurun çocukla birlikte anlatıcıya da acıma ve merhamet duygularıyla yaklaşmasını sağlar.

⁶⁸ Halid Ziya Uşaklıgil, “Küçük Bir Levha [Tablo]”, *Bir Şi'r-i Hayal*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006) ss. 107-113.

1.3.Gözlemci/Müşahit Bakış Açısı ve Anlatıcı

Gözlemci/müşahit bakış açısında olaylar, durumlar, çevre ve kişiler yalnızca gözlemlendikleri kadarıyla aktarılır. ‘Yazar anlatıcı’, ‘üçüncü kişi anlatıcı’, ‘heterodiegetic’, ‘observer-narrator’, ‘auktoriyal’ da denilen bu anlatıcı tipi destanlar devrinden bu yana kullanılmaktadır.⁶⁹ Bu bakış açısında anlatıcı, bir *yansıtıcı* görevi üstlenir. Hâkim/Tanrı bakış açılı anlatıma göre daha kısıtlı bir bilgi alanına sahip olan gözlemci anlatıcı, geçmiş -geleceği aktaramaz ve kahramanların ruh haline dair doğrudan bilgi veremez; kahramanların davranışlarından, tepkilerinden hareketle çıkarımlarda bulunabilir.

Gözlemci bakış açısında birinci tekil şahıs ve üçüncü tekil şahıs olmak üzere iki türlü anlatıcı ile karşılaşılır. Bu çeşitlilik anlatıcının anlatım tutumunu da belirlemektedir. Veysel Şahin gözlemci bakış açısı formundaki anlatıcıların tutumlarını şöyle yorumlar:

*“Müşahit/gözlemci/tanık bakış açısı formunda anlatıcı gördüklerini tarafsız nesnel bir tavırla aktardığı gibi kimi zamanda öznel bir yaklaşım da sergileyebilir. [...] Nesnel müşahit/gözlemci/tanık bakış ve anlatıcı düzleminin başarıyla kullanıldığı romanlarda anlatıcı, olabildiğince kendini geri plana çekerek aradan silinmeye çalışır. Öznel tutumlu müşahit/gözlemci/tanık bakış açısına dayalı anlatıcı da ise anlatıcı, anlatı kişilerinden birisidir. Olayların içindedir ancak hiçbir zaman olayların akışına doğrudan müdahale etmez.”*⁷⁰

Birinci tekil şahıs anlatıcı ve üçüncü tekil şahıs anlatıcı, hâkim bakış açılı metinlerde de görülmektedir. Hâkim bakış açılı anlatılarda anlatıcı sonsuz bir bilme, görme ve olaylara müdahale etme gücüne sahipken, Şahin’in de belirttiği gibi, gözlemci bakış açısında sınırlı bir alan ve anlatıcı tutumu vardır.

1.3.1. Gözlemci Bakış Açılı Birinci Şahıs Anlatıcı

Gözlemci bakış açılı birinci tekil şahıs anlatıcının olduğu hikâyelerde anlatıcı, hâkim bakış açısının aksine sadece gözlemledikleri ve öğrendikleri kadar bilgiyi aktarır ve öğrendiklerinden hareketle bazı tahmin ve yorumlarda bulunur. Bu bakış açısına ve anlatıcı tipine ait özellikler taşıyan “Alık Abdül”⁷¹ hikâyesi, Birinci Dünya Savaşı

⁶⁹ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 16. bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2019), s. 106.

⁷⁰ Veysel Şahin, *Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi*, 1.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2020), s. 25.

⁷¹ Halid Ziya Uşaklıgil, “Alık Abdül”, *Kadın Pençesi*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2011), ss. 87-110.

yıllarında köyde yaşayan yoksul bir ana-oğulun hayatına şahit olan, olayların içinde yer alan birinci şahıs anlatıcı tarafından sunulmaktadır.

Hikâyede anlatıcının “*Büyük Harp yılları*” (s. 87) dediği zamansal ögelere dikkat çektiği savaş yılları ve “*bunu takip eden Mütareke ayları*” (s. 87) dönemi vurgulanır. Bu giriş, aslında hikâyenin devamında bu dönemden etkilenen karakterlerin varlığının da işaretçisi olur. Hikâye Harp yıllarından sonraki süreci anlatıyor olsa da anlatıcı geçmişin duygularını bugüne taşımak ve izlenimci anlatımda “aynen aktarımı” sağlayabilmek adına şimdiki zamanın hikâyesine geçiş yaparak anlatısına yön verir.

Anlatıcının gözlemci tutumu ana-oğul ile karşılaşması ve dikkatini onlara yöneltmesiyle başlar: “*İlk önce ne yaptıklarını anlayamadım, sonra dikkat ederek farkına vardım; Geçidin biraz ötesinde, dört köşe bir duvar örüyordu*” (s. 88). Ne yaptıklarını anlayamaması, anlatıcının karakterlerin hayatına hâkim bir tutum sergilemediğini dolayısıyla hâkim bakış açılı anlatımdan ayrıldığını veren önemli bir ipucudur. Anlatıcı, ana ve oğulun görüşüşleri üzerinden birtakım tahminlerde bulunur. Bu çıkarımların hepsi, anlatıcının merhamet duygularına dayanak oluşturacak niteliktedir:

Kadının arkasında siyah, soluk, sırtında ve dirseklerinde büyük yamalarla bir çarşaf, başında saçlarını sımsıkı kapadıktan sonra boynundan ensesine dolanan bir örtü vardı. Ayakları çıplaktı, belliydi ki ziyan olmasın diye çıkardığı ayakkabılarını biraz beride bir taş yığınının üstüne bırakmıştı” (s. 88).

Öznel yöntem, hikâyenin ilerleyen sayfalarında “*köyün bu garip kahramanı*” (s. 95) ve “*bu bedbahtın hikâyesi*” (s. 106) gibi dramatik ifadelerle sürdürülür. Karakterlere dair bu tahminlerin yanında, onların karşılaştıkları kimi iyi durumlar söz konusu olduğunda anlatıcı bundan oldukça mutlu olduğunu da açıkça ifade eder: “- *Oh ne iyi!.. dedim, nihayet barınacak bir yer buldular. Fakat burada, kırların bu uzak bucağında ne yaparlar, bir ana-oğul oldukları anlaşılan bu biçareler ne yerler, ne ile geçinirler?*” (s. 90). Anlatıcının acıma ve merhamet duygularıyla takındığı bu tavır, ana-oğula olan ilgisinin artmasına ve onlar hakkında daha fazla bilgi edinme arzusu doğurur. Önce “Alık Abdül” lakabına yöneltir. Abdül’ü bir ismin kısaltması olarak yorumlasa da *alıklık* onda soru işaretleri oluşturur ve bunun cevabını bulmak için birtakım ipuçları arar. Bunu Abdül’ün omzuna kadar yırtılmış gömleklerinde, tuhaf bakışlarında arasa da anlatıcı onun *gizemli* yaşamına olan merakını yine

gideremez. Anlatıcının bu öğrenme süreci anne ile geçen diyaloglar aracılığıyla verilerek *okur* ile aynı anda öğrenme hissi uyandırır. Anlatıcı, merak ettiği soruları Abdül'ün annesine yöneltir ve hikâye, yaşlı kadının oğlunun başından geçenleri anlatmasıyla aydınlanır. Abdül, aynı zamanda acı bir aşk hikâyesi yaşamış, ardından hayata küsmüş biridir. Buraya kadar Abdül'e karşı acıma ve merhamet duyguları zaten gelişmiş olan anlatıcı, anneden dinlediği bu hikâyeyle iyice güçlenir. Yaşlı kadının Abdül'ün öyküsünü anlattıktan sonra anlatıcı *“bugün mayısın pek güzel, her vakitten daha güzel bir günüydü”* (s. 106) dediği güzel bir güne uyanır. Ancak bu güzel atmosfer, anlatıcının Abdül'ün intiharını öğrenmesiyle sona eren metin, Abdül'ün sürekli tekrarladığı şarkıya gönderme yapan şu cümlelerle biter: *“Hâlâ sevgilisini arıyor, hâlâ: “Ölmeden bir kere görseydim seni... diye inliyor gibiydi”* (s. 110).

1.3.2. Gözlemci Bakış Açılı Üçüncü Kişi Anlatıcı

Gözlemci bakış açılı üçüncü şahıs anlatımlı hikâyelerde anlatıcı dışarıdan bir gözle nesnel ve metindeki karakterlere yönelik mesafeli bir tutum sergilemektedir. Okura da yalnızca bildiklerini, gördüklerini yansıtmaktadır. Birinci şahıs anlatıcının aksine o anlatıcı, olaylar içinde konumunu belli etmez, kendini geri plana çekerek izlenimlerini aynen nakletmeye çalışır.

“Koca Baş”⁷² gözlemci bakış açısına dayalı üçüncü kişinin ağzından anlatılan bir hikâyedir. Hikâyede annesiyle birlikte yoksul yaşam süren, kafasının bedenine oranla büyük olmasından dolayı arkadaşları tarafından dışlanan ve zorbalığa uğrayan Cemal'in kısa yaşam öyküsü verilir.

Hikâyede karaktere karşı mesafeli olan anlatıcının başta Cemal olmak üzere, diğer karakterlere de dramatik sıfatlar vermez, onların ruh hallerine dair tahliller yapmaz. Bunun yerine, tasvirlerini olabildiğince dışarıdan, diğer insanların algıladığı şekliyle verir:

“Ayakları çıplaktı, bacaklarında dizlerine kadar beyaz bezden bir pantolon vardı ki ağından yamalıydı. Düğmeleri düşmüş, dirsekleri patlamış bir gömleğin arasından beyaz, dolgun, sefalet-i haline [halinin sefaletine] rağmen pür-sıhhat [sağlıklı] bir teni vardı. [...] Lakin gözler çenesinden yukarı yükselince birden insanı korku ile

⁷² Halid Ziya Uşaklıgil, “Koca Baş”, *Bir Hikâye-i Sevda*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2010), ss. 148-153.

mümtezic [karışık] bir tiksine hissi istila etmemek [kaplamamak] mümkün değildi” (s. 148).

Anlatıcı, hikâyede merhamet duygusunu kişileri dramatik şekilde vererek değil, onların yaşantıları üzerinden oluşturur. Dolayısıyla hikâyede kişilere sıfatlar vermez. Acıma ve merhamet duygusu, Cemal’in arkadaşları tarafından sürekli “*İçinde ne var?*” sözüne maruz kalarak zorbalığa uğraması, her gün Cemal’e uyguladıkları psikolojik baskı üzerinden hareketlendirilir. Bu noktada anlatıcı uzun psikolojik tahliller yerine, onun zorbalığa uğradığında gösterdiği pasif tepkileri, gözlemleyebildiği kadarıyla yer verir:

“O yavaş yavaş hâsıl olan [oluşan] bir ilm-i tecrübeyle [tecrübe bilgisiyle] artık ortada kalmamaya, daima duvar kenarlarında uzakta siperlenmeye lüzum görürdü ve böyle kendisini unutturmaya muvaffak olursa [unutturmaya başarır] sessiz, hareketsiz, karşidan, diğerlerinin oyunlarına bakardı” (s. 151).

Çocuğun masumiyeti, söylemlerinden ziyade davranışları aracılığıyla öne çıkarılır ve bu durum da hikâyenin acıma ve merhamet duyguları uyandırmasına katkı sağlar. Anlatıcının hikâyenin son kısmında bu duyguların dozunu arttırmaktan ve gerçekliği tüm çıplaklığıyla aktarmaktan kaçınmadığı görülmektedir:

“Biçare güzel vücudu, rüzgârdan uçmuş ıslak bir gömlek sukutuyla [düşüşüyle] geldi, ta musalla taşının kenarından kayarak avlunun topraklarına düştü. Koca Baş’ın iri kafası taşın sivrisine çarpmış ve etrafa kanla karışık parça parça beyin parçaları dağılmıştı. Koca Baş, nihayet, içinde ne olduğunun cevabını verdi” (s. 153).

Anlatıcının hikâyede iyi ya da kötü durumları olduğu gibi, yorum katmadan verdiği Cemal’in intiharını tiksinti duygusunu oluşturacak şekilde, grotesk biçimde anlattığı görülür: Bu cümleler, sadece merhamet duygusunu manipüle etmek olarak okunamaz. Burada bir yandan da Halit Ziya Uşaklıgil’in realizmini görmek gerekir.

1. 4. Anlatıcıda Değerler

Eser, yazıldığı dönemden, toplumdan, yazarın biyografisinden, felsefi, dinî, siyasal düşüncelerinden izler taşır. Bu izleri, Halit Ziya’nın hikâyelerinde görmek mümkündür. Yazar, acıma ve merhamet duygularını bazı olay örgüleri içinden somutlaştırırken içinde yaşadığı toplumun değer yargılarından, kendi hayat hikâyesinden ve tecrübelerinden izleri de mutlaka buraya dâhil eder. Genellikle hikâyelerinde olayları ya da sorunları belli bir dünya görüşünün çerçevesinde şekillendirir. Tüm bunlar, yazarın olduğu gibi anlatıcının ve onun bağlı olduğu dünyanın etkisini bizlere açıkça gösterir.

Şerif Aktaş, yazarın zihniyetinin ve bakış açısının tespit ederken eserde dikkat edilmesi gereken birçok unsur olduğunu söyler: “*Kelime servetinden cümle kuruluşuna, seçilen temaların arkasındaki temel güce, yapı ve anlatıma has hususiliklere bu dikkatle bakılmalıdır. Her eser kendi zihniyetini sözünü ettiğimiz yapı ve malzeme içerisinde adeta sunar.*”⁷³ Araştırmada, Şerif Aktaş’ın sözünü ettiği hususlara dikkat edilerek hikâyelerde acıma ve merhamet duygularının arkasında hangi sosyolojik, ideolojik, dini yahut metafizik ve en nihayet yazar/anlatıcının tecrübelerinin ne oranda ve ne şekilde katkılarının olduğunun izi sürülmeye çalışılacaktır.

1.4.1. Anne Babanın Evlat Sevgisi ve Sokağın Kimsesiz Çocukları

Halit Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerinde ailevi değerlere, aile bağlarına sıkça yer vermesi, öz yaşam öyküsünden izler barındırdığını ve bunların bakış açısına etki ettiğini düşündürmektedir. Oğlu Sadun’u, kızı Vedide’yi ve Güzin’i küçük yaşlarda kaybetmesi, evlat acısını hem de birden fazla tecrübe etmesi, hikâyelerinde eksik, fakir ve dışlanmış çocuk karakterlere sıkça yer vermesinin, onlara acıma ve merhamet duygularıyla yaklaşmasının ve çocuğunu kaybetmiş ailelere acıma ve merhametle, onlara kötü davrananlara öfkeyle yaklaşmasının herhalde en önemli sebebidir.

Halit Ziya’nın hikâyelerindeki çocuk karakterler genellikle hasta, sakat, kimsesiz, arkadaşları tarafından dışlanmış, yoksul ve sokaklarda yaşayan çocuklardır. Anlatıcı, saf ve hassas varlıklar olarak gördüğü çocukların bu durumda olmalarına katlanamaz; çocuklara karşı babacan, şefkatli bir tutum takınır. Hikâyelerde yukarıda bahsedilen özellikleri taşıyan çocuklar, özellikle onların anne babalarının evlat sevgisi bağlamındaki çabaları, çırpınışları hep acıma ve merhamet duygularıyla birlikte gelişir.

“Kırık Oyuncak”ta anne-babanın hastalanan çocukları için aylarca süren mücadelesi, “Son Çocuklar”da dört çocuğunu kaybeden anne-babanın acısı, yaşadığı duygusal çöküntüler, anlatıcının bu ana babalara acıma ve merhamet duyguları beslemesine, onlara yakın tutum sergilemesine neden olmaktadır. Bunlar aslında Halit Ziya

⁷³ Şerif Aktaş, *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili – Teori ve Uygulama-* (Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 2017), s. 40.

Uşaklıgil'in öz yaşamındaki tecrübelerin hikâyelere etkisini göstermektedir. “Bir Başlangıcın Sonu”⁷⁴ hikâyesinde anlatıcının “*kalbim, baba kalbim, bilmem nasıl ince bir hisle gıcıklanır*” (s. 55) ifadesiyle, “Küçük Bir Levha”⁷⁵ hikâyesinde “*hele babalıkta müthiş darbelere uğramış bir baba*” (s. 107) sözüyle “İki Hatıra”da “*Bu iki çocuk için o zaman duyduğum teessürü o vakitten beri o kadar günler geçmiş iken şimdi yine aynı şiddetle hissediyorum*” (s. 114) şeklindeki ifadeleri, metinde anlatıcının maskesinin altındaki yazara; onun sesine işaret eder gibidir.

Anlatıcının çocuklara ve onların ailelerine yönelik merhametli tutumu, bir yandan da anlatıcının duygu ve değerler dünyasının, insani kıymetler dizgesinin anlaşılmasına imkân sağlar. Ailesiz, toplumun bir kenarında hayata tutunmaya çalışan yoksul ve kimsesiz çocuklar, Halit Ziya'nın hikâyelerinde çok yer verdiği karakterler arasındadır. Maddi yönden yetersiz, fakir olan bu çocuklar, hayatlarını sürdürmek için çalışmak zorundadırlar. Bu çocuklara dikkat çekme kaygısı taşıyan yazar, onların yaşadığı olumsuz olayları ve insanların onlara olumsuz yaklaşımlarını hikâyelerinde gündem haline getirir. “Küçük Hamal”⁷⁶ hikâyesinde ücretini ödemeyen Sırlı kadının peşinden koşan çocuğa onu tanıyan esnafın kayıtsız kalması, anlatıcının çocuğa bakarak “*Onun bu hüznü ve yaşlı görünüşü beni sarsmıştı*” (s. 65) ifadesini kullanması “haksızlıklar” karşısında anlatıcının çocuğa yakın bir tutum sergilemesine, acıma ve merhamet duygularıyla çocuğa yönelmesine neden olur. Ayrıca bu tür hikâyelerdeki çocuk karakterlerin sunumunda kullanılan göstergelerin de bu duyguları güçlendirdiği görülmektedir. Çocukların kış soğukunda ince, yırtık giysiler içinde olmaları, ayaklarının çıplak olması ya da yırtık ayakkabılar giymeleri, akranlarının aksine sokakta ağır işlerde çalışmaları, yapısal öğelerin acıma ve merhamet duygularını besleyici şekilde sıralanmasında etkili olduğunu gösterir. Dolayısıyla yazar, ailevi ve toplumsal değerler bağlamında hikâyelerinde böyle çocuklara yer verirken bir yandan da ekonomik eşitsizliklere, adaletsizliğe de vurgu yapmış olmaktadır.

⁷⁴ Halid Ziya Uşaklıgil, “Bir Başlangıcın Sonu”, *Aşka Dair*, 1.bs., (İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2017), ss. 55-61.

⁷⁵ Halid Ziya Uşaklıgil, “Küçük Bir Levha”, *Bir Şi'r-i Hayal*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006), ss. 107-113.

⁷⁶ Halid Ziya Uşaklıgil, “Küçük Hamal”, *Aşka Dair*, 1.bs., (İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2017), ss. 62-65.

1.4.2. Kadınlık ve Erkeklik

Bilindiği üzere kadın ve erkeğin biyolojik özelliklerine eklenen toplumsal-kültürel değerler *toplumsal cinsiyet* kavramını ortaya çıkarmaktadır. Geleneksel toplumsal cinsiyet anlayışı, *kadınlık* ve *erkeklik* algısının belirlenmesinde ve kişinin rol, davranış ve tutumuna yön vermede etkilidir. Başlığa adını veren “erkeklik” ve “kadınlık” kavramlarına kısaca değinmek gerekirse şu tanımlamalar yapılabilir:

*“Erkeklik; fiziksel olarak güçlü olmakla, aile geçimini sağlamakla, heteroseksüellikle, duygularını göstermemekle veya gösterememekle tanımlanmaktadır. İdeal erkek, ailesinin maddi imkanlarını sağlayarak kimseye muhtaç etmeyen olarak ifade edilmektedir.”*⁷⁷

Ataerkil toplumda kadınlık ise toplumun kadına yüklediği sıfatlar doğrultusunda tartışılır:

*“Kadınlık yine güzellikle, narinlikle, duygusal olmakla anılmakta, doğurganlığın uzantısı olarak annelik öncelenmekte, kadınlar kamusal alanın dışında özel alan olan ev içinde ev içi işlerle meşgul olan bir varlık olarak tanımlanmaktadır. [...] Kadınlık aileden başlayarak akrabaların da içinde bulunduğu yakın çevre tarafından öğretilmektedir.”*⁷⁸

Halit Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerindeki kadın ve erkek tipleri, yukarıdaki açıklamalarda olduğu gibi onlara verilmiş toplumsal cinsiyet rollerini yansıtan, toplumun değer yargılarını benimsemiş ya da kendini buna mecbur hissedenden tiplerdir. Romanlarındaki çoğu Batılı, eğitilmiş kadın-erkek karakterlerin aksine hikâyelerindeki kadın-erkek karakterler genellikle kırsaldan, şehrin ücra mahallelerinden seçilmiş, maddi ya da eğitim yönünden eksikliği bulunan bireylerdir.

Halit Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerinde kadınlar en çok *annelik* rolleriyle ön plana çıkarılır. *Ana*, ailesine ve geleneklere bağlı olan anneler, çocuklarının hastalıklarıyla beraber, maddi imkânsızlıklarla da mücadele eden yoksul tiplerdir. Yazar, hikâyede acıma ve merhamet duygusunu oluşturmak için anne ve çocuk arasındaki bağı kullanır. Yaşamını maddi imkânsızlıklarla sürdürmeye çalışan bu tiplerin karşısına, bir de hayatlarında tek varlıkları olan evlatlarının *ölümü*’yle yaşadıkları *acılar* çıkarılır. Örneğin “Ali’nin Arabası” hikâyesinde her gün çeşmenin önünde oğlunun gelişini bekleyen fakir anne, oğlunun cansız bedeniyle karşılaşır; “Alık Abdül”de

⁷⁷ Hacı Özdemir, “Toplumsal Cinsiyet Perspektifinde Erkeklik ve Kadınlık Algısı: Bir Alan Araştırması”, *Asya’dan Avrupa’ya Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:10, 2019. s. 90.

⁷⁸ A.g.m., s. 106.

sevdiği kız yüzünden akli dengesini yitirip intihar eden Abdül’ün ölümüyle anne perişan olur; “Bir Hüzünlü Anı”da çocuğuna ilaç almak için gelen kadının parasının yırtık olduğu için geçersiz sayılmasıyla yaşadığı hayal kırıklığı vb. acıma ve merhamet duygularını geliştirecek şekilde organize edilip işlenmiştir.

“Ruznameden Müfrez” adlı hikâyede ise geleneksel anne tipinin aksine bir *modern anne* görülür. Hikâyede kızının mutluluğu için her şeyi yapan, onun istediği biriyle evlenmesine, sevdiği adamla flört etmesine izin veren, onlara müdahale etmek yerine uzaktan izleyen modern bir anne tipi vardır. Acıma ve merhamet duygularının yoğunluk kazandığı hikâyelerinde anneler ekonomik çaresizlik, hastalık, evlat acısı gibi konularda dramatize edilerek verilirken bu hikâyede maddi durumu iyi olan bir ailenin kızı olmasına rağmen doğuştan *yarım kulak* olması, acıma ve merhamet duygularının uzuvsal anormallik üzerinden oluşturulduğunu gösterir. Kızının yarım kulağının *kusursuzluk* takıntısı olan ressam sevgili tarafından sonradan fark edilmesiyle ondan uzaklaşması, annenin kızı için üzülmeye, ona karşı acıma ve merhamet duygularının gelişmesine yol açar. Yani bu hikâyede acıma ve merhamet duygusunu oluşturan gerilim, bir genç kızın bedeni üzerinden oluşturulur. Halit Ziya Uşaklıgil’in bazı hikâyelerinde görülen bu modern kadın tiplerine olumlu bir tutumla yer vermesi yazarın çeşitli dünya görüşüne sahip kadınlara olan bakış açısının anlaşılmasına katkı sağlar.

Hikâyelerde kadınlar bazen de yaşadıkları mekânlarla ilişkilendirilerek verilir. Acıma ve merhamet duygularının odağa alındığı bu hikâyelerdeki kadınların yaşamı evde geçer. Bunlar, Batı tarzı eğitim almış, şehirli, zengin kadınların aksine geleneksel yapı içinde, toplumsal kurallarla şekillendirilmiş tiplerdir. Evde kocasının, dışarıda mahallelinin talimatlarına uygun yaşayan tiplerdir. Buna örnek teşkil edebilecek “Ferhunde Kalfa” hikâyesindeki hizmetçi Ferhunde ile evin kızının yaşamı, beklentilere uygun biçimde, çoğunlukla evde, temizlik, çocuk bakımı gibi işlerle meşgul olmakla geçer. Ferhunde hem ekonomik güçsüzlükleri hem de köle olarak efendisinin belirlediği hayatı yaşamak zorunda bırakılmasıyla acıma ve merhamet duygularının doğrudan odağındadır. Yine, “Mahalleye Mevkuf” hikâyesinde Şerife, tüm mahallelinin işlerine koşan, ev temizliği, bohça düzme, çocuk bakımı gibi işlerde ilk akla gelen kişidir ve mahalleliyi memnun etmek için çabalar. Çocukluğundan gençliğine kadar kendini mahallelinin ev işlerine adayan, bakıcılık,

çeyiz düzme gibi konularda takdir toplayan Şerife, hikâyesinin sonunda evlenerek toplumun kendisinden beklediği görevlerin neredeyse tamamını sergilemiş olur. Edilgen, adanmış kişiliğe sahip bu genç kadınların fedakâr ve anaç davranışlarına anlatıcı, merhametli bir tutum sergiler. Anlatıcının eve adanmış kadınlara olan merhametli tutumu, onların fedakarlıklarından ve kendi hayatlarını geri plana itmiş olmalarından dolayıdır. Ayrıca acıma ve merhamet duygularının yoğunluk kazandığı hikâyelerdeki kadın öznelerin eve adanmış, topluma boyun eğmiş tipler olması hem toplumsal cinsiyet rollerinin yansıtılmasında hem de yazarın zihniyetinin anlaşılmasında önem arz eder.

“Büyük Adam”⁷⁹ hikâyesindeki kadın-erkek tipleri toplumsal rolleriyle öne çıkar. Kadın, kocasının sözünden çıkmayan, bütün gün ev işleriyle uğraşan bir tipken evin *reisi* baba evde yüceltilen, söz sahibi, işyerindeyse arkadaşları tarafından ezilen bir tiptir. Hikâye, bu tezadın evin çocuğu tarafından fark edilmesi ve kendisinde yarattığı etkiler üzerine kuruludur. Çocuk, sert görünüşlü babasından korkar ve ona sevgiyle yaklaşamaz. Bu sebeple babasının kendilerinden bu kadar uzak olmasına çok üzülür. Arkadaşlarına onu neredeyse yarı-tanrı olarak anlatması, ondan övgüyle söz etmesi sanki ruhundaki bu eksiği gidermeye çalışma gayreti gibi okunabilir. Bir gün babasıyla iş yerine gitmek zorunda kalan çocuk, iş hayatındaki adam ile evdeki baba arasındaki derin uçurumu fark eder. Babasının arkadaşları tarafından ezildiğine tanık olur ve hayal kırıklığı yaşar. Şimdi babasına acımakta, ona merhamet duyguları beslemektedir. Bu vesileyle yıllardır babasıyla arasına koyduğu derin mesafenin bir anda dengelendiğini hisseder. Toplum ve ailesi tarafından güçlü olması gerektiğine inanılan babanın iş yerindeki durumu çocukta bir anlık hayal kırıklığı yaratsa da ona daha farklı bir gözle bakmasına neden olur. Yazarın babayı alışılmışın dışına taşıması, Tanzimat Edebiyatı’nda çizilen *güçlü baba* anlayışına uymaz. Görüldüğü gibi Halit Ziya, Batı’nın gücünün kabul edildiği, geleneksel tipolojinin itibar kaybı yaşadığı bir dönemde baba figürünü bu hikâyede güçsüz biri olarak çizmiştir. Dolayısıyla, “Büyük Adam” hikâyesinin iş yerindeki konumu itibariyle verilen baba’sı, Osmanlı Devleti’nin bir temsili olarak da yorumlanabilir.

⁷⁹ Halid Ziya Uşaklıgil, “Büyük Adam”, *Onu Beklerken*, 1.bs., (İstanbul: İnkılap Kitapevi, 1992), ss. 79-84.

Halit Ziya Uşaklıgil'in köy ve köyde yaşayan tiplere yer verdiği hikâyelerindeki kadınlar ve erkekler, daha geleneksel bir yapının içinde devinir; hem olaylar ve konular hem de form olarak bu hikâyeler halk hikâyelerine benzer. “Bir Hikâye-i Sevda”, “Ali'nin Arabası”, “Alık Abdül” hikâyelerinde erkekler, sevdikleri kızlara kavuşmak için mücadele ederler ancak sonunda yine onlara kavuşamazlar. Anlatıcı, bu hikâyelerinde küçük bir çevrede, o çevrenin kurallarına göre hayatlarını şekillendiren, saf, pasif insanların hayatlarında yaşadıkları zorluklar karşısındaki kırılganlıklarına, çaresizliklerine acıma ve merhametle yaklaşır.

1.4.3. Toplumsal ve Ekonomik Değerler

Halit Ziya Uşaklıgil, acıma ve merhamet duygusunu işlediği hikâyelerinde *sosyal adaletsizlik* ve *yoksulluk* gibi temaları işleyerek toplumun sınıfsal yapısına, bunlar arasındaki farklılıklara dikkat çeker. Yazar, bu temayı işleyen hikâyelerinde bir dünya görüşünü empoze etme kaygısından ziyade yalnızca toplumda var olan bir durumu ya da sorunu anlatma/gösterme gayreti içindedir. Hikâyelerinde ekonomik yönden zayıf bireylerden yana merhametli bir tutum sergileyen anlatıcı, karakterin başından geçen olayı bu zayıflığının olumsuz sonuçlarıyla ilişkilendirerek işler. Anlatıcı, karakterinin rahatsızlık duyduğu zayıflığı/eksikliğini sıkça dile getirerek hassasiyetini belli eder. “Kırk Para”da çocuğun geleceğine dair umutsuz olan anlatıcı, hikâyenin sonunda umutsuzluğa kapılmasının nedeni olarak gördüğü paraya ve sosyal adaletsizliğe karşı sitemkârdır.

Sosyal adaletsizlik temasının işlendiği “Kar Yağarken” hikâyesinde iki farklı yaşam koşuluna sahip çocuk görülmektedir. Hikâye, geçimini sağlamak için çocuk yaşta çalışmak zorunda kalmış, sokaklarda yaşayan Sermet ile her gün çantasını taşıdığı zengin çocuk arasındaki tezat üzerine kuruludur. Anlatıcı, sempatik, kibar, herkesin takdirini kazanan, şehre kısa sürede uyum sağlayan Sermet'in hem kış şartlarından korunmak hem de şehirli olmanın bir göstergesi olan *palto*'ya ulaşmak için yaptığı hesaplara, uğraşlarına tanık olur. Hikâye boyunca süren uğraşısı, maalesef paltoyu alabilecek parayı elde etmesine imkân tanımaz. Ancak diğer hikâyelerinden farklı olarak burada elde edilmek istenen palto, her gün çantasını taşıdığı zengin müşterisi tarafından karşılanır. Halit Ziya Uşaklıgil, her ne kadar iki farklı sosyo-ekonomik durumu çatışma halinde işlese de, sonunda çocukların/insanların birbiriyle

yardımlaşmasını temenni ettiği, çatışmanın değil, uyumluluğun olduğu bir toplum yapısını idealize eder.

Halit Ziya Uşaklıgil'in dikkat çektiği bir diğer toplumsal sorun *ötekileştirme*'dir. Toplumun kişiler üzerindeki baskısını *mahalle* kültürüyle ilişkilendiren yazar, mahallelinin bireylerin yaşamına nasıl yön verdiğini, onları baskı altında tuttuğunu hikâyelerine konu eder. Bunlardan biri olan “Küçük Kambur” hikâyesinde mahalleli tarafından İhsaniye'nin en güzel çocuğu olarak anılan çocuk, geçirdiği kazada sakatlanmasıyla yine mahalleli tarafından alay konusu edilmiş, ona *kambur* lakabını takmışlardır. Hikâyede olumlu ve olumsuz yargıların aynı insanlar verilmesi, anlatıcının mahalle-birey etkileşiminde çocuğa yakın, onun duygularına yer veren bir tutumla yaklaşması, yazarın duygu dünyasının idrak edilmesinde önemlidir.

Hikâyelerde mahalle kavramı dışında okul/iş çevresi, arkadaş grubu ve aile de baskı unsuru olarak çıkar. “Mösyö Kanguru”da okuldan ve evden dışlanan; “Koca Baş”ta arkadaş grubundan dışlanan ve “Büyük Adam”da iş ortamında alay konusu edilen kişiler aracılığıyla toplum-birey-çevre ilişkisinin olumsuz örnekleri verilmektedir.

1.4.4. Siyasi Değerler

Halit Ziya Uşaklıgil'in savaş dönemi ve sonrasında toplumu ve savaştan etkilenen insanları anlattığı hikâyelerinde acıma ve merhamet duygularının yanı sıra *milli değerler* de ön plana çıkarılır. Yazar, memleketin durumuna ve ülkenin dört bir yanından savaşa giden askerlerin savaş sonrası perişan hallerine üzülürken dönemin idaresine karşı eleştirel bir tutum sergilemekten çekinmez. Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı yıllarında geçen “Bir Gün İçinde”⁸⁰ hikâyesinde dönemin siyasi yönetimine karşı anlatıcının şu cümleleri önemlidir:

“Balkan Savaşı'nda yurt en acı günlerini yaşamıştı. Bu savaş, başından sonuna kadar hep o zaman yurdu elinde tutan hükümetin yönetimden, ihtiyatlılıktan, düzenleme ve yürütme düşüncesinden uzak olan güçsüzlüğün sonucu olarak yüreklerde en derin yaralar açtı...” (s. 91).

Halit Ziya Uşaklıgil, hikâyelerinde savaşı devlet yönetimiyle ilişkilendirir, başarısızlığın sebebi olarak yönetimin güçsüzlüklerini öne çıkarır. Savaşa değil, yenilginin sebeplerine düşünceleri vardır.

⁸⁰ Halid Ziya Uşaklıgil, “Bir Gün İçinde”, *Onu Beklerken*, 1.bs., (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1992), ss. 91-98.

“Köşe Başında”⁸¹ hikâyesinde savaştan çıkmış memleketin ve halkın vaziyetini şöyle ifade eder: “...koca bir memleket inleye inleye, sürüklene sürüklene elem vaveylasını [feryadını] geçirirken o halk, başları önlerinde, sönük gözleri inmiş, omuzları kısık [...] silinip gidiyor” (s. 40). Hem burada hem de “Bir Gün İçinde” hikâyesinde iktidarın yetersizliği ile insanların yaşamları arasındaki ilişki ortaya konarak memleketin durumuna, insanlara üzülen bir anlatıcı vardır. Anlatıcı, gördüklerinin kendisinde yarattığı psikoloji üzerinden kasvetli, karamsar bir atmosferde sunar. Savaşın sebep olduğu hastalık, sefalet içindeki insanları yakından görmek için dışarı çıkan anlatıcı, izlenimlerini acıma ve merhamet duygularıyla birlikte aktarır.

Siyasi otoriteyi eleştirdiği hikâyelerinin yanında milliyetçi duyguların yüceltildiği, askerin savaş alanının dışında da *kurtarıcı* bir profille sunulduğu hikâyeler de vardır. “Küçük Hamal”da⁸² anlatıcı, küçük bir çocuğun hakkının gasp edilmesine tanık olur. Çocuğun yaşadığı mağduriyet, çevredeki esnafın duyarsız tutumu anlatıcıyı rahatsız eder. “Kanımın yavrusu” (s. 62) dediği çocuğa ılımlı yaklaşımı; *sert* ve *ağırbaşlı* diye tarif ettiği Sırlı kadını ise gaddar biri olarak sunması, anlatıcının olayları çocuğun açısından ve ona karşı duyduğu acıma ve merhamet hisleriyle yapılandırıldığının göstergesidir. Anlatıcının çocuğun mağduriyetine duyarsız kalanları azınlık esnafın tutumu üzerinden anlattığı metinde hem milliyetçi duyguları yüceltir hem de toplumsal yozlaşmayı eleştirir. Anlatıcı tam çocuğa yardım etmek isterken, adeta İlahi bir güç tarafından gönderilen askerin ortaya çıkmasıyla geri çekilerek asker ve çocuk arasında yaşanan iletişimi sempati uyandıran bir dille verir: “Anlaştılar, dinleştiler, sonra asker uzun uzun güya bir ders verdi. Cebinden çıkarıp eline bir şey tutuşturdu. Daha sonra kendi elindeki mendiliyle çocuğun yüzünü, gözünü sildi” (s. 65).

⁸¹ Halid Ziya Uşaklıgil, “Köşe Başında”, *Kadın Pençesi*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2011), ss. 39-44.

⁸² Halid Ziya Uşaklıgil, “Küçük Hamal”, *Aşka Dair*, 1.bs., (İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2017), ss. 62-65.

2. ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ KİŞİLER'DE GÖRÜNÜŞÜ

Kişiler, kurmaca metnin önemli bir parçasıdır. Olayların gelişiminde, seyrinde hep onlar vardır. Kurmaca metinde kişi kadrosu, insanlardan oluşabildiği gibi hayvan, bitki, eşya, harf, rakam veya soyut varlıklardan da oluşabilir. Ancak insan dışı varlıklar, karşımıza insani özellikler kazandırılarak çıkarılır. Bu da roman, hikâye gibi türlerin insan temelli bir anlayışla inşa edildiğini gösterir. Metindeki diğer figürler, yine insanı vurgulamak amacıyla varlık gösterirler.

Kurmaca metinde kişileri, olayları anlatan *aktarıcı kişi* yani anlatıcı vardır. Önceki başlıkta anlatıcı hakkında yeterli bilgi verdiğimiz için bu başlıkta sadece anlatıcının metindeki kişiliklerin çizimindeki etkisi üzerinde durulmuştur. Öncelikle metindeki kişilerin çizimi ile ne ifade edildiğini açıklamak gerekir:

“Bir hikâyeci veya romancının anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona ‘beşeri’ bir yapı kazandırarak canlandırmasına karakterizasyon denir. Romancı, bu işlemi gerçekleştirirken, canlandırmak istediği kişiyi, ait olduğu cinsin özelliklerini dikkate alarak çizer, ona bedensel ve ruhsal bir yapı kazandırır. Sanıldığı gibi o, yaratmaz; karakterize eder.”⁸³

Kişilik çizimi yani karakterize etme, hikâyede anlatılan ana meseleyi *gerçekçi* kılacak şekilde düzenlenir. Örneğin, yazar acıma ve merhameti hikâyenin ana duygusu olarak işlemek istiyorsa kişileri bu duyguları açığa çıkaracak biçimde şekillendirmesi beklenir. Kişinin yaşamı, çevresi, ilişkileri acıma ve merhamet duygularından beslenerek inşa edilmelidir. Yani, kurmaca metnin tüm parçalarıyla *uyumlu birliktelik* göstermesi beklenir.

Kişilik çizimi, tek boyutlu veya çok boyutlu olabilir. E.M. Forster, “*tek bir nitelik ya da düşünceden*” oluşan kişileri “*yalıncat*” olarak tanımlar.⁸⁴ Ayrıca bunlara “*humorous (komik)*”, “*tip*”, “*karikatür*” gibi adlar verildiğini söyler ve eserin sonuna kadar tek bir özellikle görüntülendikleri için kolayca tanınabilir ve

⁸³ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, 17.bs., (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2019), s. 83-84.

⁸⁴ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, 3.bs., (İstanbul: Milenyum Yayınları, 2019), s. 107.

anımsanabilir olmasını okur açısından yararlı bulur.⁸⁵ Forster, yalınkat kişinin “yapısına birden çok nitelik girdi mi, kenarlarından kıvrılarak yuvarlaklaşmaya”⁸⁶ başladığını söyler ve bunları yuvarlak kişi olarak tanımlar. Karakter olarak da isimlendirebileceğimiz yuvarlak kişiler, tip’lerin aksine tepkileri, tavırları, kendine özgü yönleri olan kişilerdir. Bu özellikleri onları çok yönlü kişi haline getirir. Forster, kişinin çok yönlü olup olmadığının şu tespitler ile anlaşılacağını söyler:

“Bir roman kişinin çok yönlü olup olmadığını anlamak için, inandırıcı bir biçimde bizi şaşırtabiliyor mu, şaşırtamıyor mu, ona bakarız. Eğer hiç şaşırtmıyorsa, yalınkattır. Şaşırtabiliyor da inandırıcı olamıyorsa, yuvarlaklık taslayan yalınkat bir kişiliktir. Çok yönlü kişi, yaşamın (bir romanın sayfaları içindeki yaşamın) hesaba kitaba uymayan değişkenliğine sahiptir.”⁸⁷

Bu bilgiler ışığında Halit Ziya Uşaklıgil’in acıma ve merhamet temalı hikâyelerindeki şahıs kadrosu incelendiğinde, bu duyguların öznesi olan kişilerin çocuklar, gençler, kadınlar, yaşlılar, anne ve babalardan oluştuğu görülmektedir. Bunlar yoksulluk, hastalık, bedensel/zihinsel eksiklik, çirkinlik, haksızlığa uğrama, evlat acısı, itibarsızlık, yalnızlık, dışlanma, aşk gibi bireysel ve sosyal sorunların bir veya birkaçı ile bütünleşmiş, bu sorunlar karşısında farklı tutumlar geliştirmiş çoğunlukla yuvarlak yani karakter özelliği gösteren kişilerdir. Hikâyelerinde benzer sorunlara sahip kişilere sıkça rastlanılsa da onlar davranışları, ruh dünyaları ile birbirinden ayrılırlar. Örneğin, “Koca Baş” ve “Mösyö Kanguru” hikâyelerindeki kişiler çirkinlik gibi benzer eksiklikle karşı karşıya olsalar da ruh halleri ve davranışlarıyla birbirinden çok farklı özellikler gösterirler. Mösyö Kanguru, kendisiyle yüzleştğinde yalnızca ağlama’yı tercih ederken Koca Baş hikâyesindeki Cemal’in intihar’a yöneldiği görülmektedir. Dolayısıyla benzer sorunlara sahip hikâye kahramanlarının kendine özgü bakış açılarıyla birbirlerinden ayrıldığı ve karakter özelliği gösterdiği söylenebilir.

Halit Ziya’nın acıma ve merhamet temalı hikâyelerinde, bu duyguların odağında hayvanların da olduğu görülür. Ancak hayvanlara kişileştirme yoluyla yani insana özgü özellikler atfedilerek hikâyelerde yer verilir. Örneğin, “Eski Bir Refik” hikâyesinde kedinin yavrusu için endişelenmesi, sahibine olan sevgisi ve gururlu bir

⁸⁵ A.g.e., s. 107-109.

⁸⁶ A.g.e., s. 107.

⁸⁷ A.g.e., s. 118.

tutum sergilemesi onun hem insani özellikler taşıdığını hem de yuvarlak bir kişilikle sunulduğunu gösterir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâye kişileri bulundukları ortamlarla, olaylar karşısındaki tutumları ve nesnelerle kurdukları bağ ile dengeli bir bütünlük içinde karakterize edilir. Yazarın acıma ve merhamet duygusunu işlediği hikâyelerinde, kişilerin fiziki özellikleri, giyimleri, duygu dünyaları, düşünceleri, yaşam koşulları ve bulundukları ortam, anlatıcıda ve okurda acıma ve merhamet duygularını oluşturacak biçimde kurgulanır. Kişiler, onları tanımlayan bir *eksiklik* ile ilişkilendirilerek hikâye boyunca bu eksiklikleriyle mücadele etme veya içinde bulunduğu durumu kabullenme/kabullenmeme refleksiyle varlık gösterirler.

Halit Ziya'nın hikâyelerindeki kişi kadrosunu, kişilerin eksiklik gösteren yönlerine, yaşlarına ve cinsiyetlerine göre gruplandırarak acıma ve merhamet duygularının bu kişilerde nasıl belirginlik kazandığı beş büyük başlık altında incelenecektir.

2.1. Çocuklara Yönelen Acıma ve Merhamet Duyguları

Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde çocuklar, kişi kadrosunu oluşturan en kalabalık figürlerindendir. Onlar hikâyelerde daha ziyade adaletin, geleceğin, saf duyguların temsilcisi olabildikleri gibi yoksulluğun, kimsesizliğin, mağduriyetin, acıma ve merhamet duygularının da temsilcisi olmaktadır. Merhamet ve acıma duygusunun işlendiği hikâyelerde, çocukların çaresizliği, trajik yaşamları, yalnızlıkları toplumsal adalet anlayışının bir yansıması olarak ortaya konulur. Uşaklıgil'in hikâyelerindeki çocuklar Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle *patetik* yani “*daha baştan kaderin sillesini yemiş, masum ya da korumasız, öksüz ya da yetim, ezilmiş aşağılanmış olanların acısını*”⁸⁸ yansıtan özelliklere sahiptir. İçinde bulundukları durumları değiştirmeye gücü yetmeyen, hayatın koşuşturması içinde savrulan bu çocukların yaşamı, *pathos*'a uygun şekilde yani, okurda acıma ve üzüntü gibi yoğun duygular uyandıracak biçimde işlenmektedir.

Tezin bu başlığında acıma ve merhamet duygularının çocuklara hangi durumlarda yöneltildiği ve bu duyguların okurda etki uyandırmak için ne şekilde organize edildiği alt başlıklar halinde incelenip sınıflandırılacaktır.

⁸⁸ Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, 5.bs., (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), s. 59.

2.1.1. Bedensel veya Zihinsel Eksikliği Olan Çocuklar

Halit Ziya Uşaklıgil'in bedensel ya da zihinsel/ruhsal eksikliği bulunan çocukların anlatıldığı hikâyelerinde merhamet ve acıma duygusu, *dışlanma*, *ötekileştirilme* ve *yalnızlık* gibi temalarla beslenip görünür kılınır. Bu duygular, çocuğun bedensel eksikliğinin çocukta, ailesinde veya çevresinde doğurduğu psikolojiyle birlikte verilir. Hikâyelerdeki böyle çocuklar, hem kendi duygusal karmaşalarıyla hem de toplumla aralarındaki çatışmalarla baş etmek zorundadırlar. “Mösyö Kanguru”, “Koca Baş”, “Küçük Kambur”, “Çolak Mesut” bu sınıflandırmaya dâhil edilebilecek hikâyeler arasında yer almaktadır.

“Mösyö Kanguru”⁸⁹ hikâyesinde Paris'te çekirdek bir aileye mensup *Mösyö Kanguru*, kanguru'ya benzeyen yüzü nedeniyle arkadaşları tarafından bu lakabı almış bir çocuktur. Arkadaşları sürekli görünüşüyle alay ederek onu kızdırmaya çalışır. Mösyö Kanguru çoğu kez öfkesine yenik düşüp onlarla kavga edince öğretmenleri tarafından seilmeyen bir çocuk haline gelir. Ailesinden de yeterince ilgi, şefkat göremeyince olduğu çevreden uzaklaşmak, kaçmak ister. Babasının okul taksidini ödemesi için verdiği parayla Saint-Cloud Panayırı'na gider. Burada soytarılık mesleğiyle tanışır ve soytarılığı çirkin yüzünü maskeleyebileceği bir iş olarak görür. Dönünce, ailesine okulun taksidi için verilen parayla panayıra gittiğini, soytarı olmak istediğini söyler. Daha sonra panayırda önce hizmetçi, sonra da soytarı olarak çalışır. Kısa sürede Mösyö Kanguru, kendisini çirkin bulan insanların aksine gösterilerini alkışlayan, bir sürü hayranı olan bir figüre dönüşür. Patronun teklifiyle at cambazı kız ile birlikte turneye çıkarak farklı ülkelerde sahne alır. Geçmişte yaşadığı olumsuz hatıralardan dolayı, birlikte çalıştığı insanlarla iletişim kurmaktan kaçınsa da genç kızın ona karşı davranışlarından, nazik tavırlarından etkilenir, âşık olur. Ancak maskeli yüzü ile tanıdığı gencin gerçek yüzünü gördüğünde kız korkup bayılır. Baygın haldeki kızı kaçırıp çatıya çıkaran Mösyö Kanguru'nun niyeti önce kızı sonra kendini çatıdan atmaktır. Fakat, kızın güzelliği karşısında bu fikrinden vazgeçer ve içinde bulunduğu duruma çaresizce ağlar.

Acıma ve merhamet duygularının oluşmasında *eksiklik* temel neden olarak görülür. Eksiklik, hikâyede çocuğun ruhsal yönden yalnızlığı, dışlanmışlığı, sevgiden ve diğer

⁸⁹ Halid Ziya Uşaklıgil, “Mösyö Kanguru”, *Solgun Demet*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006), ss. 27-52.

insani duygulardan mahrum bırakılması; fiziksel yönden ise *çirkin* olması ile varlık gösterir.

Çocuk *çirkin* olduğu için annesinden ve babasından yeterince ilgi ve sevgi göremez.

Bu durum hikâyede acıma ve merhamet duygularımızı kabartacak bir şekilde verilir:

“Bu çirkinliği elem-i giranı [ağır üzüntüsü] ta o vakitten beri kalbinde yavaş yavaş bir adavet hükmünü almıştı. Bu hiss-i adavet [düşmanlık duygusu], nereye masrufiyetini [harcandığını] bilemeyerek, kendisinden ziyade komşu çocuklarını öpen validesinden [annesinden], pazar günleri onu yanında götürmekten çekinen pederinden [babasından] başlayarak büyüye büyüye bütün hayata şâmil [hâkim] olmuştu” (s. 28).

Babanın, okul arkadaşları tarafından alay edildiğini öğrendiği oğluna *“Lakin sen kangurudan başka bir şey değilsin!”* (s. 31) şeklinde sözler sarf etmesi, çocuğun kendini yalnız hissetmesine ve bu lakabı *gerçekten* hak ettiğini düşünmesine sebep olur. Onun bu lakap ile yüzleştiği an’lar ise şu sahneyle anlatılır:

“O gün eve gelince doğru aynaya koştu, kendisini muayene etti [gözden geçirdi], kulaklarında bir terane [ses] hâlâ “Mösyö Kanguru” tahkirini tekrar ederken o sivri kafasına, dışarıya çıkık çenesine, yüksek elmacıklarından çukurlaştıkça yeşile benzer bir saye-i ismirar [kararan bir gölge] altında kalan yanaklarına, iki tarafında kenarları müstevi [düz] uzun ve sarkık kulaklarına baktı; bu sima [yüz] ile o levhada görülen kanguru resmi arasında bir münasebet [benzerlik] buldu” (s. 32).

Ailesi, arkadaşları, öğretmenleri tarafından dışlanan *Mösyö Kanguru*, artık kendini yaşadığı topluma ait hissetmez: *“Cemiyetle [toplumla] kendisinin arasına böyle gayr-i kabil-i imla [doldurulması imkânsız] bir uçurumun ruhuna ra’şe [titreme] veren boşluklarını işte bu çirkinlik açmıştı”* (s. 29). Yaşadığı topluma, ev’e karşı aidiyet duymayan *Mösyö Kanguru*, hem ailesine olan kırgınlığı hem de kendine yeni bir hayat kurma düşüncesiyle kimsenin kendisini bulamayacağını düşündüğü bir yere kaçmak ister. Tren istasyonunda dağıtılan broşürlerden gördüğü ve daha önce de işittiği Saint-Cloud Panayır’ına gitmeye karar verir. Orada yüzüne çeşitli renklerde boyalar sürmüş bir soytarı görür ve soytarının yüzü, onda hayatı boyunca kendi yüzünü saklayabileceği bir maske olarak belirir:

“Artık kararını vermişti, soytarı olacaktı, o da bu kanguru çehresini böyle boyadıktan sonra halkın karşısına çıkarak bu nikabın bahşedeceği hak ile eğlenerek buna mukabil [karşılık] herkesten alkışlar toplayacaktı. O zaman o bir avuç boya ile bu çehreyi boyadıktan sonra, kendisine çirkinliğinde bir güzellik olan başka bir çehre icat ederek altında kalacak sima-yı sefile “Mösyö Kanguru, nasılsınız Mösyö Kanguru?” diyecek, böylelikle kendisinde de ahz-ı sâr etmiş olacaktı...” (s. 34).

O, kendini mutlu hissettiği yerde soytarılık kimliğinin arkasına gizlenerek yeni bir yaşam kurmaya çalışsa da geçmişin ruhunda yarattığı izleri bir türlü silemez. Soytarılık mesleğiyle edindiği *sanatkâr ben* ile asıl kimliği olan *gerçek ben* arasında yani geçmişiyile şimdiki hâli arasında sürekli bir çatışma içindedir:

“Maskelenen başkışı, içi ile dışını birbirinden ayırarak ben ve öteki’ye dönüşür. Toplumun kendisini öteki olarak dışladığı gibi, kendisi de maskelenmiş yüzü ile gerçek ben’ini dışlar/örter. Böylece benliğini ikiye bölerek yeniden yaratır. Zira yaratılışın getirdiği çirkinlikten de öç alma düşüncesindedir. Yeni kimliği ile sanatını icra ederken aldığı “mösyö”lük ve izleyenler tarafından alkışlanmak, kendini yaşama bağlarken; bu eylemler aynı zamanda toplumdan öç alma şekli olarak görülmelidir. Mösyö’lükten önce ve sonra diye ayrılan bir yaşama sahip olan kanguru, her iki dönemde de toplumun eğlence aracı/nesnesi durumundadır. Mösyö’lükten önce gerçek yüzü olan çirkinliği ile arkadaşlarının dalga geçip eğlendiği bir çocuk iken Mösyö’lükten sonra ise, izleyenlerin eğlendiği kişi olur.”⁹⁰

Mösyö Kanguru, hikâye boyunca gerçek kimliğini gizleme, insanlardan nefret etme ve kaçma eğiliminde bulunup duygusuz bir görüntü çizse de at cambazı kızla karşılaştıktan sonra bu düşüncelerinde bir *kırılma* yaşar. Bu kırılma, insani duygulara olan mesafesinin azalmasını, geleceğine dair umutlu olmasını sağlar. On altı yaşında *“kısa kıvırcık saçlarla mini mini bir başı, küçük soluk bir ağızla kısa kısa kestane renginde kaşları, garabet-i elvanı [renklerin garipliği] içinde maani-i efkâr [fikirlerinin anlamı] seçilemeyen güzel gözleri”* (s. 44) olan genç kızın güzelliği ve nazik tavrı Mösyö Kanguru’yu etkiler. Hatta, onun yıllardır hissettiği sevgisizlik, genç kızı *“bir arzu-yı hayvaniyyetle”* (s. 47) istemesine neden olur. Genç kızın da kendisine meyli olduğunu hayal eder. Ancak bu hayali, kızın kendisi hakkında *“bu adam beni üşütüyor”* (s. 49) demesi ve kendisine tiksinerak yaklaştığını fark etmesiyle sonlanır. Yaşadığı duygusal buhran, hayatının alt üst olmasına ve kaçtığı gerçeklerle yeniden yüzleşmesine sebep olur. Bu yüzleşme onu intihar düşüncesine sürükler. Fakat intiharı yalnız değil, *“yarınki hayatını”* (s. 48) kıskandığı genç kızı da çatıya kaçırarak gerçekleştirmek ister. Çatıya çıktığında kendisini bu duruma getiren annesini, babasını, kendisiyle eğlenen çocukları, iş arkadaşlarını düşünerek *“hayatın bütün acılarını şu çocuktan çıkarmak”* (s. 52) istediğini fark eder ve *“kendisine bigâne [yabancı] olan bir his”* (s. 52) ile bu düşüncesinden vazgeçer. Hayatı boyunca içinde tuttuğu duyguları sadece ağlayarak dışarı atmak ister. Bu bağlamda

⁹⁰ Mutlu Deveci, *Halit Ziya Uşaklıgil’in Öykülerinde Yapı ve İzlek*, 1.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2014), s. 253.

Arthur Schopenhauer'ın ağlama eylemini, kişinin kendine beslediği merhamet bağlamında değerlendirdiği şu görüşleri önem arz etmektedir:

“Ağlamak, kişinin kendi kendisine karşı beslediği bir merhamet duygusudur. Acı döner dolaşır merhamete dönüşür ve sonunda ağlama eylemi olarak karşımıza çıkar. Ağlama eyleminin temelinde sevgi, merhamet ve hayal vardır. Bu sebeple katı kalpli ve hayal gücü olmayan insanlar kolay kolay ağlayamazlar.”⁹¹

Dolayısıyla Mösyö Kanguru, dışlanmışlığın, yalnızlığın vermiş olduğu tepki ile insanlara öfkeliyle yaklaşıp da ağlayarak içindeki insani duyguları açığa çıkarmış olur. Bu noktada o, hem merhamet ve acıma duygularını kendisine ve sevdiği kıza karşı *gösteren* konumunda hem de yaşadıklarından dolayı acıma ve merhamet duygularını kendisinde *toplayan* kahraman konumunda yer alır, denilebilir.

Çirkinliği sebebiyle dışlanan, alay edilen çocuk kahramanın olduğu başka bir hikâyeye ise “Koca Baş”tır.⁹² Hikâyede annesiyle beraber köyde yoksul bir yaşam süren *koca başlı*, çirkince çocuğun arkadaşları tarafından alaya ve fiziki şiddete maruz kalması sonucunda intiharı konu edilir.

Öncelikle, hikâyede karakterin ismiyle görüntüsü arasındaki zıtlığa dikkat çekilir. Çünkü Cemal, hikâyede isminin aksine çirkinliği ile ön plandadır:

“Bu on yaşında çocuk vücudunun mütenasip bir matbuıyyeti [uyumlu bir endamı] vardı ki belki etrafında onu mütehıyyirane [hayretle] temaşa eden [seyreden] cılız çocukların hiçbirinde yoktu; lakin gözler çenesinden yukarı yükselince birden insanı korku ile mümtézic [karışık] bir tiksınme hissi istila etmemek [kaplamamak] mümkün değildi” (s. 148).

Orantılı bedeninin aksine biçimsiz başı ve yüzüyle *korkutucu* görünen çocuğa, anlatıcı dahi tiksinti duymadan bakamaz. Bu derece çirkin olan çocuğun durumu ise hikâyede acıma ve merhamet duygusunu oluşturan ilk özellik olur.

Çocuğa karşı acıma ve merhamet duygularını derinleştiren bir diğer özellik ise, *yoksulluk*'tur. Çocuğun yaşadığı ev, kıyafetleri, annesine yardım etmesi yoksulluğunun göstergesi olarak verilir:

“Ayakları çıplaktı, bacaklarında dizlerine kadar beyaz bezden bir pantolon vardı ki ağından yamalıydı. Düğmeleri düşmüş, dirsekleri patlamış bir gömleğin arasından beyaz, dolgun, sefalet-i haline [halinin sefaletine] rağmen pür-sıhhat [sağlıklı] bir teni vardı” (s. 148).

⁹¹ Arthur Schopenhauer, *Merhamet*, Çev. Z. Kocatürk, 4.bs., (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017), s. 60.

⁹² Halid Ziya Uşaklıgil, “Koca Baş”, *Bir Hikâye-i Sevda*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2010), ss. 141-147.

“Onun anasına mescitle imam evinin arkasında harap bir odada oturmak için müsaade olunmuştu [izin verilmişti]. Burada bekâr çamaşırı yıkayarak geçiniyordu. Anasının bütün suyunu da Koca Baş, mescidin dışında, köşede, sicim kadar su veren bir çeşmeden taşırdı” (s. 152).

Annesiyle birlikte yaşayan Cemal’in zor yaşamı, arkadaşlarının davranışlarıyla daha zor hale gelir. Arkadaşları tarafından *Koca Baş* lakabı takılan, oyunlardan atılan Cemal, *dışlanmışlık* ve *yalnızlık* duygusuyla yüz yüzedir. Cemal’in uzaktan sessizce arkadaşlarını izleyip üzüldüğü anların dramatik şekilde sunulması hikâyede acıma ve merhamet duygularını yoğunlaştırır.

Hikâyede dikkat edilmesi gereken bir diğer husus da mahalledeki çocukların Cemal’in kafasına vurarak “*İçinde ne var?*” sözünü tekrarlamasıdır. *Leitmotif yöntemiyle*⁹³ verilen cümle, hikâyenin yapısına ve kahramanın psikolojisine etki etmekle kalmayarak annenin de bu sözden etkilenip oğluna karşı diğer çocuklar gibi tavır almasına neden olur. Ayrıca hikâyede tekrarlanan söz, *kova* nesnesi ile bağdaştırılarak kovanın özellikleri ile Cemal’in başı nitelendirilmek istenir. Büyük, içi boş, ses çıkaran bir eşya olan kova, hikâyede olayların gidişatını etkileyen bir nesne görevi üstlenir. İnsan ile nesne arasında kurulan benzerlik ve kovanın alay unsuru olarak Cemal’in karşısına çıkarılması onun iç çatışma yaşamada belirleyici bir nesneye dönüşür. Tüm bu olayların Cemal’de yarattığı olumsuz etki, onu “*İçinde ne var?*” sorusunun cevabını vermeye yani intihara iter. Aslında bu cevap, çevresindekilerin onu dışlamasına karşı verdiği bir *tepki* olur.

Bedensel kusuru nedeniyle acıma ve merhamet duygularının ivme kazandığı bir diğer hikâye “*Küçük Kambur*”dur.⁹⁴ Hikâyede, İhsaniye’nin en güzel çocuğunun geçirdiği kaza sonucu değişen yaşamı ve ruh hali anlatılır. Çocuk, büyüdükçe çıkan kamburu nedeniyle mahalleli tarafından *küçük kambur* diye anılmaya ve bedenindeki yetersizlik/kusur sebebiyle erkek arkadaşları tarafından oyunlara alınmamaya başlar. Aile, oğullarını dışarıdaki insanlardan korumak için ona evde yeni bir hayat inşa etmek ister. Oğullarını üzmeyeceğini düşündükleri komşu kızlarının eve gelip onunla oyun oynamasını sağlarlar. Kendisi için hazırlanan bu düzene zorda olsa alışan

⁹³ Bir sanat eserinde tüm eser boyunca tekrar tekrar karşımıza çıkan, bir duygu, bir durum ya da bir düşünceyi hatırlatmaya yarayan ana motif. Bkz. Secaattin Tural, *Modern Türk Edebiyatının 100’ü*, (Ankara: Otto Yayın, 2018), s. 188.

⁹⁴ Halid Ziya Uşaklıgil, “*Küçük Kambur*”, *Küçük Fıkralar (Hikayeler)*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2004), ss. 118-143.

çocuk, bu komşu kızlarından Macide'ye âşık olur. Biçimsiz gelişen vücudu ve kamburuna rağmen Macide'yi sevmeye devam eder. Ancak bir gün Macide'nin başka bir çocukla evleneceğini öğrenmesiyle yıkılır. Düğün günüyse oradan uzak durmak için İhsaniye'nin uçurumuna gider ve burada intihar düşüncesini aklından geçirerek Marmara açıklarını seyreder.

Çocuk, hikâyede iki farklı görüntü ile karşımıza çıkarılır. Başlangıçta kambursuz ve güzel haliyle verilen çocuk mahallelinin güzel sözleriyle anılır:

“İhsaniye'nin en güzel çocuğu idi. Bacaklarını dizlerine kadar güşâde bırakan paçaları büzmeli pantolonuyla geniş yakaları üzerinde sarı çapalar parlayan lacivert gömleğini giyerek akşamları validesiyle sahilde, kayaların kenarına indiği zaman İhsaniye'nin bütün çocukları onu güzel bulmaktan mütevellit bir hiss-i takdir-i hasûdâne ile yavaş yavaş, uzaktan, pek yaklaşılmaya cesaret edemeyerek etrafını alırlar; bir kız çocuğu gibi uzun bırakılarak omuzlarına dökülen saçlarını, pembe beyaz çehresinde daima bir hande-i neşve-rîz ile parlayan gözlerini çekemeyerek, kıskanarak seyrederlerdi...” (s. 118).

Yaşadığı kaza sonucunda kambur kalmasıyla birlikte mahallelinin ve arkadaşlarının ona karşı olan yaklaşımında değişimler görülür. Kamburluk, çocuğun hayatındaki dönüm noktası olur. Hastalığıyla birlikte mahallelinin çocuğa olan tavırlarının zamanla değiştiği görülür:

“Bu merhamet ilk günü çocuklara da sirayet etmiş idi; bu çocukla eğlenmek mi, yoksa ona acımak mı lazım geleceğine hüküm veremeyerek onlar da uzaktan itâ-yı hükümde mütereddit gözleriyle bakıyorlardı. İkinci gün bir zevzek kadın harmanının altında o çıkıntının şeklini tuhafça bulmaya cesaret etti, zapt olunmuş bir kahkaha etrafta birkaç kadına daha sirayet etti, çocukların nazar-ı ihtirazına biraz kuvvet geldi; üçüncü gün bir muhallebicinin tablası etrafında biriken çocuklardan biri eliyle ağzını kapayarak o geçerken arkasından “Kambur!” diye bağırdı; dördüncü gün bir kayanın üstünde lakırdı arayan bir kadın kümesinde: “Bugün küçük kambur görünmedi!” mütalâası serdolundu, o günden itibaren İhsaniye'de şöhreti artık teessüs etmiş bulundu: Küçük kambur!...” (s. 124).

Çocuğun yaşamında derin etki yaratan, kendisiyle ve toplumla uyumsuzluk yaşamasına sebep olan kamburluk, hikâyenin çatışma ögesini oluşturur. Hastalığından dolayı arkadaş çevresince acınılacak bir kişi olarak görülmesi, dışlanması ve yalnız kalması onu olumsuz etkilese de ailesinin yarattığı sahte dünyada, hayatın acımasız yönlerine karşı koruma altında hisseder.

Gerçek hayattan uzak yaşam süren çocuğun huzurunun bozulmasıysa sevdiği kızın evleneceğini öğrenmesiyle olur. Düğün günü insanların telaşından rahatsız, elinden bir şey gelmemesinden dolayı üzgün olan *Küçük Kambur*, bulunduğu yerden kaçmak ister: *“O bu telaştan üzüntü duydu, sokağa çıkmak istedi, sahile kadar indi, kumların*

üstünde dolaştı. Daha evden çıkalı bir saat olmadan saatlerce zaman geçmiş zannediyordu, ikide birde: “Acaba düğün bitmiş miydi?” diyordu” (s. 141). Çocuğun yaşananlara tanık olmak istemeyen, üzüntülü haline karşı anlatıcının acıma ve merhamet duygularını gizleyemediği görülür: *“Âh! Zavallı küçük kambur! Sen böyle sonsuza dek hayatının bütün yoksunluğu boyunca yoluna çıkan bütün Macideler’den canın sıkılacak, bütün düğün evlerinden, o evlerin neşeli havasından daima kaçacaksın!”* (s. 141).

Küçük Kambur, düğün evine geri dönse de gelini görmeye katlanamaz ve bu kez, intihar düşüncesiyle İhsaniye’nin uçurumlarına gider. Uçurumun kenarında mavi sulara düşünceli şekilde bakarken hikâye belirsiz şekilde sonlanır. Uçurum, mekân olarak intihar fikrini geliştirse de çocuk bu adımını ileriye taşımaz. Sonuç olarak hikâyede, çocuğun tedavisi olmayan bir hastalık karşısında kendinde bir eksiklik hissetmesi, mahallelinin acımasız sözlerine karşı savunmasız şekilde evde kendine kurulan sahte dünyada yaşaması, Macide’ye âşık olması, onun başka biriyle evlenmesi... gibi arka arkaya sıralanan olayların bir zamanlar İhsaniye’nin en güzel çocuğu olan kahramanı duygusal bunalıma sürükleyen, hikâyede acıma ve merhamet duygularının ivme kazanmasını sağlayan görüntülerdir.

Merhamet ve acıma duygularının bedensel eksikliği bulunan çocuk üzerinden işlendiği bir başka hikâye “Çolak Mesut”ur.⁹⁵ “Çolak Mesut”ta köpeği Civelek’ten başka kimsesi olmayan, köyde insanlara su taşıyarak geçimini sağlayan, bir kolu sakat olduğu için *Çolak* lakabını alan çocuğun yaşamı konu edilir. Mesut, köye ilk geldiğinde yanında *“anam da bu, babam da bu, kardeşim de bu, sevgilim de bu”* (s. 144) dediği tek arkadaşı Civelek vardır. Köylüler onun Civelek’e olan sevgisine kısa sürede alışır ve ikisini ayrılmaz bir dost olarak kabul ederler. Mesut, gününün çoğunu çalışarak, arta kalan süreyi ise Civelek ile oyun oynayarak geçirir. Bir gün *“bir dest-i hıyanet bu iki kalbin arasına girdi”* (s. 145) diyen anlatıcı, Civelek’in çalındığını öğrenir. Köylüler Civelek’i bulmak için Mesut’a yardım ederler, fakat Civelek bulunduğunda can çekişmektedir. Zehirlendiği anlaşılan Civelek, daha fazla dayanamaz ve ölür. Mesut, tek arkadaşı Civelek’i çınar ağacının gölgesine gömer, bir

⁹⁵ Halid Ziya Uşaklıgil, “Çolak Mesut”, *Bir Hikâye-i Sevda*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2010), ss. 141-147.

süre mezarının başında bekler. Ertesi gün ise *Çolak Mesut*, Civelek ile birlikte geldiği köyden yalnız başına ayrılmak zorunda kalır.

Çolak Mesut, hikâyede öncelikle kimsesiz/yalnız bir kişi olarak tanıtılır. Ailesi ve geçmişi hakkında bilgi verilmeyen Mesut'un tek varlığının Civelek olduğu bilinir: “*Anam da bu, babam da bu, kardeşim de bu, sevgilim de bu...*” (s. 144) dediği Civelek'in kendisi için önemli olduğunu söyler. Onların dostluğunun birbirinin eksikliğini *tamamlayıcı* bir yönü de vardır. Mesut, kimsesiz ve sakat; Civelek ise onun gibi yalnız bir sokak köpeğidir. Hikâyede birbirine sevgi ve merhamet göstermekten çekinmeyen bu iki arkadaşın arasındaki bağ, okurda ve anlatıcıda sempati uyandırır.

Mesut'un geçmişi hakkında bilgi yoktur. Kendisine nereden geldiği, kim olduğu hakkında soru sorulduğunda şöyle cevap verir: “*Bizim gibi serseriler nereden olacak? Dünyanın bir ucundan girersin öbür ucundan çıkarsın işte o kadar...*” (s. 144). Mesut, bu cevabı verirken aslında kendi varlığıyla ilgili bir meseleye de değinmiş olur. Mesut için *serserilik* hem kendini *başboşluk* olarak tanımlama şekli hem de sosyal bir sınıfa aidiyet olarak yorumlanabilir.

Mesut'un başka bir özelliği ise kötü düşünceden ve hak etmediğini düşündüğü paradan uzak durmasıdır. Anlatıcı, *Çolak Mesut*'un hizmetine karşılık biraz fazla ücret vermek istediğinde, o, bunu kabul etmeyerek *ahlâklı* bir duruş sergiler. Onun bu duruşuysa çevresi tarafından kısa sürede sevilmesini tetikler.

Mesut, bedensel eksikliği ile öne çıkarılsa da çevresindeki insanlar bedensel eksikliğini dile getirip onunla alay etmezler. Diğer hikâyelerin aksine çocuk, eksikliği dolayısıyla dışlanmaz, yalnızlaştırılmaz. Bu durum, *Çolak Mesut*'un köpeği kaybolduğunda köydeki insanların ona yardım etme refleksiyle güçlendirilir. Mesut tek dostu Civelek'in ölümünden sonra köyden yalnız başına ayrılır. Bu ayrılış “Koca Baş” hikâyesindeki Cemal'in intiharının aksine Mesut'un *pasif* tepkisini göstermektedir.

Halit Ziya Uşaklıgil, hikâyelerinin kişi kadrosunu bedensel eksikliği bulunan çocuklar kadar zihinsel eksikliği bulunan çocuklara da ayırır. Hikâyelerde onların yaşam mücadelesi, çevresindekilerin yaklaşımı üzerinden acıma ve merhamet duygularını açığa çıkardığı, çocuklara hassasiyet ile yaklaştığı görülmektedir.

Zihinsel eksikliği ya da psikolojik sorunları bulunan kişilerin anlatıldığı hikâyeler “Fatma’nın Evi”, “Bir Cinnet Hikâyesi”, “Deliler Evinde”, “Alık Abdül” şeklinde sıralanabilir. Çocukların başkarakter olarak verildiği “Fatma’nın Evi” ve “Bir Cinnet Sahnesi”nde acıma ve merhamet duygularının daha yoğunluk kazandığı görülmektedir. “Fatma’nın Evi”⁹⁶ hikâyesinde Fatma’nın zihinsel eksiklikten ziyade psikolojik bozukluktan dolayı bu bölümde değerlendirildiğinin altını çizmek gerekir.

“Fatma’nın Evi” hikâyesinde türlü zorluklarla mücadele etmeye çalışan Fatma isimli çocuğun dramı, merhamet temasına bağlı olarak verilmektedir. Üsküdarlı bir aile tarafından acınıp evlatlık alınan, evin küçük işlerini gören Fatma; babası şehit düşmüş, evini yangında kaybetmiş, annesinden ve kardeşlerinden haber alamayan bir çocuktur. Anlatıcı Üsküdar’da akraba ziyaretinde tesadüf ettiği Fatma’ya dair gözlemlerini anlatmaktadır.

Fatma on iki yaşında, ama zayıflığı, boyu, küçük elleriyle sekiz yaşında bir çocuk olduğunu düşündürmektedir. Hikâyede bedensel yönden zayıf, kırılgan bir yapıda olması *savunmasız* olduğunu belirginleştirmek için önemlidir, ancak asıl merhamet duygusu onun yaşamıyla kurulur. Hikâyede anlatıcı, Fatma’nın acı yaşamına ilk onun geçmişi üzerinden tanıklık eder:

“Fatma’yı Karamürsel’den getirmişlerdi. Şehit olmuş bir baba, nerede kaldığından haber alınamayan bir ağabey, yanmış bir ev, biri elde, biri kucakta iki küçük kızla İstanbul’un bilinmeyen bir harabesine sığınmış bir ana, bir de işte gözlerinin içinde hala hayatın bu garip oyunundan hayretini ayıramayan şu, cılız, sönük, kavruk çocuk...” (s. 100).

Anlatıcı, hayat hikâyesini öğrendiği bu kıza karşı acıma duygusu geliştirmeye başlar ve kızın ailesizlik, yalnızlık hissiyle yaşama bakışını anlamaya çalışır: “...yaşamak denen olayın ne müthiş bir bela olduğuna düşüncelerimi dökmekle Fatma’nın bütün pörsümü, solmuş bedeninin çelimsizliği, gözlerinin “Bundan daha iyice bir dünya yok muydu?” şeklinde yenilgi kokan sorusuyla” (s. 101) kızın hayata tutunmaya çalıştığını düşünür.

Hikâyede çocuğun aile ile kurduğu ilişki ev üzerinden güçlendirilmiştir. Aile kavramı hem anne, baba, kardeşler hem de yuva olarak gördüğü ev ile ortaya konulur. Dolayısıyla çocuk yaşta hem ailesini kaybetmesi hem de evinin yanması, Fatma’nın

⁹⁶ Halid Ziya Uşaklıgil, “Fatma’nın Evi”, *Aşka Dair*, 1.bs., (İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2017), ss. 100-104.

travma yaşamasına neden olur. Bir gün anlatıcının Fatma'ya “eviniz var mıydı” diye yönelttiği soruya aldığı tepki onun psikolojik durumunu belli eder:

“Fatma durdu, cevap vermedi, hep oraya, odanın o uzak ve karanlık köşesine bakıyordu; birdenbire müthiş bir korku ile iki ellerini birden oraya uzattı, güya ansızın oradan, o loş ve kuytu noktadan, korkunç bir alev fişkırmışçasına, korkunç bir rüyanın derinliklerinden gelen bir sesle bir saniye sızladı, sonra ellerini gözlerine kapayarak: - Yanıyor!... Yanıyor!... diye haykırdı.” (s. 103).

Travma sonrasında, Fatma'nın psikolojisi, kum ve çakıllarla eski evini hayal ederek oynadığı oyunla açığa çıkarılır: “kendi evini, Karamürsel’de yanmış evini, yoksul, dağınık, perişan, ama mutlu evini tekrar yaşatmaya çalışıyordu” (s. 103). Fatma'nın hayallerini oyun yoluyla açığa çıkarması, yaşadığı travmanın göstergesi olur. Ev ise Fatma'yı eski mutlu günlerine götüren bir nesne olma görevini sürdürür. Evin Fatma'da yarattığı etki, onun psikolojisi üzerinden verilerek hikâyede acıma ve merhamet duyguları açığa çıkarılır.

Zihinsel sorunlardan kaynaklı acıma ve merhamet duygusunu geliştiren diğer hikâye “Bir Cinnet Sahnesi”dir.⁹⁷ Hikâye, arkadaş sohbetinde dinlediği öyküyü yazarak aynen nakletmeye çalışan anlatıcı tarafından verilir. Halit Ziya Uşaklıgil'in “kendi hayatından mülhem hikâyeler kategorisine”⁹⁸ konulabilecek anılarından hareketle yazdığı *İzmir Hikâyeleri*'nde akrabası Affan'ı ziyaret için gittiği şifahanedeki gözlemlerinin hikâyeyi kaleme almasında etkili olduğu söylenmektedir.

Anlatıcının, arkadaşına ait yirmi sene önceki anıyı aktarmasıyla hikâye başlar. Hikâyeye göre anlatıcı, akrabasını ziyaret etmek için Şişli'deki şifahaneye gider. Bekleme salonunda otururken oğluna heyecanla bir şeyler anlatmaya çalışan baba-oğula denk gelir. Anlatıcı, babanın anlattıklarının bir tiyatro metnine ait olduğunu anlar. Babanın aklî dengesinin bozuk olduğunu, çocuğun ise onu hem korkarak hem de özlemle dinlediğini fark eder. Anlatıcı yirmi yıl sonra dostunun köşküne gider. Bahçede otururken bahçe duvarının arkasında kendi kendine konuşan genç bir adamın sesini duyar. Sesini ve söylediklerini bir yerlerden anımsayan anlatıcı, onun yıllar önce akıl hastanesinde babasını dinleyen çocuk olduğunu, aklî dengesini kaybedip babasından dinlediği replikleri tekrar ettiğini anlar.

⁹⁷ Halid Ziya Uşaklıgil, “Bir Cinnet Sahnesi”, *Aşka Dair*, 1.bs., (İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2017), ss. 37-43.

⁹⁸ Hanifi Aslan, “Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinin Tematik İncelemesi” (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2008), s. 248.

Hikâyede aklî dengesi bozuk babaya sahip çocuğun babasıyla kurmaya çalıştığı iletişim, babasının bir metne ait sözleri dakikalarca anlatması, çocuğun babasını korku ve özlemle dinlemesi okurun karşısına çıkarılan, onda acıma ve merhamet duygusunu uyandıran sahnelerdir.

Baba, oğluna karşı sevgiyle yaklaşamaz; babanın bu sevgisizliği karşısında çocuk beklenti ve eksiklik duymaktadır: “Çocuk bekledi ki onun gözlerinde kendisine gerçeğin anısını geri verecek bir ışık parlasın ve babalık duygusunun uyanan bir davranışı ile onu çekip öpsün.” (s. 42). Çocuğun bu eksikliği anlatıcının “babasının bu manevi yoksulluğuna tanık olan bu çaresiz çocuğun acısıyla ciğerlerimi sıkkan bir üzüntüyle” (s. 42) dediği olayları üzümlere seyretilmesine neden olur.

Çocuğun acıma duygularını üzerine çekmesine sebep olan bir diğer durum ise yıllar sonra babasından kalan hastalığı *kalıtsal* olarak sürdürmesidir. Bir tiyatro metnine hapsolmuş baba ile aynı kaderi yaşayan, cinnet geçirmiş oğulun vaziyeti, hikâyenin dramatik yönünü güçlendirerek acıma ve merhamet duygusunun etkisini artırmaktadır.

2.1.2. Hasta Çocuklar

Hasta çocukların ön planda tutulduğu hikâyelerde çocuklar umutsuz, çaresiz, teslim olmuş bir ruh hali içinde karakterize edilir. Çocuğun hastalığının aileye, topluma/çevreye, anlatıcıya psikolojik yönde etkisi üzerinde durularak özellikle acıma ve merhamet duygusu hikâyelerde işlenir. Bu tür hikâyelerde çoğu kez eksiklik, kahramanın özdeşleştiği bir nesne ya da mekân üzerinden verilerek merhamet duygusunun gelişmesi sağlanır. “Bir Demet Çiçek”, “Hikâye Değil”, “İki Hatıra”, “Büyük Baba”, “Bir Hazine Hatıra”, “Kırık Oyuncak” hikâyeleri merhamet ve acıma duygularını üzerine çeken hasta çocukları başat alan hikâyeler arasındadır.

“Bir Demet Çiçek”⁹⁹ hikâyesinde anlatıcı, hava değişikliği için gittiği köyde yaşadığı bir anıyı paylaşır. Hikâyenin kahramanlarını anlatıcı, mutsuz ve dalgın tavırlı büyük kız kardeş ve her şeyden habersiz, neşeli erkek kardeş oluşturur. Kardeşinin verem olduğunu bilen abla, güneşli günlerde onu dışarı çıkarıp gezdirerek temiz hava almasını sağlar. Anlatıcı ise temiz bahar havası almak için köyde

⁹⁹ Halid Ziya Uşaklıgil, “Bir Demet Çiçek”, *Solgun Demet*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006), ss. 110-116.

gezmektedir. Köyün mezarlığından geçerken iki kardeşe rastlayan anlatıcı, devam eden günlerde de bu kardeşleri sık sık görür. Doktor arkadaşından dinlediği bu iki kardeşin yaşamı, anlatıcının çocukların akıbetini takip etmesini sağlar. Son günlerini geçiren küçük kardeşin bedenini, hastalığa yenik düştüğünü öğrendiğinde anlatıcı ise derin hüznü duyar.

Hikâyede canlı, taze bir bahar havasında gezen anlatıcı dağların arasında “*narin bir çiçeğe nasb-ı nigâh ederek [göz dikerek]*” (s. 111) gezmektedir. Hikâyeye adını veren “bir demet çiçek”, hikâyenin ortaya çıkmasını sağlayan bir nesne görevini üstlenmiştir. Ayrıca taze mayıs çiçekleri anlatıcının tıpkı bu çiçekler gibi hayatının baharında olan iki çocukla karşılaşmasını sağlar. Dolayısıyla tabiatın tazeliği ile çocuklar arasında özdeşlik kurulur ve hikâyenin sonunda bu iki unsur, acıma ve merhamet duygularını besleyecek bir birliktelik içinde sunulur.

Hikâyede duygusal gerilimin artmasını sağlayan bir diğer durum ise anlatıcının yine küçük, taze bir mezarlığa denk gelmesiyle yaşanır. Küçük çocuğa ait olan bu mezarlığın anlatıcıda bıraktığı etki, kulaklarında çocuğun sesini işittiğini sanmasıyla sonuçlanır: “*Dem-i taze-i bahardan [baharın taze nefesinden] hayat fışkırıyor. Fakat ben ondan mahrumum [yoksunum]. Oh! Açınız, mezarımı açınız, biraz da bu galeyan-ı hayatı seyredeyim.*” (s. 116). Henüz hayatının baharında olan çocuğun mezarda oluşunun yarattığı tezatlık, anlatıcının zihninde çocuğun sesini işitmesi ile sonuçlanır. Tüm bu olayların yarattığı trajedi hikâyede acıma ve merhamet duygularının çocuk üzerinde toplanmasına, anlatıcıda ve okurda bu duyguların yoğunlaşmasına neden olmaktadır. Anlatıcının tanık olduğu sahne karşısında hissettikleri şu görüntü ile anlaşılabilir: “*Mayıs güneşi mezarın bir tarafına isabet etmiş parlıyordu, ben de bir hiss-i gayr-ı ihtiyari ile avucumu dolduran mayıs çiçeklerini mezarın nem-nâk [nemli] topraklarına attım, oradan kaçtım*” (s. 116).

“Hikâye Değil”¹⁰⁰ hikâyesinde de “Bir Demet Çiçek” hikâyesinde olduğu gibi iki kardeşin birbiriyle dayanışması konu edilir. Hikâye, anlatıcının bir kadından öğrendiği üzücü bir olayı aktarmasıyla başlar. Sabire ve Kemal, yoksul bir ailede, zor koşullarda yaşayan iki kardeşler. Topkapı’da kale duvarına yapışık rutubetli, güneş almayan evde yaşayan ve ekonomik yetersizliklerden dolayı iyi beslenemeyen Sabire

¹⁰⁰ Halid Ziya Uşaklıgil, “Hikâye Değil”, *Onu Beklerken*, 1.bs., (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1992), ss. 63-69.

verem olmuştur. Kemal, Sabire’yi her gün temiz hava alması ve güneşlenmesi için mezarlığa götürür. Ancak Sabire, hastalığa yenik düşer ve her gün kenarında güneşlendiği mezarın yanına gömülür.

Paradan ziyade birbirlerine olan sevgileriyle hayata tutunan aile, kızlarının verem olduğunu öğrenince zor günler yaşar. Maddi zorluk çeken ailenin Sabire’yi iyileştirebilmesi için onu iyi beslemesi, rutubetsiz, güneşli bir evde bulundurması gerekir. Gerekli görülen bütün bu ihtiyaçlar, ailenin yaşadığı ortamda *eksik* olan şeylerdir. Çocuğun beslenme ihtiyacı komşular vasıtasıyla az da olsa sağlanır. Fakat, yaşanılan evin yetersizliğinden dolayı ferah, güneşli olan mezarlığa gitmeyi sürdürürler. Hikâyede ev, rutubetli, çatısı akan, yaşamak için elverişsiz olarak verilirken mezarlık, çevresinde kuzuların otladığı, “*ulu, geniş, şen ve neşeli*” (s.67) bir yer olarak tarif edilir. Hikâyenin tezatlığı da “Bir Demet Çiçek” hikâyesinde olduğu gibi çocuğun hayata tutunmak için evin dışına çıkmak zorunda olmasıdır. Ölüm ve yaşam arasında kalan küçük kız, zayıf bedeniyle günlerce mezarlıkta güneşlenerek hayatta kalmaya çalışır. Fakat bu hastalığa daha fazla dayanamaz ve “*kuş kadar*” bedeni her gün kenarında güneşlendiği mezarın yanına gömülür.

Hikâyede acıma ve merhamet duyguları, yoksulluğun sebep olduğu hastalık ve kızın ölümle yaşam arasında geçen günleriyle görünür kılınır. Bu duygular, “Bir Demet Çiçek” hikâyesinde olduğu gibi çocuk üzerinde toplanarak daha fazla dramatize edilir.

Hasta çocukları merkezine alan acıma ve merhamet temasına dayalı bir diğer hikâye “İki Hatıra”dır.¹⁰¹ Anlatıcı, anılarından hareketle kendisinde etki bırakmış iki çocuğun hikâyesini anlatır. Anlatıcının ilk anısında anne, baba ve çocuktan oluşan bir aile karşımıza çıkar. Anlatıcı, mezarlık duvarının dibinde çömelmiş dinlenirken, hastaneden geldiğini düşündüğü bir aile görür. Ailenin telaşlı, üzgün durumuna daha fazla kayıtsız kalamayan anlatıcı, onlarla konuşarak başlarından geçen olayı öğrenmek ister. Çocuğun erik ağacından düştüğünü, ayağı kırıldığını ve topal kaldığını öğrenir. Anlatıcı çocuğun sakatlanmasına, ailenin endişeli tavırlarına acır ve onlara yardım edememesinden dolayı üzgün hisseder: “*Onların karşısında böyle kayıtsız [ilgisiz] bir seyirci sıfatıyla kalmak istemedim, yanlarından gittim*” (s. 116).

¹⁰¹ Halid Ziya Uşaklıgil, “İki Hatıra”, *Bir Şi’r-i Hayal*, 1.bs. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006), ss. 114-120.

“Bir Demet Çiçek” hikâyesinde olduğu gibi burada da anlatıcı gördüğü ağır ve üzücü manzaralar karşısında durmaya dayanamaz ve oradan uzaklaşma, hatta kaçma refleksi gösterir.

Hikâyede olaylar tek bir yönden verilmez. Burada anlatıcıyı etkileyen diğer husus ailenin maddi yönden zayıf olmasıdır. Aile, bu zayıflığı birbirlerine gösterdikleri sevgiyle kapatmaya çalışır. Ailenin yoksulluğu giyimleri üzerinden verilerek acıma ve merhamet duyguları açığa çıkarılır:

“Fakir bir aile... İşte birinin yırtık basma mintanıyla kalıpsız eski fesinden, ötekinin yıkana yıkana yıpranmış örtüsüyle taşınmaktan yorulmuş yeldirmesinden görüliyor ki fakir, son derece fakirdiler. Bu biçare baba ile ana mihnetli günlerden sonra nice zorluklarla kurulabilen sofranın başında oturdukları zaman neyle tesliyet [teselli] buluyorlardı? Bir çocuk kahkahasıyla...” (s. 115).

Hikâyede yer alan ikinci hatıradaki ise bu kez anne ve çocuğuna yer verilir. Annesiyle sokakta dolaşan henüz altı yaşında bir çocuk, elinde şişlerle dikkatsizce koşan adamın çarpması sonucu gözünden yaralanır. Olayın yaşandığı çevredeki insanlar çocuğa yardım etmek için toplanırlar. Anlatıcı ise her şeyden habersiz çocuğun başka bir kişinin dikkatsizliği sonucu yaralanmasına dayanamaz ve oradan kaçmak ister. Birinci hatırasında olduğu gibi burada da ailenin çaresizliği ve çocuğun hayatında derin bir iz bırakacak olayın gelişmesi anlatıcının acıma ve merhamet duygularını çocuğa ve aileye yöneltmesine sebep olmuştur. “İki Hatıra” her ne kadar birbirini tanımayan iki farklı çocuk üzerinden ilerlese de hayattaki ortak yazgılarından, zayıflıklarından ve savunmasız oluşlarından dolayı anlatıcı bu çocukların kardeş olduğu hükmüne varır ve bu iki üzücü hatırayı birbirinden ayrı düşünemediğini dile getirir.

“İki Hatıra”da çocuk kahramanların yaşamlarındaki hassasiyeti, korkuları göstermek için acıma ve merhamet uyandıran an’lar, yaygın olarak sahnelenir. Hikâyede, insanların arasındayken önemsiz görülen davranışlardan ve aniden gelişen olaylardan çocukların fiziki ve ruhsal yönden olumsuz etkilenebileceği ortaya konulmak istenir.

“İki Hatıra” hikâyesinde olduğu gibi hayatın koşuşturmacası içinde farkında olmadan yaşanan bazı olayların ve anların başka insanların hayatında derin etkiler yaratabileceğini çocuk kahraman üzerinden anlatan diğer bir hikâye “Küçük Bir Levha [Tablo]”dur (ss. 107-113). Anlatıcının hatırasına dayalı olarak verilen

hikâyede Taksim’de kalabalık bir günde annesiyle gezen çocuğa dikkatsizce yürüyen adamın çarpması sonucu, çocuğun yaşadığı korku hali anlatılmaktadır.

Hikâyede vaka, annesinin elini tutup etrafına bakınan, türlü hayaller kuran çocuğa, adamın sertçe çarpmasıyla başlar. Bu çarpışma anının çocuğun hayatına olan etkisi, gördüklerine kayıtsız kalamayan anlatıcının gözüyle verilmek istenir. Bu an, çocuğun hayatla ya da gerçeklik ile çarpışmasıdır. Çarpışma, hayaller kurarak yürüyen çocuğun hayatın *acımasız* tarafını fark etmesini sağlayan bir etkiye sahiptir. Çocuk hikâyenin başından itibaren saf, berrak, zayıf olarak nitelenir ve hayat karşısında savunmasız olarak verilir. Bu savunmasız çocuğun dünyevi bir olay sonucundaki hisleri, davranışları, anlatıcıda derin bir acı uyandırır. Anlatıcı, çocuğun çarpışmadan önceki ve sonraki durumun çocukta yarattığı etkiyi şöyle anlatır:

“Senin için her şey bahardı. Bu insanlar, şu renk renk elbiseleriyle nazarını okşayan bütün bu halk senin için bir oyun, bir eğlence, bir safa idi, fakat birden onlardan bir tanesine çarpıldın ve anladın ki bu baharın içinde de seni yere çarpacak yıldırımların sadmeleri var” (s. 112).

“Acı bir hakikat! Fakat hayatta işte bir dakika evvel kamçısını sallayarak bahara gülen, bisikletin arkasından bakarken dünyayı unutan çocukla bir dakika sonra gözlerini kapayarak korkusundan ağlayıp feryat eden çocuk arasında hiçbir mesafe [fark] yok. Bir dakika evvel tebessüm [gülümseme], bir dakika sonra gözyaşları!... Şimdi sarılıp kucağına iltica olunacak [sığımlacak] bir anne ve biraz sonra hazin gölgesinde uzun uzun ağlanacak bir mezar taşı...” (s. 113).

Bu etkinin sonuçlarını yaşayan çocuk, anlatıcıda, baba sıcaklığı ile yaklaşıp öğütler verme isteği uyandırır ki bu da anlatıcıdaki merhamet duygusunun çocuğa yöneldiğinin belirgin bir işareti olur. Hikâyede adından da anlaşıldığı üzere olaylar silsilesi yerine hayattan sadece küçük bir tablo yani *an* sunulur. Ayrıca anlatıcının “*bir çocuk hatırası*” (s. 107) diyerek hâlâ etkisinde olduğu bir anıyı paylaşması ve ben diliyle gözlemlerini ve duygularını anlatımına katması, çocuklara karşı olan hassasiyetini, merhamet ve acıma duygusunu öne çıkardığını gösterir. Bu durum Halit Ziya’nın gerçek yaşamından bazı izleri anlatıcı üzerinden yansıttığını düşündürür. Halit Ziya, 1914’te çıkardığı *Bir Şi’r-i Hayal* kitabını yayımlamadan önce oğlu Sadun ve kızı Güzin’i kaybeder.¹⁰² Anlatıcının babalık kimliğine bürünerek çocuğa olan yaklaşımına, biyografik açıdan bakıldığında Halit Ziya’nın çocuklarını kaybetmesinin vermiş olduğu ruh halinin hikâyeye yansıdığı

¹⁰² Bkz. Ömer Faruk Huyugüzel, *Edebiyatımızın Zirvesindekiler Halit Ziya Uşaklıgil*, 2.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2010), s. 35.

düşünülebilir. Dolayısıyla bu hikâyede anlatıcının hislerinin, aslında Halit Ziya'nın kendisini yansıttığı söylenebilir.

Acıma ve merhamet duygularının hasta çocuğa yöneldiği bir başka hikâye “Büyükbaba”dır.¹⁰³ Hikâyede dede ve torunun mutlu giden yaşamı ve sonrasında gelişen aksaklıklar konu alınır.

Dede ve torun her hafta aynı saatlerde gezintiye çıkmaktadır. Bir gün dedenin yalnız başına elinde ilaç kutuları ile üzgün şekilde yürürken görülmesi hikâyenin seyrinin değişmesine neden olur. Anlatıcı, dedenin üzgün halinden çocuğun hastalandığını düşünür, hatta dedenin günlerce torununun başında bekleyip onu iyileştirmeye çalıştığını hayal eder. Anlatıcının bu düşünceleri tesadüf üzerine Nişantaşı Mezarlığı'ndan geçerken küçük, taze mezarın başında derin bir acıyla bekleyen yaşlı adamı görmesiyle kesinlik kazanır.

Hikâyede öncelikle dede ve torunun birbirine bağlılığını gösteren, birlikte geçirdikleri güzel zamanlar öne çıkarılır. Bu zamanlarda çocuk, büyükbabasının bir zamanlar giydiği asker üniformasından giyer ve dedesinin yanında “*gurur ve vakar ile dolu bir eda-yı askerane*” (s. 98) şekilde yürür.

Büyükbaba geçmişin, torun ise geleceğin temsili olarak hikâyede yer alır. Bu iki kahramanı bir araya getiren nesne ise *ünifor*ma olur. Geleceği temsil eden torun, dedenin eski mesleğine ait üniformayı giyerek dedenin devamlılığını sağlama görevini simgesel olarak üstlenmiş olur:

“Ve çocuk, kafasının askerce kırılmış saçları üzerinde kırmızı fesine uygun ciddi bir çehre ile küçücük bacaklarına kılıcını çarparak, bütün ruhuyla bu elbisenin maneviyatına temessül ederek [bürünerek], kavî hatvelerle ilerlerken, arkasından büyükbaba artık bir daha avdet etmemek üzere geçen senelerin işte şu çocukta avdetini görerek mutmain, müteselli bir nazarla yorgun ayaklarını sürte sürte evin önünden geçerlerdi” (s.98).

Dede, torununu kendisinin devamı olarak görür ve onun da ileride kendisi gibi asker olacağını hayal eder. İlerleyen sayfalarda çocuğun ölümüyle, dede hayal kırıklığı yaşar. Diğer hikayelerin aksine burada hastalık, yoksulluk gibi yan unsurlarla desteklenmez. Bunların yerine dedenin torunu için duyduğu acı ve hayal kırıklığı

¹⁰³ Halit Ziya Uşaklıgil, “Büyük Baba”, *Bir Hikâye-i Sevda*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2010), ss. 97-107.

sıkça gösterilir. Dolayısıyla acıma ve merhamet duyguları bu durumlardan beslenerek gelişir.

“Kırık Oyuncak”¹⁰⁴ hikâyesinde çocukları hastalanan anne ve babanın yaşadıkları, çocuğun hastalığı atlattıktan sonra bir *kırık oyuncak*’a benzemesi anlatılır. Uzun yıllar çocuk sahibi olamayan ailenin bir oğlan çocuğuna sahip olmasıyla hayatlarındaki boşluk tamamlanır ve ikisi de “*hayatı yalnız bu oyuncaktan ibaret sandıkları*” küçük oyuncaklarına kavuşmuş olurlar. Anne-baba vakitlerinin çoğunu oğullarıyla oyun oynayarak geçirirler. Bir gün çocuk boğaz ağrısı ve öksürükle uyanır. Aile, çocuğa türlü bitkiler kaynatıp içirmeyi denese de hastalık çocukta uzun bir süre devam eder. Doktorun çocuktaki tıknafesliğin (nefes darlığının) kalıcı olabileceğini öğrenen aile, kırık bir oyuncak olarak gördükleri evlatlarının hastalığını kabullenerek eve döner.

Hikâyede acıma ve merhamet duygularını üzerine çeken kişi, hasta çocuktur. Ailenin yıllarca bekledikten sonra çocuk sahibi olması, doğduktan sonra gösterdikleri sevgi, ailenin çocuklarına olan bağının göstergesi olur. Ailenin çocuklarıyla oynadığı mutlu anlar ilk olarak resmedilir:

“Çocuğu köşeye oturturlar, karşısına geçerler, saatlerce maskaralık yaparak güldürürlerdi. Onun taze ve hayatta sürurdan başka bir şey duymayan kalbinden kopmuş mesut ve şâtır [neşeli] kahkahaları odanın içine döküldükçe bu pederle validenin kalplerine çiçeklerden, nurlardan mürekkebe bir yağmur yağardı” (s. 77).

Çocuğun aniden hastalanmasıyla dağılan güzel atmosfer, acı çekmesi ve ailenin bu durum karşısındaki çaresizliğiyle sürdürülür. Hikâyede çocuğun hastalık süreci daha yavaş ilerleyerek hikâyenin büyük kısmını oluşturur. Bu süreçte çocuğun acısını dile getirmek için kullandığı “*acıyı anne*” ifadesi ve bunun leitmotif tekniğiyle verilmesi hikâyenin dramatik yönünü güçlendirmiştir.

Aile, içinde bulunduğu durum ile hayal ettiği arasında bir çatışma halindedir. Çocuklarının doğumuyla sanki yeni bir *oyuncağa* kavuşmuş olan aile, hastalık sonucu tıknafes bir çocuğa sahip olur. Bu durum, anlatıcı tarafından hikâyenin adını taşıyan *kırık oyuncak* nesnesiyle özdeşleştirilerek verilir ve “*şâtır kahkahalar*” (s. 77) yerini kahkahaların arasında kaybolduğu hırıltılara bırakır:

¹⁰⁴ Halid Ziya Uşaklıgil, “Kırık Oyuncak”, *Solgun Demet*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006), ss. 77-85.

“Lakin bu kahkahalar, hış hış öten göğsün, o biçare çürük körüğün hırıltıları arasından boğula boğula yuvarlanıp gelen kahkahalar, o kadid omuzlarını kırarcasına sarsan bu çirkin kahkahalar, ellerini çırparak, başını sallayarak, tahta göğsüyle omuzları neşvedar [neşeli] cik ciklerle inip çıkan, bu sakat çocuğa bir istihza ile gülen soytarının karşısında öyle acılık, öyle bir mana-yı elem kesb ediyor; o mariz ve hır hır eder kırık oyuncakla bu pürsürur u istihza oyuncağın tezat ifadesinden öyle bir facia-yı vahşiye çıkıyordu ki pederle valide aynı sahne-i his ile birbirlerinin yüzüne baktılar ve artık iyi olup kurtulan, fakat hayatlarının ihtimal daim kırık bir oyuncağı hükmünde kalacak olan bu çocuk için, bu çocuğun ölümüne benzeyen sıhhati için, karşı karşıya sâkit gözyaşlarıyla matem tuttular” (s. 85).

Ailenin yoksulluğu, tek çocuklarının hastalığı, hastalıktan kalan tıknafeslik hikâyedeki acıma ve merhamet duygularının açığa çıkmasına neden olur.

2.1.3. Kimsesiz, Çalışmak Zorunda Kalanlar, Sokak Çocukları

Halit Ziya Uşaklıgil’de kimsesiz, çalışmak zorunda bırakılmış, sokak çocukları sosyal adaletsizlik temasına bağlı olarak hikâyelerde yer edinirler. Geleceği hakkında umutsuz olunan çocukların ekonomik yapıdaki konumlarına dikkat çekilir. Anlatıcı çocukların zor yaşamına karşı tepkisiz değildir. Onların içinde bulundukları durumdan rahatsız olan, acıma ve merhamet duygularını yönelten bir kişiliktir. Çocukların toplumda yalnızlaşması ve hayatın yükünü tek başına çekiyor olmalarına karşı anlatıcının sitemi hikâyede kendini görünür kılar.

“Kar Yağarken”¹⁰⁵ hikâyesinde kimsesiz ve yoksul bir çocuğun yaşamı konu edilmektedir. Sermet, gündüzleri hamallık yaparak geçimini sağlayan, Eyüp mezarlıklarında yaşamını sürdüren on iki yaşlarında bir çocuktur. Çevresindeki esnafın kendisine “Sermet Bey” demesinden memnun kalan bu kibar tavırlı çocuk, aynı zamanda dürüstlüğü ile bilinen, yeri yurdu olmayan bir sokak çocuğudur. Sermet, tüm İstanbul’un sokaklarını kendi evi olarak görür ve rahatlıkla bir semtten diğerine geçer. İstanbul, onun için adeta kocaman bir ev gibidir. Eyüp’ten ayrılarak bir süre şehir yaşamını bulduğu Eminönü’nde yaşamaya karar verir. Burada geçimini sağlayacak farklı işler dener ve hamallıkta karar kılar. Kış aylarının gelmesiyle mağazada gördüğü kürklü paltonun hayalini kuran Sermet, bu hayaline her gün çantasını taşıdığı, küçük zengin müşterisinin yardımıyla ulaşır.

¹⁰⁵ Halid Ziya Uşaklıgil, “Kar Yağarken”, *Küçük Fıkralar (Hikâyeler)*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2004), ss. 66-87.

Hikâyede öncelikle Sermet'in dış görünüşüyle ilgili portre çizilir. Onun giyimi, bedenlen fazla gelişmemiş olması gibi özellikleri, sosyoekonomik durumuyla ilgili ilk ipuçlarını yansıtır:

“On iki yaşında var mıydı? Şakaklarından, ensesinden sarkan düz, mücellâ, koyu siyah saçlar altında sarı, süzgün, küçük simasına; tevessü edememiş kemikleri üstünde donuk esmer rengiyle zayıf irtisamları görülen adalâtına; yırtık gömleğiyle paçaları parçalanmış pantolonunun içinde ince bir değnek gibi duran narin vücuduna bakılsa belki daha küçük zannolunurdu. Fakat ince mukavvis kaşlarının altında daima uyanık bir zekâ parlaklığıyla gülümser, bütün sokak çocuklarında vaktinden evvel inkişaf eden ilm-i hayat ile görmekte, anlamakta sür'at-i fikrini gösterir gözleri belki on ikisinden ziyade olabileceğini zannettirirdi” (s. 66).

Sermet'in kendi geçmişine dair bir bilgiye sahip olmadığı, *“anası babası var mıydı? Hiç zannetmiyor. O öyle tesadüfen kaldırım taşının arasında peyda oluvermiş bir mahlûk idi”* (s. 68) ifadelerinden çıkarılabilir. Sermet, gözünü açtığında gördüğü ilk yer olan sokağı ev/yuva bilmiştir. Sevcan Güleç Solak'ın aktardığı üzere *“aidiyet ve yere bağlılık, benliğin oluşması, bireysel ve toplumsal kimliğin tanımlanmasında önemli bir rol oynamaktadır”*¹⁰⁶. Dolayısıyla Sermet'in kendini sokaklarda bulması, dünyadaki varlığını bir tesadüften ibaret görmesi; benliğini keşfetmesinde önemli bir yere sahiptir. Hikâyede Sermet'in benliği, mekân ile ilişkilendirilerek şöyle verilmektedir:

“Kendisini bileliden beri sokaktan başka bir yere mâlikiyetini tahattur edemiyor – şöyle tabir edilmek caiz ise- nefsiyle sokakta peydâ-yı ülfet etmiştir. Bütün sokaklar onundur; bu şehir-i azim onun için bitmez tükenmez dehlizlerden, sofalardan, avlulardan mürekkebe vâsi bir hânedir [...] bu vâsi hanenin dehlizlerinde, avlularında, sofalarında dışlarının arasından ısıklık çalarak rüzgârların önüne düşer; bir itminân-ı tasarrufla etrafı seyrederek gezerdi!...” (s. 66).

Sermet, büyük bir ev olarak gördüğü İstanbul sokaklarını ısıklık çalarak, kendini güvende hissederek dolaşır. Kapalı bir ev algısı olmayan Sermet'in bir aile veya bir yuva arayışı da yoktur. O, bir semtten diğerine yalnızca yer değiştirmek, evin farklı odalarını görmek için gider. Kalabalık olması ve şehir hayatını yansıtmaması sebebiyle Eminönü'nde kalmaya karar veren Sermet, kibarlığı ve dürüstlüğüyle kendini çevresindeki esnafa sevdirmeyi başarır. Zorlu kış şartlarının gelmesiyle, Sermet'in bazı ihtiyaçları belirir. Soğukta titreyen Sermet, zengin şehirli insanının simgesi haline gelmiş mağazanın vitrinindeki *palto*'ya karşı derin bir istek duymaya başlar:

¹⁰⁶ Sevcan Güleç Solak, “Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış”, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.6, S.1, No:1, 2017, s. 21.

“Yazar, burada devreye “şehir” demek olan pahalı kürk paltoyu sokar. Ölümcül bir doğa realitesi karşısındaki Sermet Bey, para biriktirerek paltoyu almaya, hayatta kalmaya gayret edecektir. Onu güçlü kılan bu umut, fiyatını öğrenmesiyle sönüp gider. Tam bu anda “iyilik ve merhamet” girer devreye. Soğuk bir gün, sefer tasını taşıdığı mektepli çocuk ona eski paltosunu hediye eder.”¹⁰⁷

Sermet, önüne çıkan çeşitli zorluklarla baş etme yolları geliştirmiş olsa da pahalı paltoyu alma gücüne sahip değildir. Palto, eksikliği temsil eden bir nesne olarak Sermet’in ekonomik *gerçeklik* ile çatışmasının ve toplumsal adaletsizliğin göstergesi olmaktadır. Araştırma konusunun odağında hikâyeye yaklaşıldığında ise Sermet’e yüklenen kimsesizlik, evsizlik, yalnızlık, yoksulluk gibi sıfatlar, paltoya ulaşma isteğiyle desteklenerek hikâyede acıma ve merhamet duygularını geliştirir. Zengin çocuğun Sermet’i palto hayaline ulaştırması, sosyal adaletsizlikten kaynaklı bu sorunun çözümünde *sembolik* özellik taşır.

Yoksul, çalışan çocuğun yer aldığı bir diğer hikâye “Küçük Hamal”dır.¹⁰⁸ Milliyetçilik temasının işlendiği hikâyede çocuğun İngiliz ya da Sırp olduğu tahmin edilen bir kadından parasını alma uğraşısı konu edilir. 1908 yılında yayımlanan hikâyede, hamal çocuğun parasını vermeyen müşterisinin peşinden koşarken onun durumuna duyarsız kalan azınlık esnafa yönelik de eleştiri yapılır.

Kişiler bağlamında incelendiğinde hikâyede anlatıcı, çocuk, yabancı kadın, azınlık esnaf ve Türk askeri yer alır. Hikâye her ne kadar milliyetçilik duygusu temasına dayansa da odağında yoksul ve mağdur edilmiş bir çocuğu tutması sebebiyle ona yönelen acıma ve merhamet duygusunu da içermektedir. Daha hikâyenin başında çocuğun kıyafetleri aracılığıyla merhamet ve acıma duygusunu oluşturucu bir temel atılır: “*Köprüyü geçerken o sol tarafın yaya kısmını izleyerek, kalabalığın içinde kâh ilişip kalarak kâh aceleci ve telaşlı adımlarla eski püskü ve ıslak kıyafetine yol açarak ilerliyordu*” (s. 62). Anlatıcı, eski ve ıslak kıyafetleriyle ilerleyen Anadolu’nun göçmenlerinden olduğunu tahmin ettiği bu çocuğa “*kanımın yavrusu*” (s. 62) diyerek ona duyduğu yakınlığı ifade eder.

Çocuğa yönelik oluşan acıma ve merhamet duygusunu geliştiren diğer durum, çocuğun yaşadığı mağduriyettir:

¹⁰⁷ Ahmet Cüneyt ISSI, ‘Arada’ Hikâye ‘Arada Kurulmuş Bazı Hikâyeler (İstanbul: Roza Yayınevi, 2016), s. 18.

¹⁰⁸ Halid Ziya Uşaklıgil, “Küçük Hamal”, *Aşka Dair*, 1.bs., (İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2017), ss. 62-65.

“Galiba ücretini alamamıştı; olayı anlatma becerisi gösteremeyen diliyle küçük kalbinin şikâyetlerini tercüme edemeyerek elleriyle etraftan yardım uman perişan haliyle, bazen sendeleyerek, bazen böyle koştuktan yorgun beş saniye dinlenerek seğirtiyordu” (s. 62).

Çocuğun haksızlığa uğraması, derdini anlatamaması, etraftan yardım isteyişi ve kadının umursamaz tavrı anlatıcının ve okurun vicdanî yönünü diri tutar. Hikâyede çocuğun arkadaşlarının, azınlık esnafın ve kadının duruma kayıtsızlığı anlatıcıyı rahatsız eder ve ondan duruma müdahale etme isteği uyandırır. *“Ne yapmalı, diyordum. Çıkarıp kırk para beş kuruş vermek yeterli mi? Kalbimde kederli bir burkuluşla bütün koruma ve merhamet duygularımın düğümlenişine katlanamıyordum”* (s. 65). Ancak bu sırada anlatıcının *“nasıl ortaya çıktığını anlayamadığım bir asker”* dediği Türk askeri belirir. O, çocuğun yanına gider, şefkatle yaklaşır ve onu dinleyip sakinleştirir. Dolayısıyla hikâyede tepkisiz kalan esnafın karşısına çıkarılan ‘kurtarıcı’ Türk askeri, çocuğun canlanmasını ve kendisine yardım etmeyen esnafı gülümseyerek selamlamasını sağlar.

2.1.4. Yoksul Çocuklar

“Kırk Para”, “Bir Başlangıcın Sonu”, “Küçük Hamal”, “Kar Yağarken”, “Hikâye Değil”, “Çolak Mesut” gibi hikâyelerde merhameti odağına alan özellikler farklı olsa da çocukların ortak yönünün sosyal adaletsizlik temasına bağlı olarak verildiği görülmektedir. Çocukların yoksulluğundan kaynaklı acıma ve merhamet duygularının oluşturulduğu hikâyelerde geleceğe bakış karamsardır. Nadiren olumlu hayallerin kurulduğu hikâyelerde bu durum, *hayal-gerçeklik* çatışması içinde verilerek trajik bir hale getirilir.

Sosyal adaletsizlik temasının işlendiği “Kırk Para”¹⁰⁹ hikâyesinde işten evine dönmek için tramvay durağında bekleyen anlatıcı, kendisi gibi orada bekleyen üç kişilik aileye dair gözlemlerini anlatır. Aile, ucuz ve pahalı mevkili olarak ayrılmış tramvaylardan sarı ucuz mevkiliye binmek için beklemektedir. Anlatıcı, kırmızı mevkili tramvaylar geldiğinde bineceklerini sanıp heyecanlanan çocuğun gelecek yaşamına dair umutsuzdur. Çocuğun hayatı boyunca kırk para olan kırmızı mevkili

¹⁰⁹ Halid Ziya Uşaklıgil, “Kırk Para”, *Bir Yazın Tarihi*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2005), ss. 88-100.

tramvaylara binemeyeceğini ve her daim kırk paraya muhtaç olarak yaşayacağını düşünüp ona acır.

Aile, ekonomik olarak alt sınıf insanının yaşamını temsil eder. Ailenin ekonomik yönden yetersizliği dış görünüşleriyle aktarılır. Baba, genç, uzun boylu, zayıf, eski giysili, ellerinde siyah lekeler, nasırlar bulunan, çalışmaktan yorulup çökmüş demir işçisidir. Anne, eski soluk çarşafı, zayıf, sarı çehreli, gözleri çökük, kansız, mecalsiz bir kadın şeklinde tarif edilir. Çocuk ise kırmızı yanaklı, siyah saçlı, neşeli, her şeyden habersiz, soluk mavi eskice cekete sahip “*bîçare, fakir amele çocuğu*” (s. 95) olarak verilir.

Hikâyede ekonomik yetersizlikler, giyim ve görünüş dışında *kırk para* ve *sarı tramvay* gibi nesnelerle de sağlanmaktadır. Hikâyeye adını veren kırk para, yoksulluğun; sarı tramvay sınıfsal farklılıkların göstergesi olarak yer alır. Aile, kırk paradan fazla olan kırmızı mevkili tramvaylara binemeyip boş sarı mevkili tramvayı bekler: “*Anlıyorum ki mevki demek kırk para fazla verebilecek analara, babalara mahsus mümtâz [seçkin] araba olduğunu mini mini havsalaran istî’âb edemedi [kuşatamadı]*” (s. 95). Hikâyede, çocuk tramvay beklemekten yorulmuş olsa da kırk paranın yokluğu, bekleyişin ve fakirliğin bir temsili olur. Çocuğun her tramvay geldiğinde heyecanlanması, fakat sarı bölmesi dolu olduğu için tramvaya binememeleri anlatıcının gözünde çocuğun hayatı boyunca yaşayacağı eksikliklerin ilki olur.

Anlatıcı, gördüğü manzara karşısında yoksul ailede büyüyecek olan bu çocuğun geleceğini hayal etmeye çalışır. Onun en fazla zabıt, memur, satıcı ya da babası gibi demir işçisi olacağını düşünür. Çocuğun geleceği şimdikinden farksız olmayacak ve ileride de kırk paraya ihtiyaç duyarak yaşayacaktır: “*Kırk para!.. O bir servettir, sen onunla neler alamayacaksın, o vakte kadar akîm [sonuçsuz] kalmış ne kadar arzuları ikna edemeyeceksin!*” (s. 91). Ayrıca bu paranın yetmeyeceği “*Ah! Kırk para daha olsa...*” (s. 98) sözüyle sürekli yenilenir.

Hikâye boyunca para hem ekonomik güç hem de olayların gelişmesini sağlayan bir nesne görevi görür. Merhamet ve acıma duyguları da paranın yokluğundan kaynaklanan eksikliklerin çocuğun hayatına olan etkisi üzerinden geliştirilerek çocuğa karşı ortaya çıkarılmak istenir.

“Bir Başlangıcın Sonu”¹¹⁰ hikâyesinde ise sosyal adaletsizlik kavramı yoksul bir aileye sahip kız çocuğu vasıtasıyla verilir. Anlatıcı her gün işe giderken tramvayda küçük bir kıza rastlar. Bu kızın giyiminden, tavırlarından fakir bir aileden geldiğini düşünür. Zor koşullarda okula gittiğini düşündüğü bu kızın gelecekte iyi bir mesleği ve yuvası olacağını hayal eder. Anlatıcı, bu hayallere kızın ileride doğacak çocuklarına isimler koyacak kadar kaptırır kendini. Yıllar sonra anlatıcı arkadaşını ziyaret etmek için hastaneye gider ve burada her gün işe giderken gördüğü kıza denk gelir. Anlatıcı, zengin ve rahat bir yaşam hayal ettiği kızın hasta bakıcı olduğunu görünce yıkılır ve ona acır.

Anlatıcı, işe giderken sürekli tesadüf ettiği küçük kızın tavır ve davranışlarını hatırladığı kadarıyla anlatmaya başlar:

“Galiba o zaman sekiz yaşlarındaydı; ama bu yaşa özgü şen gülümseyişlerden, çocukların yüzünü süsleyen neşe dalgalarından uzak, bütün yüzünde çatık, sanki bir kimse ile kavga etmiş de evden dargın çıkmış sanılan bir hali vardı. Sonra yaşıyla hiç uygun olmayan öyle onurlu ve ağırbaşlı bir duruşu, önünde açılacak hayatı şimdiden düşünüyor denecek gözlerinin öyle durgun bir bakışı vardı ki, onu üzerinde ağır bir geçim yükü taşıyan bir aile anası kadar yaşlanmış, yorulmuş sanırdınız” (s. 55).

Hikâyede kızın hayat karşısındaki ciddiyeti, gelecek kaygısı taşıyan bakışlarıyla yaşlılarından farklı bir yaşama sahip olduğu verilmek istenir. Anlatıcının düşüncesine göre kızın “yoksulca, annesinin eskisinden bozularak yapılmış giysileriyle kaderine boyun eğer yürüyüşü” ona çaresiz bir görüntü verir ve neden hayata karşı ciddi durmak zorunda olduğunu hatırlatır.

Anlatıcı ben diliyle sunduğu anlatımda küçük kıza karşı olan hislerini gizleyemez: *“Bu çocukta uğraşmaya, didinmeye, şanssız doğmuş ve şanssız yaşamak zorunda bırakılmış bütün çocuklar için kalbimde bir ağlama hissi düğümlenerek acırdım. O, bana daima bu acımak duygusunu verirdi” (s. 56).* Dolayısıyla anlatıcı küçük kızın özelinde tüm yoksul çocuklara olan merhametini ve şefkatini *babalık* duygusunu katarak anlatma ve bu konuda okurun duygularını da etkileme amacı güder.

¹¹⁰ Halid Ziya Uşaklıgil, “Bir Başlangıcın Sonu”, *Aşka Dair*, 1.bs., (İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2017), ss. 55-61.

2.2. Kadınlara Yönelen Acıma ve Merhamet

2.2.1. Hasta, Bedensel veya Zihinsel Eksikliği Olan Genç Kadınlar

Hasta, bedensel-zihinsel eksikliği olan genç kızların olduğu hikâyelerde acıma ve merhamet duygusu göze çarpmaktadır. Genç kızlar hikâyelerde nahif, kırılgan, fedakâr ve gururlu bir kişiliğe sahiptir. Onlar hikâyelerde hayallerine hastalığı, kusuru sebebiyle çoğunlukla ulaşamamış kişilerdir. “Çay Fincanı”nda verem olmuş kızın genç yaşta ölümü, “Ruznameden Müfrez”de evlenmek üzere olan genç kızın ufak bedensel kusuru sebebiyle nişanlısı tarafından reddedilmesi, “Acı Sadaka”da ailesi vefat etmiş, dilendirilmeye zorlanan genç kızın sevgilisinin ona acımasının kendisinde yarattığı yıkım, hikâyelerin acıma ve merhamet duygularını ortaya çıkarıcı unsurlar olduğu söylenebilir.

“Çay Fincanı”nda ¹¹¹ aşırı çirkinlik takıntısı bulunan ve çirkinliğine üzmekten verem olmuş genç kızın, ailesine duyduğu sevgi, fedakârlık hikâyeye konu edilir. Hikâyede iç içe geçmiş iki öykü vardır. Dış öyküde anlatıcı, eski karısının cenazesinden gelmekte olan doktor arkadaşı Ahmed Hüsnü ile karşılaşır. Ahmed Hüsnü’nün ölen karısıyla nasıl tanıştığını anlatmasıyla alt öyküye geçilir. Çirkinliği yüzünden beğenilmediğini düşünmekten hasta olan genç kız, son çare olarak Doktor Ahmet Hüsnü’nün çalıştığı hastaneye yatırılır. Veremli kızların güzel ve nahif olduğu kanısında olan doktor, karşısında bu denli çirkin bir kız görünce şaşırır. İdealist bir kişiliğe sahip doktor, kızın iyileşemeyeceğini bilse de onu bir süre daha yaşatabilmek ister. Genç kızın tek hayalinin evlilik olduğunu gören doktor, onunla sahte bir evlilik düşünür. Bu fikrini kızın ailesiyle paylaşan doktor, onlardan olumlu tepki alır. Genç kız, hayatının son günlerinde ailesini mutlu görmek istediğinden yalan olduğunu bildiği bu teklifi kabul eder. Çevresindekilere bu oyuna gerçekten inandığını göstermek için doktorun geleceği günler canlı ve güzel görünmeye çalışır. Onun mutluluğunu gören babası, kızına gümüş *çay fincanı* hediye eder. Genç kız çay fincanından bir de Ahmet Hüsnü için ister. Gece fenalaşan genç kız, dadısına tertip edilen evlilikle ilgili “...oyundan dolayı müteşekkirim, amma kendim için değil, çünkü ben bunun bir oyun olduğunu biliyordum. Beni biraz yordu, fakat beis [ziyanı] yok, annemle babam beni müsterih oldu [mutlu] zannetsinler, bu bana kâfidir.” (s.

¹¹¹ Halid Ziya Uşaklıgil, “Çay Fincanı”, *Bir Şi’r-i Hayal*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006), ss.131-143.

142) der ve çay fincanlarının birini kırar, sağlam olanıysa doktora vermesini söyler. Doktor ise kızın tüm bu fedakâr ve ince davranışından etkilenerek onun ölümüne matem tutar.

Hikâyede genç kızın beğenilmediğini düşündüğü için hasta olmasına dikkat etmeliyiz. Çünkü toplumun, güzellik algısının genç kızda yarattığı baskı, onun kendini helak etmesine neden olur. Üstelik bu algı, veremli kızların güzel olduğunu düşünen doktorda dahi görülmektedir.

“Bu defa çirkin bir müteverrimin karşısında idim. O bütün manasıyla çirkin idi, muhakkak... Lüzumundan fazla iri bir başı, uzun uzun ve nihayet kolları çok siyah kaşları, çene kemikleri kuvvetli, geniş bir ağzı, başının büyüklüğüyle tezat teşkil eden [zitlik oluşturan] sivri bir siması [yüzü] vardı. Çirkin, tamamıyla çirkin bir kızdı; fakat veremin, o demin bahsettiğim, sanatından bu çirkinliğin üstüne bir garip şey serpilmiş idi ki bu dünyaya mahsus olmayan manevi bir letafetten nişan [güzellikten işaret] veriyordu” (s. 138).

Veremin tesirinden dolayı genç kızda manevi bir güzellik görse de bu çirkin kıza acımaktadır. Doktor, mutlu olacağını ve daha fazla yaşayabileceğini düşündüğü için kıza evlilik teklifi eder. Bu teklif, aslında kıza karşı hissettiği merhamet duygusunun bir göstergesidir.

Hikâyeye adını veren gümüş çay fincanı, ilk olarak olumsuz giden olayların yumuşaması görevini üstlenen bir eşyadır. Çay fincanının hikayedeki işlevi Yusuf Aydoğdu tarafından şöyle ifade edilir:

“Çay fincanı bir nesne olmaktan öte herkesin farkında olduğu bir oyunun aracısı konumundadır. Ümitsizliğin dağılması, iyimser bir ortamın oluşması için seçilmiş teselli aracıdır. Öykü boyunca devam eden kötümser duyguların geçici de olsa renk değiştirmesini sağlayan temel öğedir.”¹¹²

Buna ek olarak, çay fincanı iki kahraman arasındaki iletişimin kurulmasına ve kişilerin temsil edilmesine de aracılık eder. Kızın kırıdığı fincan kendisini, sağlam fincan ise doktoru temsil eder, diyebiliriz. Ayrıca hikâyede babanın kızına çay fincanı hediye etmesi ve genç kızın bu fincanı heyecanla kullanması mutlu atmosferin sunumunda aksesuar görevi görür. Aynı şekilde ölmeden önce fincanı kırması da acıma ve merhamet duygularının yükselmesini sağlayan dramatik atmosferin yaratılmasında önemlidir.

¹¹² Yusuf Aydoğdu, “Halit Ziya Öykülerinde Çatışma Unsuru Olarak Nesneler”, *Hikâye Kuran Nesneler*, Editör: A. Cüneyt İssı-Tuncay Bolat, 1.bs., (Ankara: Hece Yayınları, 2018), s. 36.

Hikâyede acıma ve merhamet duygularını besleyen diğer bir durum ise doktorun karısının ölümünden sonra arkadaşına “*onu kaybettikten sonra anladım ki cidden seviyorum*” diyerek hislerini dile getirmesi, ağlamasıdır. Doktorun bu davranışı genç kızın beğenilmeme ve dışlanma düşüncesinden dolayı hastalanması, ailesi için yaptığı fedakarlıklar ona karşı acıma ve merhamet duygularının son raddeye ulaşması ağlama eylemine dönüşür. Dolayısıyla *ağlamak* “Mösyö Kanguru” hikâyesinde olduğu gibi Halit Ziya’nın kahramanının çözülüşünde, rahatlamasında kullandığı bir eylem olma niteliğini sürdürür.

“Ruznameden Müfrez”de¹¹³ genç kızın bedenindeki bir kusurun hayatına olan etkisi anlatılmaktadır. Hikâye, anlatıcının doktor arkadaşının günlüğünde okuduğu bir olayı aktarmasıyla başlar. Okuduğuna göre ressam, doğa güzelliklerini resmedebilmek için Burgaz Ada’ya gelir. Burada genç bir kız ile karşılaşır ve kızın *kusursuz* güzelliğinden kendini alamaz. En çok da kızın mavi gözlerinden etkilenen ressam, çizdiği tüm resimleri maviye boyama isteği duyar. Kızın annesi, kızının ressam ile konuşup görüşmesine müsaade eder. Hikâye, bu noktaya kadar seyrinde ilerlemektedir. Tâ ki kızın sevgilisinden kendi resmini çizmesini isteyene kadardır. Ressam, sevgilisinin resmini çizerken, onun dağılmış saçlarını toplamak isteğiyle atılır. Kızın “*mini mini kulağının üst tarafı*”nda (s. 81) bir eksiklik görür. Bu eksiklik yani *yarım kulak* ressam da büyük bir şaşkınlık yaratır. Sürekli yarım kulağı düşünen adam, zamanla kıza karşı soğukluk hisseder. Ressam, bu yarım kulağa bir çare bulması için doktora başvurursa da çaresi olmadığını öğrenir. Ressamın sevgilisini bırakıp bırakmadığına dair soru işaretiyle hikâye sonlanır.

Ressam otuz yaşlarında, romantik bir kişiliğe sahiptir. Burgaz Ada’da tabiatın güzelliklerini resmettiği sırada genç kız uzaktan onu hayranlıkla izler. Annesi, resme ilgi duyan kızını ressamla tanıştırır, fakat bu tanışıklık zamanla yerini sevgiye bırakır. Ressam neredeyse çocuk gibi görünen on altı yaşındaki genç sevgilisinin kusursuz bedenine, güzelliğine hayrandır. Hatta, genç kızın güzelliği karşısında kendini şanslı hissettiğini içinden geçirdiği şu sözlerle belli eder: “*Koca herif! İşte tam hülyana göre mini mini bir kadın!*” (80). Ressam genç sevgiliyle tanıştığı için öylesine mutludur ki resimlerini dahi canlı tonlarla boyama isteği duyar:

¹¹³ Halid Ziya Uşaklıgil, “Ruznameden Müfrez”, *Bir Hikâye-i Sevda*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2010), ss. 73-87.

“Artık bahtiyardım; mesut olmak için hiçbir şey noksan değildi. Bundan sonra levhalara istediğim kadar mavi koyabilirdim; mavi çamlarla mavi bir deniz, mavi bir sema ve mavi bir güneş bütün mavi ile bir Burgaz Adası tersim ederek [resmederek] yadigâr-ı izdivaç [evlilik hatırası] makamında [olarak] saklayabilirdim” (s. 79).

Ressamın kıza duyduğu aşk ve mutluluk en üst safhaya ulaştığı anda kadraja kızın *yarım kulak*’ı girer. İşte bu yarım kulak ressamın duyduğu hislerin yerle bir olmasına, gerilimin aniden aşağı yönde seyretmesine neden olur. Ressam kusursuz bedene sahip olduğunu düşündüğü genç sevgilisinin minik eksikliğini büyük bir sorun haline getirir, yarım kulağı düşünmeden geçirebildiği tek bir an kalmaz:

“...her şey bitmiş oldu; yapayalnız saatlerle kırlarda, çamlıklarda, deniz kenarında dolaşıyordum ve her gittiğim yerde yalnız onu, o mevcut olmayan şeyi görüyorum. Bunu dimağımdan [aklımdan] çıkarmak mümkün değil; Yarım kulak... Şu dakikada elime bir kurşun kalemi alsam yarım kulak tersim edeceğim” (s. 85).

Ressamın kusursuzluk takıntısının karşısına çıkarılan yarım kulak hikâyede çatışma unsuru haline gelir. Ressamın aşkıyla doruğa ulaşan hisleri bir anda yerini tikslenme ve takıntı haline bırakır. Hikâyedeki gerilimler ressamın seçim yapmasını gerektiren sonu belirsiz bir yöne evrilir. Ressam, sevgilisinin yarım kulağından dolayı ona üzülür, fakat ressamın sevgilisini koşulsuz şekilde kabul etmemesi, yarım kulak sendromunu aşamaması onu merhamet’li bir tutumdan uzaklaştırır. Aksine kızın kendini daha çirkin hissetmesine neden olur: *“Şu iki gün içinde büyük bir hastalık geçirmişçesine süzölmüş, sararmış, yanakları çökmüştü”* (s. 84). Kızın yaşadığı olay karşısındaki kırılganlığı, zayıflığı ve beğenilmemesi annede ve okurda acıma ve merhamet duygularının gelişmesini sağlar.

Bir genç kızın yaşamını acıma ve merhamet teması üzerinden ele alan diğer hikâye “Acı Sadaka”dır.¹¹⁴ Hikâyede çiçek hastalığına yakalanıp gözlerini kaybeden Zehra’nın yaşamı acıma ve merhamet duygularını geliştirici şekilde işlenir. Zehra, ailesiyle birlikte köyde yaşar. Nişanlısı Bekir, askere gitmek için köyden ayrılır. Bu süreçte, Zehra’nın evi yanar, babasını yangında kaybeder. Annesinin de ölümüyle tek akrabası olan dayısıyla yaşamını sürdürür. Dayısı tarafından hizmetçilik, temizlikçilik gibi işlere gönderilen Zehra, yorucu hayatının içinde bir de çiçek hastalığına yakalanarak gözlerini kaybeder. Dayısı, Zehra’nın bu halini kötüye kullanır ve onu dilendirir. Bir gün Bekir askerden döner. Zehra’yı dilenirken görür ve

¹¹⁴ Halid Ziya Uşaklıgil, “Acı Sadaka”, *Sepette Bulunmuş – Hepsinden Acı*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2010), ss. 32-41.

onun kör olduğunu fark eder. Zehra'nın haline çok üzülen Bekir, Zehra'ya yeniden evlenme teklifi eder. Ancak Zehra, bu teklifin merhamet duygusundan öte geliştiğini düşünür. Zehra acı bir *sadaka* olarak yorumladığı teklifi, “*artık Zehra ölmüştür*” (s. 41) diyerek reddeder.

Hikâyede Zehra'nın evlilik, mutlu bir yuva kurma hayali vardır. Ancak bu hayali yangınla birlikte son bulmuştur. Zehra'nın yangından sonra yaşadığı olaylar silsilesi, her bir aşamada diğerinden daha ağır ve üzücü şekilde ilerler. Bekir'in askere gitmesi, Zehra'nın evini ve ailesini kaybetmesi, dayısının ona kötü davranması, geçirdiği hastalık sonrası gözlerinin kör olması acıma ve merhamet duygusunun boyutunu da artırır. Özellikle Zehra'nın hastanede bulunduğu süreç boyunca artık göremeyeceğini öğrenmesi, tabiatın canlılığından, güzelliğinden mahrum kalacağını düşünmesiyle acıma ve merhamet duyguları tahrik edilir: “*O güzel güneşin bundan sonra mahrumiyet matemini [yoksunluk yasını] tutmak için karanlıklara boğulan gözlerini çevirdi, düşündü*” (s. 35).

Hikâyede duygusal gerilimin tırmandığı en üst safha ise nişanlısı Bekir'in askerden dönüp Zehra'nı dilenirken görmesiyle oluşur. Bekir'in o an yaşadığı şaşkınlık ve Zehra'ya karşı beslediği temiz aşk'ın verilişi tansiyonun yükseldiği sahnelerden biridir: “*Bir aralık bir el kutunun içine bir şey attı, o paraların sükutunu duydukça hafif bir teşekkürle başını eğdi. Bekir ağlamamak için, şu elinde titreyen eli öperek gözlerini tırmalayan yaşları salıvermemek için zorluk çekiyordu*” (s. 41). Bekir, Zehra'ya olan merhamet duygusunu “*Zehra istersen gene...*” (s. 41) sözüyle belli eder. Ona olan sevgisinin bir göstergesi olan her şeye rağmen evlenmek istediğini belli eden bu söz, Zehra'nın gururlu tavrı ve reddiyle daha dramatik bir hale dönüşmektedir.

2.2.2. Kendini Adamış, Anaç, Köle Kadınlar

“Ferhunde Kalfa”¹¹⁵ cariyelik, sosyal adaletsizlik temasına dayalı bir hikâyedir. Hikâyede anaç, fedakâr bir cariyeye olan Ferhunde, evin kızı Hasna'ya yakın bir muamele ile büyütülür. Hasna'ya ne alınırsa aynı eşyanın benzeri ve biraz ucuzu Ferhunde'ye de alınır; onun da evin kızı *gibi* olduğu hissettirilmek istenir. Evlilik

¹¹⁵ Halid Ziya Uşaklıgil, “Ferhunde Kalfa”, *Bir Yazın Tarihi*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2005), ss. 180-191.

yaşına gelen Hasna için görücüler geldiğinde Ferhunde de bir gün kendisine görücülerin geleceğini ve evlendirileceğini bekler. Hasna evlendirilir, evlendikten beş yıl sonra çocuk sahibi olur. Ferhunde ise hâlâ evlendirilmeyi bekler. Hasna'nın hayatına imrenir, onun çocuğunu büyütür. Kendisine verilen sözün sürekli ertelenmesi, Ferhunde'nin evlilik arzusunun kaybetmesine neden olur. Ferhunde'nin evlenmesi için uygun zaman bulunduğu anda ise Ferhunde yaşlanmış, saçları ağarmış, umutsuz bir haldedir.

Hikâyede hayallerine zamanında ulaşamamış, Hasna'nın gölgesi olmaktan öteye gidememiş olan Ferhunde'nin gerçeklikle yüzleştikçe yaşadığı hayal kırıklığı, öykünün dramatik yönünün güçlenmesini sağlayarak okurda acıma ve merhamet duygularını geliştirir:

*“Öyküde dramı yaratan ilişki, Ferhunde'nin kendisini Hasna'nın bir eşi, ikizi ya da aynı ayrıcalıklara sahip hissetmesi meselesidir. Kendi düş dünyasında Hasna'nınla paralel bir hayat kurgulayan Ferhunde bunun gerçekleşmediğini görünce hırçınlaşır, öfkelenir, ağlar.”*¹¹⁶

Acıma ve merhamet duygusunun örüldüğü ilk durum Ferhunde'nin gerçekten evin bir kızı olduğuna inanması ve evlilik hayalleri kurmasıyla başlar. Bu duyguların ve hayallerin muhakkak yerine getirileceğine inanan Ferhunde, bir *bekleme süreci* yaşar. Bu süre, Hasna'nın hamileliğini, çocuğunun büyüyüp okula gitmesini ve evlenmesini kapsar. Ferhunde geçen zamanı bu olaylar vasıtasıyla kavrar. Zaman ilerledikçe Ferhunde'nin ismine eklenen bacı, kalfa, dadı gibi unvanlarda değişim gösterir.

Hikâyede zamansal ilerleyişi yansıtan bir diğer simge *saçlar* olur. Hasna'nın sapsarı saçlarına imrenen Ferhunde onları gençliğin, tazeliğin, ışıltının göstergesi olarak görür. Bu yüzden gelinlik giydiğinde saçlarını sarıya boyamak ister. Ancak Ferhunde, saçlarındaki beyazlar arttıkça evlilik hayalinden ve saçlarını boyama hevesinden de o derece uzaklaşır. Bir hayalin parçası olan evlilik ve sarı saçlar, zamanla yerini hayal kırıklığına bırakır. Bu hayal kırıklığı Ferhunde'nin isyan etme süreci'ne girmesine neden olur. Onun artık için hiçbir şeyin önemi kalmamıştır: *“Şimdi zavallı kalbinde her şeyi fena gösteren bir acılık vardı ve bu küskünlük içinde, Sabit serpilip büyüdüğü, Ferhunde'nin omuzları daha ziyade çökerek,*

¹¹⁶ Ali İhsan Kolcu, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, 13. bs., (Konya: Salkımsöğüt Yayınları, 2019), s. 276.

hatveleri [adımları] daha ziyade ağırlaşarak, şakaklarında gittikçe beyaz teller çoğalıyordu” (s. 189).

Hikâyede Ferhunde’nin tüm yaşamını, itimatla adadığı aileden bir karşılık görememesi, tüm yaşamının elinden alınması *hayal kırıklığı* yaşamasına neden olur. Ferhunde için “*kar tabakası*” (s. 190) olmuş saçlarıyla, “*sarkık yanaklarıyla*” (s. 191) evlenmenin bir önemi kalmasa da yine çevresindekilerin *isteği* üzerine ikna edilerek evlendirilir. Düğün günü Ferhunde’nin görüntüsü ise tek zaafı olan saçları üzerinden verilerek acıma ve merhamet duygularımız üst safhaya ulaştırılır:

“Düğün günü bütün ev halkının ısrarına karşı mukavemet edemeyerek [karşı koyamayıp] süslendi, köşeye oturtuldu; nihayet işte gelin olmuştu. Fakat saçlarını sarı, sapsarı, sırma gibi yapamamış, yapmak istememişti, çünkü onlar artık siyah değil, beyaz, bembeyaz, ipek gibiydi” (s. 191).

Adanmışlık temasının genç kız üzerinden verildiği başka bir hikâyeye de “Mahalleye Mevkuf”¹¹⁷ Hikâyede Şerife’nin çocukluğundan evlilik sürecine kadar mahalleli tarafından nasıl algılandığı, nasıl muamele gördüğü anlatılır.

Mahallelice *doğru basmaz* diye anılan Salim Hoca, küçük bir attar dükkânı olan fakir, dürüst bir esnaftır. Bedenindeki sakatlığından dolayı mahallenin dedikoducu bir kadını tarafından verilen bu lakap, zamanla kişiliği için de söylenmeye başlanır. Mahallelinin hilekâr, cimri, zengin olarak gördüğü Salim Hoca, kendini ispat etmek için türlü çabalar gösterse de onların algısını değiştiremez. Salim Hoca’ya karşı kin duyan mahalleli, gündelik işleri karısına yaptırarak Salim Hoca’ya kaptırdıkları paraları geri aldıklarını sanırlar. Kızının doğumuyla birlikte ise bu görev anneden Şerife’ye aktarılır. Çocukluğunda komşunun bebeklerine bakıcı, oyun ablası olan Şerife, büyüdükçe mahallenin kızlarının çeyizini hazırlayan bir kalfaya dönüşür. Herkesin yardımına koşan Şerife, babasının zengin olduğunu düşünen komşularından yalnızca *eksik olma* sözünü işitir. Fakir bir gençle evlenecek olan Şerife, düğün hazırlıkları yaptığı zamanları yalnız geçirir. Babası onun ihtiyaçlarını karşılamak için evi ipoteklese de bundan mahallelinin haberi yoktur. Üstelik baba, mahalleli tarafından kızını evlilik hazırlıklarından mahrum bıraktığı düşünülerek kınanır. Zamanla damat ve Şerife de Salim Hoca hakkında mahalleli ile aynı fikri paylaşmaya

¹¹⁷ Halid Ziya Uşaklıgil, “Mahalleye Mevkuf”, *Solgun Demet*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006), ss. 98-109.

başlar. Salim Hoca ise borçlarını nasıl kapatacağını kara kara düşünerek harcamalarından artırdığı paraları biriktirmeye başlar.

Hikâyede ön yargılarla dolu, insanların hayatlarına müdahil olan mahallelinin, aile üzerinde kurduğu hâkimiyet, Salim Hoca'nın maddi kaygıları ve Şerife'nin karşılıksız iyilikleri üzerinden verilerek acıma ve merhamet duyguları geliştirilmektedir.

Mahalleli tarafından seilmeyen aile, kendini kabul ettirme sorunu yaşar. Dolayısıyla hikâyede kahramanlar üzerinde görülen en belirgin yön *benlik* sorunudur. Kendisini bulunduğu mahalleye kabul ettirmeye çalışan baba, ön yargılarla dolu mahalleliyi ikna etmeyi başaramaz. Karşılıksız iyilik yaparak olumlu bir duruş sergileyen Şerife de babasının itibarının iadesini sağlayamaz ve mahalleye bağımlı bir hayat sürmek zorunda kalır. Dolayısıyla hikâyede toplumsal algının bireyin hayatında oluşturduğu etkinin bir eleştirisi baba, eşi ve kızının yaşamları, adanmışlıkları üzerinden sunulmaktadır.

Şerife, hikâyede hayalleri ve duyguları ile değil, pasifliği ve edilgen eylemleri ile ön plandadır. İnsanların yardımına çıkar gözetmeden koşan Şerife'nin iyi niyetinden faydalanmaya çalışan komşuları, eski elbiseler hediye ederek göstermelik bir teşekkürde bulunurlar:

“Bazan ona uçları delinmiş potinler, yıkana yıkana solmuş eski entariler, kırılarak evin içinde kalabalık etmesin diye atılmaya karar verilmiş oyuncak hediye olunur (...) Sonra bu hediyelerin tesirat-ı atıyyesi taht-ı temine [gelecekteki etkileri güvence altına] alınmak istenir ve: “Kızım yarın yine gel, emi? Bak çocuk yalnız sıkılıyor.” denirdi” (s. 101).

Kızın emeğinin eski elbiselerle bazen sadece *eksik olma* sözüyle telafi edilmesi, insanların içinde barındırdığı acımasızlığı da göstermektedir. Bu yönüyle Şerife'ye gösterilen tutum üzerinden hikâyede, ona karşı merhamet duygusunun gelişmesi sağlanmaktadır.

“Ferhunde Kalfa” ve “Mahalleye Mevkuf” hikâyelerinde genç kızlar, yoksulluk nedeniyle başkalarına bağlı yaşamak zorunda kalmış, iyi niyetli saf kızlardır. Ferhunde Kalfa, bir cariye olarak geldiği evde *evin kızı* olma yanılgısında kalarak koca bir ömrünün hizmetle geçtiğini görüp sarsılır ve gerçeklikle doğrudan çatışma içine girer. “Mahalleye Mevkuf”ta ise Şerife, her ne kadar iyi bir aileye sahip olsa da

babasının itibarsızlaştırılmasından dolayı *mahallenin malı* olarak görülüp hayatını farkında olmadan sömürülerek geçirir. Gençliğini ve çocukluğunu doyasıya yaşayamayan bu yoksul iki genç kızın hikâyesi *benlik sorunu* ve *evlilik hayali* etrafında sunularak acıma ve merhamet duyguları bu ortak sorun üzerinden geliştirilmek istenir.

“Onu Beklerken” hikâyesinde ise ülkesinden, ailesinden, eşinden zorla koparılmış on altı yaşındaki Afrikalı genç kızın yaşamı konu edilir. Çad gölünün kıyılarında Bornu kabilesinden olan genç kız, insan ticareti yapan kişilerce kaçırılır ve bir konağa köle olarak satılır. Konakta kendisi gibi köle Bagermi ve Afnu kabilesine mensup iki kişi vardır, ancak onlar kendisiyle aynı kaderi yaşayan bu genç kıza anlayış göstermeyip düşmanca bir tutumla yaklaşırlar. Kız, konaktaki çocuklar tarafından oyun nesnesi olarak görülünce öfkelenip ağlar. Bir gece genç kız evin damına ailesini görebilme umuduyla çıkar ve orada parlayan ay’ı görür. Ay, ona geçmişini, memleketini gösterir gibidir. Her gece dama çıkıp ay’ı seyreden genç kız, dama çıktığı bulutlu, karlı bir günde ay’ı görme umuduyla beklerken daha önce hiç tanımadığı bu karlı havada beklerken donar ve ölür. Kar oynamak için dama çıkan çocuklar ise genç kızın “*kardan yapılmış bir vücut, mini mini bir vücut*”unu (s. 15) bulurlar.

Konağa ilk geldiği zamanlarda genç kadının hüznü halini gören ev halkı, ona merhametle yaklaşır: “*Öyle ki günler geçtikçe artık ona söz söylememek, onun anlamayan gözlerine (karşı) gülmemek alışkanlığı doğmuştu*” (s. 10). Ancak kendi milletinden iki kadın ona karşı adeta düşmanlık besler. Kendisini anlayacağını sandığı kişilerin ondan uzaklaşması, çocukların alaycı tavırları ailesinden çok uzakta olan genç kadının kendini daha da yalnız hissetmesine neden olur. Anlatıcı, kızın bu yalnızlığını, okurun acıma ve merhamet duygularını kabartacak şekilde işler:

“Burada herkesin, her şeyin yabancıydı. Yanında yöresinde gülenler, birbiriyle oynayanlar, merdivenlerde aşağı yukarı koşa koşa inip çıkanlar vardı ve bütün bu kadınların, kızların, çocukların arasında o gittikçe elemle ve ayrılık acısıyla kıvrılan dudaklarıyla, rengine daha da fazla donukluk veren solgunluklarıyla yaralanmış bir hayvan gibi sürüklenirdi” (s. 9).

“Kızın bu bekleyişleri, ayrılık acısı “her gün bir parça daha eriyerek, bir parça daha süzülüp solarak aylar geçirdi” (s. 13).

Hikâyede acıma ve merhamet duygularını filizlendirecek bir diğer unsur da ay’dır: “İşte ilk kez olarak yurdundan, kendi göklerinden olan bir şeyle karşılaşıyordu. İşte sonunda ruhuna bir canyoldaşı, düşüncesine yakın bir dost” (s. 12) dediği ay ona

memleketinin havasını, sevdiklerini hatırlatır. Mehmet Güneş'in ifade ettiği gibi ay, özlem duyduğu kişilerin, değerlerin yerine geçer:

“Ay'ın suretinde ‘yitik cennet’i olan anne, aile, özyurt, tüm sevdiklerini bulan Afrikalı kız, uzun bir aradan sonra, aya bakarak gülmeye başlar; kendisini çok mutlu, huzurlu ve güvende hisseder. Ay'ın koruyuculuğuna ve dostluğuna sığınan kız, onun altında ya da ışığında kendisini özyurdunda hisseder. Sanki ay da ‘müphem ifadesi’yle onu teselli etmekte, yaydığı ışıklarla onu özyurduna kavuşturmaktadır. Uzun bir süre ayı seyreden kız, o geceden sonra geceleri uyanıp ayla söyleşmeyi âdet edinir. Atmosferin durumu dolayısıyla bazı geceler ayı ya hiç göremediği ya da çok az seyredebildiği için üzülür, umutsuzluğa kapılır. Ancak ay ile söyleşerek teselli bulur, yaşamaya çalışır. Ay, onun kaybettiği tüm sevgili ve değerlerin yerini alır.”¹¹⁸

Genç kızın ay'a baktıkça mutlu olduğu, kendini güvende hissettiği bu an'ların verilmesi okurun duygularını manipüle etmeye çalışan anlatıcının genç kıza sempati ile yaklaştığının da bir göstergesidir. Ayrıca hikâyede ay, genç kıza umut olduğu gibi onun hayatının sonunu getiren bir nesne olur. Hayal ile başlanıp acı son ile biten hikâyenin sonunda genç kadının ölümü dramatik bir biçimde resmedilmektedir: *“Kızın beyaz renklere bürünüp ölmesi, onun masumiyetini yitirmeyişi, güzel bir ölümle dünyaya veda etmesi şeklinde yorumlanmalıdır.”¹¹⁹*

Hikâyede genel olarak genç kadının insan tacirleri tarafından kaçırılması, bulunduğu evde zorbalık görmesi, eşinden ve ailesinden koparılmış olması, memleketine duyduğu özlem ve ölümü üzerinden acıma ve merhamet duyguları geliştirilir.

2.3. Erkeklerle Yönelen Acıma ve Merhamet

2.3.1. Hasta, Bedensel veya Zihinsel Eksikliği Olan Genç Erkekler

Halit Ziya Uşaklıgil hasta, bedensel ve zihinsel eksikliği bulunan erkeklerle hikâyelerinde sıkça yer verir. Bu kahramanlar hikâyede kendi kontrolü dışında gelişen bir olaydan, durumdan etkilenen, sonradan rahatsızlık yaşayan ya da başından ne geçtiği bilinmeyen gizemli kişiliklerdir. Bu grupta yer alan kahramanlar, bedensel-zihinsel rahatsızlık, hastalık gibi eksikliklerinin yanı sıra ekonomik yönden

¹¹⁸ Mehmet Güneş, “Ayın Sûretinde Özyurdu ve Anneyi Bulmak Halit Ziya'nın ‘Onu Beklerken’ Hikâyesi, Ahmet Haşim'in *Şi'r-i Kamer* Adlı Şiir Kitabı ve Radu Mihaileanu'nun *Bir Şans Daha* Filminde Ay ile Söyleşi”, *Kültür, Sanat ve Düşünce Dünyasının Nabzı Dergiler 1 Servet-i Fünûn Dergisi ve Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı*, (Kocaeli: Aralık 2020), s. 420.

¹¹⁹ A.g.m., s. 420-421.

de benzerlik taşırlar. Ekonomik eksiklik ise dış görünüş, zayıflık, mahcubiyet gibi özellikler aracılığıyla ortak bir yapıda verilir. “Ali’nin Arabası”, “Bir Gün İçinde”, “Köşe Başı”, “Deliler Evinde”, “Alık Abdül”, “Bir Hikâye-i Sevda” gibi hikâyelerde yukarıda bahsedilen ortak yapıları görmek mümkündür.

“Alık Abdül”¹²⁰ hikâyesinde Birinci Dünya Savaşı yıllarında İstanbul’un bir köyünde annesiyle yoksul yaşam süren Abdül’ün dramı anlatılır. O, köyde kuyu işleri yaparak geçimini sağlayan, köyün kızlarından biriyle nişanlanmış genç bir delikanlıdır. Savaşın patlak vermesiyle köyün diğer delikanlılarıyla birlikte askerlik görevini yerine getirmek için köyden ayrılmak zorunda kalır. Bir gün Abdül’le beraber askere giden delikanlılardan biri köye sıla izni için gelir. Abdül’den uzun süre haber alınamadığını söyler. Annesi ve nişanlısı onun öldüğünü düşünerek perişan olurlar. Nişanlısı, bu gençle görüşmeye başlar ve ondan hamile kalır. Genç kız, Abdül’ün annesine ağlayarak yaşananları anlatır. Bir gün askerden dönen köyün gençleri Abdül’ün ölmediğini, köye sıla iznine gelen delikanlının ise şehit düştüğü haberi verir. Bu haberden sonra nişanlısı utancından kuyuya atlayarak intihar eder. Abdül köye gelip yaşananları öğrendiğinde deliye döner. Zamanla köylü ona boş bakışlarından dolayı *Alık* lakabını yakıştırır. Abdül, kuyunun başına gidip dalgın dalgın şarkı söyleyerek nişanlısını arar. Bir gün nişanlısının sesini duyduğunu sanarak kendini kuyuya atar. Abdül’ün cesedi kuyudan çıkarıldığında ise annesi perişan olur.

“Alık Abdül” hikâyesi aşk, ayrılık, özlem, evlat acısı gibi duygular üzerine inşa edilir. Hikâyede acıma ve merhamet duyguları, Abdül’ün yaşadığı olaylar merkeze alınarak işlenir. Abdül’ün annesi ile kurduğu bağ, nişanlısının öldü sandığı Abdül’ün yaşadığını öğrendikten sonra intihar etmesi, Abdül’ün nişanlısını ararken aklını yitirmesi, annenin oğlunun ölümünden duyduğu acı, acıma ve merhamet duygularının olaylar üzerindeki seyrini göstermektedir.

Hikâyede acıma ve merhamet duygusu öncelikle Abdül ve annesi Nefise Hanım’ın yoksulluğu ve zor işlerde çalışmaları üzerinden geliştirilir: “*Anası çamaşır yıkar, oğlan evlerin suyunu çeker, böyle olup gidiyorlar*” (s. 92).

¹²⁰ Halid Ziya Uşaklıgil, “Alık Abdül”, *Kadın Pençesi*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2011), ss. 87-110.

Abdül'ün askerden döndükten sonra nişanlısıyla ilgili öğrendiklerini kaldıramayıp aklını yitirmesi, kuyu başında nişanlısını araması acıma ve merhamet duygusunu geliştiren diğer unsurlardır:

“Fakat benim oğlan yandı. Köye gelip de bu haberi alınca birden değişti, evvela kudurmuş bir deli oldu, oradan oraya koşar, kendisinden saklanıyor zannettiği sevgilisini arardı. Bütün tarlaları, köyde ne kadar kuyu varsa hepsini dolaştı, bunlara birer birer eğilerek hep onu aradı. Nihayet o kudurganlık, o taşkınlık, sanki bir saman alevi gibi birden söndü ve onun altından işte bu gördüğünüz zavalıcılık çıktı. Biz de artık köyden kaçtık, işte belki hava değişince o da değişir diye buraya düştük. Fakat, bilmem gördünüz mü, o hâlâ suyunu çekerken bir aralık durur ve kuyunun kapağını açarak uzun uzun dibinde sevgilisini arar. Sesinin güzelliğini bilenler de asıl hikâyeyi bilmedikleri için ondan türkü söylemesini isterler” (s. 104).

Abdül'ün içinde bulunduğu ruh hali giyimine de yansıtılır. O, sürekli kıyafetlerinin yakasını yırtar, bunun sebebiyse annesi tarafından şöyle anlatılır: *“Gömleğinin yakasını kapalı tutunca, hep sanki boğazını sıkıyorlar gibi olur. “Ana, boğuluyorum!” diye bağırır ve elini yakasına sokup çeker, yırtar, ondan sonra rahat nefes alır” (s. 99).*

Abdül gerçekleri öğrendikten sonraki süreçte nişanlısına karşı kötü hisler taşımaz. Keza nişanlısının Abdül'ün yaşadığını öğrenmesiyle intihar etmesi onun da Abdül'e karşı utanç duyduğunu, pişmanlığını gösterir diyebiliriz.

Hikâyede acıma ve merhamet duyguları, Abdül'ün kuyu başında şarkı söyleyip nişanlısını aradığı kesitlerde yoğunluk kazanır. Zihinde dar, karanlık, kapalı bir mekân olarak yer etmesiyle ve *ahsenü'l-kasas*¹²¹ gibi dini anlatılara işaret etmesiyle hazır bulunuşluk oluşturan kuyu, hikâyede de buna benzer bir görevde kullanılır. Abdül'ün kuyudan sesler duyması, ölen sevgilisini kuyunun başında araması, yine kuyuya atlayarak intihar etmesi daha önce verilen *ölüm* çağrışımına kesinlik katar.

Hikâyede acıma ve merhamet duygularını üzerine çeken bir başka kişi ise anne Nefise Hanım'dır. Zor şartlar altında yaşayan, çamaşır yıkayarak evin geçimini sağlayan Nefise Hanım, oğlu Abdül'ün cansız bedenini gördükten sonra acıya dayanamayıp bayılır. Bu durum acıma ve merhamet duygusunun anneye yönelmesine neden olur. Dolayısıyla Nefise Hanım, hem acıma ve merhamet

¹²¹ Hz. Yûsuf'un Kur'an-ı Kerim'de anlatılan hayat hikâyesi. Türk Diyanet Vakfı, “Ahsenü'l Kasas”, *İslam Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ahsenul-kasas> [Erişim tarihi 30.01.2021].

duygularını oğluna yönelten hem de oğlunu kaybetmesiyle bu duyguları kendinde toplayandır.

Acıma ve merhamet duygularının erkeğe yöneldiği bir diğer hikâye “Bir Hikâye-i Sevda”dır.¹²² Karşılıksız aşk ve intihar temasının işlendiği hikâyede, bedenlen güçlü ancak zihinsel yönden zayıf Barba’nın yaşamı konu edilir. Hikâyede anlatıcı, İstanbul’un bir köyünde yaşayan arkadaşını ziyarete gider. Köyün geniş yollarından geçen anlatıcı, bu yolların Barba isimli bir kişi tarafından yapıldığını öğrenince Barba şaşırır. Arkadaşının Barba’nın yaşamını anlatmasıyla alt öyküye geçilir. Bir göç dalgasıyla köye geldiği öğrenilen Barba az konuşan, ürkek, akli noksan, iyi niyetli bir adamdır. Adı, geçmişi sorulduğunda son derece ürkek davranan Barba’ya bu ismi çocuklar vermiştir. Köylünün her işine yardım eden Barba, kısa sürede herkes tarafından sevilir. Bir gün Barba için köyde âşık olduğuyla ilgili bir dedikodu yayılır. Tüm köylü bu dedikoduya inanır ve herkes Barba’nın kime âşık olduğunu öğrenmeye çalışır. Hatta köylü bu durumu bir oyuna çevirir. Oyuna göre, köyün yollarını tek başına bitirirse kendisine bir nişanlık verilecek ve o, sevdiği kızın kapısına nişanlığı bırakacak, böylelikle onunla evlenecektir. Bu anlaşmadan sonra Barba, yolu bitirmek için bir sene boyunca büyük bir hevesle çalışır. Yolu bitirdikten sonra nişanlığı köyün en güzel kızının kapısına asar, ancak kızın nişanlığı görüp cevap vermesini beklemeden köyü terk eder. Ertesi günün sabahında köylü, Barba’yı ayaklarına taşlar bağlanmış, boğulmuş şekilde suda bulurlar.

Hikâyede öncelikle Barba, görünüşünden çok davranışları ve tutumu ile ön plana çıkarılmaktadır. Köylülerin verdiği yıkık bir evde yaşamaya çalışan Barba, kendisine soru sorulmadıkça konuşmayan, içine kapanık bir karakterdir. Onun içine kapanık ruh hâli hikâye boyunca belirgin şekilde işlenir ve bu hikâyedeki birçok noktanın çözümsüz ve gizemli kalmasına etki eder.

Barba’nın karşılıksız aşkın öznesi olması, hikâyede acı çeken çaresiz taraf olmasına ve anlatıcının ona merhametle yaklaşmasına neden olmaktadır. Anlatıcının da dediği gibi “*asr-ı cedidin tarz-ı diğerde tecelli eden bu Ferhat’ı*” (s. 18) âşık olduğu kıza ulaşabilmek için Ferhat gibi zorluklarla mücadele edecek, köyün yolunu yapacaktır.

¹²² Halid Ziya Uşaklıgil, “Bir Hikâye-i Sevda”, *Bir Hikâye-i Sevda*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2010), ss.17-26.

Dolayısıyla hikâyede sıkça işlenen *yol* Barba'nın sevdiği kıza ulaşma isteğini gösterir denilebilir.

Barba'ya karşı acıma ve merhamet duygusunun beslenebilmesi için bazı hazırlık süreçleri görülmektedir. Barba'nın köyün çocuklarıyla oynaması, köyün en ağır işlerini yapması, az ve öz konuşması ona yakınlık duyulmasını sağlayan görüntülerdir. Bu görüntüler, Barba'nın intiharı ile gelişecek acıma ve merhamet duygusunun yoğunlaşmasını tetikleyecektir. Dolayısıyla hikâyede bu duyguların okurda oluşması için belli bir stratejinin izlendiği söylenebilir.

Acıma ve merhamet duygusunun bir başka erkek karakterde toplandığı hikâye “Ali'nin Arabası”dır.¹²³ Ali, askerlik görevini bitirdikten sonra annesine ve nişanlısı Emine'ye kavuşma hayaliyle köyüne döner. Askerliği sırasında babasını kaybeden Ali, askerden döndüğünde önce annesi ile bir süre vakit geçirip dertleşir. Sonrasında ise çalışıp para biriktirmek için İstanbul'a giden Emine'yi görmek ve orada bir süre kalıp para kazanmak niyetiyle İstanbul'a gitmek ister. Annesi, Ali'yi uğurlarken onu döneceği güne kadar dere başında bekleyeceğini söyler. Ali, yolculuğu sırasında soğuk havadan dolayı üşütür, hastalanır. İki üç gün handa dinlendikten sonra Emine'nin yanına gidebilecek gücü kendinde bulur. Emine'yle buluştuğunda bir süre İstanbul'da kalıp para biriktirmek istediğini, köye at arabasıyla dönme hayali olduğunu anlatır. Fakat Emine bu fikre sıcak bakmaz. Çünkü o bir an önce köyüne dönmek ve Ali'yle evlenmek istemektedir. Ali, hayalini gerçekleştirebilmek için İstanbul'un soğuk hanlarında iş arasa da başarılı olamaz. Hastalığı yeniden nükseder, tekrar dinlenmek zorunda kalır. Ancak bu sefer dinlenmesine rağmen hastalığı günlerce atlatamaz. Emine ise beş yıl boyunca biriktirdiği paraları Ali'yi iyileştirebilmek harcar. Ali, biraz kendine gelmeye başlayınca doktor köyüne dönüp dinlenmesini önerir. Bunun üzerine Ali ve Emine köye dönmek için yola çıkarlar. Yolculuk sırasında Ali'nin hastalığı soğuk havadan dolayı iyice ağırlaşır ve Ali dere başına vardıklarında ölür. Annesi ise her gün beklediği derenin başında oğlunun ölü bedenini görünce kahrolur.

Olayların ardı ardına sıralanarak işlendiği hikâyede acıma ve merhamet duyguları kahramanlar üzerinde yoğunlaşmaktadır. Anne, tek oğlunu askere göndermiş, bu

¹²³ Halid Ziya Uşaklıgil, “Ali'nin Arabası”, *Küçük Fıkralar (Hikayeler)*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2004), ss. 244-281.

süreçte eşini kaybetmiş, oğlunun yolunu gözleyen anaç bir tiptir. Tek dileği, Ali ile Emine'nin evlenmesi ve hep birlikte mutlu bir yaşam sürmektir. Emine, öksüz, çocukluğunu Ali'yle geçirmiş ve İstanbul'a nişan parası kazanmak için giden fedakâr bir kızdır. Emine'nin de tek isteği Ali'yle mutlu bir yuva kurmaktır. Ali ve Emine'nin evlilik hayali hikâyenin merkezinde yer alır. Tüm kahramanlar bu hayalin gerçekleşmesi için beklenti içindedir. Hatta, onların evlenmeleri köylüler tarafından da hoş karşılanır ve beklenilir:

“Tâ küçüklüğünden beri; ‘Emine Ali’nindir’ denilmişti, işte o zamandan beri Ali Emine’yi benimsemiştir. O zaman Ali galiba on beşinde idi, Emine dokuz yaşında vardı. Tâ o zaman Ali’nin yüreğinde; bu ince ince örgülü siyah saçları, kenarı işlemeli örtüsünün altında sarkan kıza bir meyl-i amik doğmuş idi. Bu iki nişanlı yan yana; fakat yekdiğerine söyleyecekleri ilk kelime-i aşkı bunun için iktisap olunacak salahiyet-i resmîye zamanına ta’lik ederek, iki kardeş sıfatıyla büyümüşlerdi” (s. 250).

Ali ve Emine aynı ailede büyümüş olsa da Emine'nin İstanbul'a gidip çalışması ve ekonomik yönden güçlenmesi aralarındaki dengenin Ali açısından bozulmasına, maddi eksikliğin oluşmasına neden olur. Ali'nin bu eksikliğini annesine söylediği şu sözlerden anlayabiliriz: *“Emine şimdi parayla gelecek benim nem var?”* (s. 257).

Diğer önemli noktaysa hikâye kişilerinin hepsinin bir arada yaşama hayaline sahip olmasıdır. Ancak bu hayal, beklenildiği gibi sonuçlanmaz. Ali'nin hastalanması ve ani ölümü diğer tüm kişileri de etkiler. Emine, evlilik hayaliyle biriktirdiği paraları Ali'nin tedavisi için harcar, ancak onu kurtaramaz. Ali'nin ölümüyle Emine'nin tüm hayalleri yok olur. Anne, tek evladının evlendiğini göremez, onun dere başında ölüsünü gördüğünde yıkılır. Yaşanan bu ayrılık, ölüm ve hayal kırıklıkları art arda sıralanarak hikâyedeki dramatik gücü artırır ve merhamet-acıma duygularının derinleşmesini sağlar.

Hikâyenin isminde de yer alan *araba* ise hem Ali'nin hayallerinin başlamasına hem de sonlanmasına neden olan nesne görevini üstlenir. Dolayısıyla at arabası hem ulaşılacak istenen hayali hem de kişinin ölümünü hatırlatır. Ayrıca at arabasıyla bağlantılı olarak yolculuk, ayrılığı ortaya çıkaran önemli bir işarettir. Ali'nin umut'la başlayan İstanbul yolculuğu hastalık ve ölümle sonlanır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in karşılıksız aşk, sevgiliye kavuşamama gibi konuları işlediği hikâyelerinde, aşkına karşılık bulamayan *mağdur* kişiye yönelik acıma ve merhamet duyguları işlenir. Kavuşamamaya sebep olan durumlar ise kahramanın hastalığı,

bedensel ve zihinsel yetersizlikleri ya da toplumsal bağlamda dışlanma, fakirlik, savaş gibi durumlardan kaynaklanmaktadır. “Mösyö Kanguru”, “Küçük Kambur”, “Alık Abdül”, “Ali’nin Arabası”, “Bir Hikâye-i Sevda” hikâyelerinde bu biçimsel sınırları görmek mümkündür. Ayrıca bu hikâyeler intihar düşüncesi, ölüm, ağlama gibi durumlarla sonlandırılıp kahramanın iç dünyası verilerek acıma ve merhamet duyguları geliştirilmek istenir.

“Bir Gün İçinde”¹²⁴ Balkan Savaşı yıllarında geçen hikâyede askerlerin durumu ve yoksulluk konuları işlenerek savaşın yarattığı sonuçların ülkeye ve insanlara olan eleştirisi yapılır. Anlatıcı, sokakta vapura binmek için bekleyen yorgun, hasta askerleri görür. Neredeyse her yere kümelenmiş bekleyen bu askerlerin savaş dışındaki yaşamlarının da zorlu olduğunu hayal eder ve onlara karşı acıma ve merhamet duygularını geliştirir.

Anlatıcı bu dönemdeki politik tutumları eleştirel bir dille ele alır:

“Balkan Savaşı’nda yurt en acı günlerini yaşamıştı. Bu savaş, başından sonuna kadar hep o zaman yurdu elinde tutan hükümetin yönetimden, ihtiyatlılıktan, düzenleme ve yürütme düşüncesinden uzak olan güçsüzlüğü sonucu olarak yüreklerde en derin yaralar açtı...” (s. 91).

Hikâyede askerlere karşı acıma ve merhamet duygularımızı geliştiren ilk sahne sokakta soğuktan üşümüş, hastalanmış, savaşta yara almış askerler üzerinden sağlanır. Bu durum hikâyede şöyle verilir:

“Dökülen kılık kıyafetleriyle ve ölümün ilk soluğu ile solmuş yüzlerinde derin bir (kadere) teslimlik anlamı taşıyarak sallana sallana yürüyorlar” (s. 92).

Üşüyerek kalkan omuzlar, yırtık çarıklarda çamurlara bulanmış ayaklar, soluk ve sökükle giysiler altında kasları erimiş çıkık kemikler, içlerinde artık bir umut ışığı parıltıdamayan gözlerle bulutlanmış yüzler” (s. 96).

Anlatıcı için sokaklar gerçekliği yansıtan, bunaltıcı, sıkıcı dar bir mekândır. Anlatıcı ise bu tabloyu görmemek için evinde kalmak ister, ancak yaşananlara kayıtsız kalamayıp “daha da fazla zehirlenip kavrulmak” (s. 92) için dışarı çıkar. Hislerini ise şöyle dile getirir:

“Gene evime, bir daha sokağa çıkmamak kesin kararıyla, girdim. Pancurlarımı kapayarak şimşeklerden kaçan sinirliler ürküntüsüyle kendimi karanlıkların uyuşturucu kucığına teslim etmek istedim [...] Bir sarhoş gibiyim [...] Ve her kötü sarhoşluğun sabahında, ağır buhar ve ıstırap sabahında yeniden başlamaya yemin

¹²⁴ Halid Ziya Uşaklıgil, “Bir Gün İçinde”, *Onu Beklerken*, 1.bs., (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1992), ss. 91-98.

eden ama her akşam yeniden yeniden zehirlenmeye koşan bir tutkulu alkolik zayıflığıyla işte kaç kezdir evimde kapanmaya, bir daha dışarı çıkmamaya yemin etmiş olduğum halde hep gene çıkıyor ve (eskisinden) daha da fazla zehirlenip kavrulmak ihtiyacının arkasına takılarak sokak sokak dolaşıyorum” (s. 92).

Anlatıcı, askerlerin sefaletini gördükçe kötü hisseder. Fakat her seferinde dışarı çıkan anlatıcı, askerlerin dolayısıyla toplumun içinde bulunduğu duruma üzmekten kendini alamaz. Tüm bunlar hikâyede acıma ve merhamet duygularını etkileyecek bir sıra ile takip edilir.

Savaşın olumsuz etkilerini konu alan diğer hikâye de “Köşe Başında”dır.¹²⁵ Cephe gerisinde açlık ve sefaletin getirdiği hastalıklar ve insanların bu hastalıklarla mücadelesi hikâyeye konu edilerek toplumdaki merhamet duygusu anlatıcının bakış açısıyla öne çıkarılır. Yeşilköy’ün bir köyünde geçen hikâyede anlatıcı, hasta bir gence yardım etmeye çalışan ihtiyar Ermeni’ye denk gelir. İhtiyar Ermeni orada görevli askerleri çağırıp gencin hastaneye ulaştırılmasına yardım eder. Ancak sokaklarda böyle yatıp yardım bekleyen bir sürü hasta ve yaralı insan vardır.

Hikâyeye başlanırken memleketin içinde bulunduğu felaket ortamı “*esen soğuk rüzgârlarda, geçen siyah bulutlarda, sabahleyin koyu bir ufuktan kalkan dargın güneşte*” (s. 39) ifadeleri ile verilir. Yine savaşın ülkede yarattığı ekonomik tahribatın sonuçları, insanların hasta halleri ve umutsuzlukları üzerinden korkutucu, karamsar bir atmosferde sunulur:

“Düşen bir kadının, bayılan bir ihtiyarın yanında toplanıp teessür içinde ezilen halkın bugün gözleri önünde düşmüş koca bir memleket inleye inleye, sürüklene sürüklene elem vaveylasını [feryadını] geçirirken o halk, başları önlerinde, sönük gözleri inmiş, omuzları kısık, artık daha ziyade teessür ahzine [üzüntüye katlanma] kabiliyetini kaybedenlere mahsus bir reftar [gidiş] ile sanki telleri sert bir darbe ile kopmuş bir keman gibi ses vermeyen kalbini taşıyarak silinip gidiyor” (s. 40).

Savaşın sebep olduğu yoksulluk, hastalık, insanların yardıma muhtaç halde olması anlatıcıyı tepkisiz bırakmaz. O, tanık olduğu bu manzaraları görmek istemese de “Bir Gün İçinde” hikâyesinde olduğu gibi zehirlenmek için dışarı çıkarak insanları izlemek ister. Ancak köyün sokakları boştur, insanlar hastalıktan evlerine kapandığından sokaklarda sadece “ölümün gölgelerini” (s. 41) görür.

İnsanlar hastalığa kendini teslim etmiş, umutsuzluk içindedirler. Anlatıcı, vicdanlı bir kişi olarak hem insanların durumuna hem de ülkenin içinde bulunduğu duruma

¹²⁵ Halid Ziya Uşaklıgil, “Köşe Başında”, *Kadın Pençesi*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2011), ss. 39-44.

yönelik acıma ve merhamet duygusu gösterir. Anlatıcı bu duygusunu, denk geldiği ihtiyar Ermeni ile hasta bir gence yardım etmeye çalışarak eyleme dökmüş olur.

2.3.2. Umutsuz, Hayal Kırıklığına Uğramış Erkekler

“Bravo Maestro”¹²⁶ hikâyesinde çevresi tarafından yeterince ilgi görmeyen, işten atılma korkusuyla yaşayan müzik öğretmeni Maestro Fumagaçe’nin kaygı dolu yaşamı anlatılır. Maestro Fumagaçe, eskiden meşhur bir sanatkârdır. Ancak sanatı insanlar tarafından yeterince anlaşılamadığı için o, zamanla şöhretini kaybeder. Bu acı tecrübenin ardından yaşamını okulda çalışarak sürdürür. Bu okulda çalışan kapıcının imalı sözleriyle işten çıkarılacağını sanan Maestro, son günlerini geçim sıkıntısı yaşama kaygısı duyarak geçirir. Okulda üzgün şekilde derslerine girmeye devam eden Maestro, öğrencilerine ünlü olduğu dönemlerine ait parçalarından çalarak eski günlerini yâd eder. Bir gün dersinde yine eski parçalarından birini çaldıktan sonra bir öğrencisi aniden kalkıp “*Bravo Maestro*” diyerek onu selamlar. Maestro, bu sözün alay içerdiğine aldırmandan öğrencisine teşekkür eder. Bunun üzerine diğer öğrencileri de her parça bittiğinde “*Bravo Maestro*” diye bağırmaya başlar. Ancak bunlar Maestro’nun kaygılarını azaltmaya yetmez. Onun işten çıkarılma korkusu bir gün hastalığının nüksetmesine ve ölümüne neden olur.

Maestro Fumagaçe, yirmi yıldır çalıştığı okula tam vaktinde gelmeye dikkat eden bir hocadır. Yine böyle bir günde hocaların tam saatinde dersine gelmesini normal karşılayan kapıcının şu sözleri Maestro’nun sıradan yaşamında bir soru işaretinin belirmesine, günlerini bu cümleyi düşünerek geçirmesine neden olur:

“Lakin bunda şaşılacak bir şey yok, bir saat için doğru gitmek, bir kapıcının kapısında bulunmaması, bir hocaların vaktinde derse gelmesi kabilinden [çeşidinden] biz vazifedir, artık vazifesini yapamayan kapıcıyla hocayı kovarlar, doğru gitmeyen eski bir saati de satarlar” (s. 56).

Duyduğu bu sözün üzerinde fazlasıyla düşünen Maestro, gözünün önüne okul müdürünün kendisine “*Sizden memnunuz, lakin ne yapalım, talebenin velileri...*” (s. 57) şeklinde cümleler kurup kovmak isteyeceği anları getirerek bu olumsuz düşüncesini besler. Yetmiş yaşında olduğunu anladığımız Maestro’nun hâlâ rahat bir hayata erişememiş olmasıyla birlikte işten çıkarılma korkusu yaşaması acıma ve merhamet duygularımızı tetikler. Ayrıca Maestro’nun yaşadığı yerin “*dul bir kadının*

¹²⁶ Halid Ziya Uşaklıgil, “Bravo Maestro”, *Bir Yazın Tarihi*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2005), ss. 56-68.

evinde kira ile tutulmuş küçük, sefil” (s. 65) bir odadan ibaret olması onun zor yaşamını daha anlaşılır kılar.

Hikâyede acıma ve merhamet duygularını güçlendiren başka bir durum da Maestro’nun geçmişidir. Maestro’nun yaşadığı tecrübeleri geriye dönüş tekniğiyle sunulur: “*Bir zamanlar en güzide müsamereler [gösteriler] için Fumagaçe aranılır, en kibar aileler kızlarına Fumagaçe’den ders aldirmek isterlerdi. Onun da hayat-ı sanatkârânesinde bir devre-i iştihar ve zafer [başarı ve şöhrete ulaştığı bir dönemi] vardı*” (s. 59). Maestro meşhur olduğu bu dönemde bazı kişilerin gazetede çıkan olumsuz eleştirilerine maruz kalır. Parçalarının yeterince anlayamadığı düşüncesinde olan Maestro zamanla gördüğü ilgiyi kaybeder ve unutulur. Ancak o, hep geçmiş günlerine özlem duyarak yaşar.

Hikâyede “Bravo Maestro” leitmotifi onu geçmişe götürür. Öğrencilerinin bu sözü her parçadan sonra söylemesi, ona hayranlarını, eski mutlu yaşamını hatırlatır. Geçmişinde duyamadığı bu sözü yıllar sonra duymak eksiklik duygusunun tamamlanmasında önemlidir. Ayrıca Maestro’nun ölümünden sonra cenazesine gelen öğrencilerinin Maestro’yu yine bu söz ile selamlaması hikâyedeki dramatik atmosferin tırmanış göstermesini sağlar. Dolayısıyla sık sık vurgulanan ve hikâyeye adını veren bu söz, okurun acıma ve merhamet duygularını kabarttığı söylenebilir.

Aynı kitapta yer alan “Mavi Yalı” (ss. 160-169) hikâyesinde kırk yaşlarında tekdüze, yalnız bir yaşamı kaptanın mavi bir yalıya denk gelmesiyle değişen hayat algısı anlatılır. Ali İhsan Kolcu’nun “*hayal karşısında mağlup olan adamın tradejisi*”¹²⁷ dediği Mavi Yalı hikâyesinde, hayal kırıklığı yaşayan kaptanın öyküsü, acıma ve merhamet duygularını oluşturacak bir yapıda işlenir.

Kız kardeşinin evlenmesiyle annesinin yanından ayrılıp gemide yaşamaya başlayan Kaptan, gelecek kaygısı duymadan, hayalleri hedefleri olmadan yaşam sürmektedir. Kaptan her zamanki boğaz seferini yaptığı bir gün mavi yalıyı görür. Bu yalı, yıllardır boş geçen hayatını fark etmesini sağlar. Kaptan, artık her yalının önünden geçişinde bu yalıda yaşadığını, bir eşe ve çocuğa sahip olduğunu hayal etmeye başlar. Tüm bu hayaller içinde bir yılını geçirir. Bir gün eski bir arkadaşı vapura biner. Yolculuk boyunca sohbet ederler. Mavi Yalı’nın önüne geldiklerinde inmek

¹²⁷ Ali İhsan Kolcu, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, 13.bs., (Rize: Salkımsöğüt Yayınları, 2019), s. 286.

isteyen arkadaşının bu yalıyı satın aldığını, eşinin ve çocuklarının da burada olduğunu söyler. Bu haberle Kaptan hayal kırıklığı yaşar. Arkadaşı yalıyı satın almakla kaptanın hayallerini de çalmış olur. Kaptan, artık her yalının önünden geçişinde sırtını çevirir, başka yöne bakar.

Hikâyede tekdüze, konformist bir yaşam süren kaptanın bu yaşam idealine çocukluğundan beri sahip olduğu görülür: “*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*” (s. 160). Bu yaşam idealini sorunsuz şekilde sürdüren kaptanın uyanışı mavi yalıyı görmesiyle başlar. Hikâyede yalı, kaptanın rutin yaşamında bir *pürüz* yaratan, onun hayal kurmasını sağlayan nesne olarak belirir. Kaptan yalının önünden her geçişinde hayaller kurar. Gün geçtikçe bu hayalleri çeşitlenerek ilerler. Tâ ki arkadaşının yalıyı satın aldığını öğrenene kadar. Bu olay, hikâyede artan gerilimin aniden sıfır noktasına geri ulaşmasına neden olur. Hikâyede Kaptanın yalıyla ilgili hayallerinin giderek artması, okurda bir an önce yalıya sahip olma isteği uyandırır. Fakat, yalının bir başkası tarafından alınması, kaptanın da buna tanık olması, okurun acıma ve merhamet duygularının birden yükselmesine neden olur.

2.4. Anne ve Babaya Yönelen Acıma ve Merhamet

2.4.1 Evlat Acısı Duyan, Hasta Çocuklara Sahip Ebeveynler

Halit Ziya Uşaklıgil, hikâyelerinde çocuğunu kaybetmiş anne ve babalara sıkça yer verir. Yazarın bu tutumunda, kendi çocuklarını kaybetmiş olmanın verdiği üzüntünün ve özdeşimin önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda “Son Çocuklar”, “Son Tablo”, “Çay Fincanı”, “Bir Hüzünlü Anı” hikâyelerinde evladını kaybetmiş anne-baba karakterlere sıkça rastlanmaktadır. Hikâyeler, genellikle ölmüş ya da hasta çocukları temsil eden nesneler etrafında şekillenir. “Son Çocuklar” hikâyesinde çocukları temsil eden *güller*, “Son Tablo” hikâyesinde çocuğunun resminin yer aldığı *tablo*, “Çay Fincanı” hikâyesinde kızın kendisi ile *çay fincanı* arasında kurduğu özdeşim ve “Bir Hazin Hatıra” hikâyesinde çocuğunun ilacını almak için uzatılan *eski para* bu nesnelere örnek gösterilebilir.

“Son Çocuklar”¹²⁸ hikâyesinde on altı yıllık evli, dört çocuk sahibi çiftin çocuklarını kaybettikten sonraki yaşamları ve ruh halleri konu edilmektedir. Anne ve baba hasret gidermek için yılda bir kere çocuklarının Eyüp’teki mezarlarını ziyaret ederler. Bir gün renksiz, cansız buldukları bu mezarlıkları çiçekle donatmak isterler. Bunun için evin bahçesine çocuklarının isimlerini verdikleri dört farklı renkte gül fidanı dikerler. Çocuklarını temsilen bahçeye ektikleri gül fidanları sayesinde onlara daha yakın olduklarını hissederler. Güller olgunlaştıktan sonra bunları çocuklarının mezarına çelenk olarak bırakırlar.

Hikâyede anne ve babanın çektiği evlat acısı, onların psikolojik durumları üzerinden işlenerek acıma ve merhamet duygusu okura aktarılmak istenir. Anne ve baba tüm çocuklarını kaybetmiş olduklarından dolayı kendilerini cezalandırılmış hissederler:

“Bir parça da çocuklarına kin taşıyorlardı. Onların biçare muhtaç-ı muhabbet [sevgiye muhtaç] kalplerine karşı ittifak etmişçesine [birleşmişçesine] böyle ölen, yaşamamak isteyen, güya onları mesut etmekten korkan bu çocuklar için matemzede [matemli] ruhların içinde hafî bir küskünlük, derin bir içbirar [güceniklik] vardı” (s. 153).

Hikâyede annenin ruh hâline, çocuklarına olan özlemine sıkça yer verilerek, okurun acıma ve merhamet duygularını açığa çıkarmak istenir. Özellikle çocuklara olan özlemin yer aldığını sahnelerde anneyi görmek, onun çocuklarının sesini duyduğunu sanması bu duygunun dozunu artırır:

“Bazan, küçücük evde yapıpalnız otururken, mesela sokaktan gelen bir çocuk sesiyle, matemzede valide, birden titrer; sonra elinden işini bırakarak, gözleri müphem bir noktaya dalarak o sesi bir daha işitmemek için dururdu. Bu ses ona kendi çocuklarından, ta Eyüp sırtının bir tarafından sıra ile yatan o dört mezardan çıkan bir nevha-i şikâyet [şikâyet ağlayışı] hükmünde gelirdi” (s. 154).

Acıma ve merhamet duygularının yoğunluk kazandığı sahnelerden biri de annenin çocuklarına olan özlemini onlardan kalan giysileri sürekli dolaptan çıkarıp koklamasıdır: *“Bu biçare şeyleri hırçın elleriyle alır, sıkar, basar, ısırır, öper, koklar, onları ruhuna sokmak, evet, o ruhunun boşluğunu bunlarla doldurmak isterdi. Lakin o boşluk dolmazdı” (s. 156).*

Aile, çocuklarının her an yanı başında olduklarını hissetmek için bahçelerine dört adet gül diker. Güller tazelik, saflık ile özdeşleştirilen bitkilerdir. Hikâyede güllere atfedilen özellikler de bunlarla paralel anlama sahip olup hayatının baharında ölmüş

¹²⁸ Halid Ziya Uşaklıgil, “Son Çocuklar”, *Solgun Demet*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2006), ss. 153-160.

çocukları temsil etmektedir. Aile gülleri *son çocukları* olarak görür. Çocuklarına aktaramadığı sevgiyi, güllere aktarırlar ve güllere çocuklarının isimlerini koyarlar:

“Evet, son çocukları!... Her sabah, uyanır uyanmaz, kahvelerini henüz içmeden bahçeye çıkarlar. Kocasını kuyudan su çeker. O suyu süzgeçli tenekeye boşaltarak yavaş yavaş fidanları sular. Sulamak bitince fidanların diplerine çökerler; düşmüş yaprakları, ufak tefek taşları, çöpleri birer birer ayıklarlar, güya o nerm [yumuşak] ve nazik topraklarda fidanların, hayır, çocukların ruh-ı hassasına [hassas ruhuna] bir küçük bâr [yük] olabilecek hiçbir şeyi bırakmak istemezlerdi” (s.159).

Dolayısıyla güller hem çocukları temsil eden hem de hikâyenin dramatik yönünü güçlendiren bir nesne görevi üstlenmektedir.

“Son Tablo”¹²⁹ hikâyesinde “Son Çocuklar” ve “Çay Fincanı”nda olduğu gibi çocuğu ölen bir ebeveynin yaşamına yer verilmektedir. Hikâyede ölen eşinden geriye kalan kızıyla yaşama tutunan babanın tek uğraşı kızına güzel bir hayat sunmaktır. Tüm vaktini onunla geçiren baba kendini adeta kızına adar. Ressam olan baba, kızına küçük yaşlardan itibaren sanat zevki aşılama çalışır, birlikte sanatsal aktiviteler yaparlar. Küçükken bolca vakit geçiren baba-kızın aktiviteleri kızının büyümesiyle yetersiz kalmaya başlar. Baba, kızının dikkatini tekrar toplayabilmek, birlikte güzel vakit geçirebilmek için onun resmini çizmek ister. Kızı bu fikre önce olumlu yaklaşırsa da zamanla model olmaktan da sıkılmaya başlar ve tablo yarım kalır. Bir gün aniden kız hastalanır. Kendini toplayamaz ve hastalığına yenik düşer. Baba ise kızının ölümünü kabullenemez. Üç yıl geçmesine rağmen fikri sabit şekilde kızının resmini tamamlamak için uğraşır ve bu süre boyunca akıl sağlığını kaybeder.

Hikâyede öncelikle eşinin ölümünden sonra kendisine yadigâr kalan kızına olan yaklaşımı ve bağlılığı verilerek kızına olan sevgisi gösterilmek istenir: “*Bütün varlığını ona adamıştı, dünyayı ondan ve belki onu dünyadan esirgeyerek ta Çamlıca’da ailenin terk edilmiş bir köşkünde barınmış, kızına orada doğanın yalnızca güzelliklerinden oluşmuş bir dünya yaratmıştı*” (s. 70). Kızına böylesine bağlı bir babanın kızıyla geçirdiği vakit, birlikte oynadıkları oyunlar, onunla arkadaş olması hikâyede dört beş sayfa boyunca yer edinir. Bu aynı zamanda hikâyenin sonunda bu tablonun bozulmasına neden olacak bir olayın beklentisini de oluşturur ki genç kızın hastalığı ve ölümü bu gerilimin verilmesinde önemlidir. Kızının ölümüyle babanın yaşadığı buhran ise hikâyede şöyle anlatılır: “*Üç senelik cinnete benzeyen*

¹²⁹ Halid Ziya Uşaklıgil, “Son Tablo”, *Aşka Dair*, 1.bs., (İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2017), ss. 69-80.

yas hali onun benliğini büsbütün dağıtmış, bir zehir, damla damla varlığını kemirmiş, yiye yiye bitirmişti” (s. 79).

Hikâyenin gidişatını bozan ölümün babada yarattığı yıkım *yarım kalmış tablo*’yu bitirme isteği üzerinden verilmek istenir. Tablonun yarım kalmışlığı genç kızın yarım kalan ömrünün bir temsilidir. Baba için bu yarım tablonun bitmesi ise kızına kavuşmasının sembolik göstergesi olur: *“Bu resmi meydana getirebilecek olursa bütün geçmiş mutluluğunun geri geleceğine, o hasta kızın bütün gençlik parıltısıyla topraklarını silkerek tekrar hayata çıkacağına inanmıştı” (s. 79).* Dolayısıyla babanın kızını kaybetmesi ve onun ölümünü kabul edememe durumunun ruh haliyle yansıtılması, hikâyede acıma ve merhamet duygularını açığa çıkarmaktadır. Bu duyguların oluşumunda babanın kızı ile geçirdiği güzel zamanlar ve babanın adanmışlığının uzun bir sürede verilmesi etkili olur.

Aynı kitaptaki “Bir Hüzünlü Anı” (ss. 31-36) hikâyesinde çocuğu hasta bir annenin durumu merhamet temasına dayandırılarak verilmektedir. Çocuğuna ilaç almak için eczaneye giden anlatıcı kişi bir babadır ve eczanede kendisi gibi çocuğuna ilaç almak için geldiğini düşündüğü kadınla beklemektedir. Kadının ilaçları almak için verdiği eski para, eczacı tarafından kabul edilmez. Gördükleri karşısında kayıtsız kalamayan anlatıcı, son parası olduğunu düşündüğü kadına yardım etmek ister. Anlatıcı cebinden çıkardığı yeni parayı eczacıya verir.

Hikâyede kadın ile karşı karşıya kalan anlatıcının dikkatini öncelikle kadının yoksul olduğunu belli eden giyimi çeker: *“Karşı karşıya bekliyorduk. Onun sırtında çok giyilmiş eski bir elbise, ayaklarında çamurlara bulanmış yırtıkça lastikleri vardı” (s. 31).* Daha sonra onun tavırlarından, telaşından, yaşından bir anne olabileceğini, çocuklarına ilaç almak için geldiğini düşünerek ona acır:

“Görünüşünde bir ürkeklik, bir zavallılık; yoksulluğun, sefaletin, felâketin dokunaklı çizgileriyle sarılmış bir perişanlık vardı. Genç değildi, tamamıyla yaşlıda değildi; galiba bir ana idi ki buradan gelip hasta çocuğuna, belki genç bir kıza, şimdi yastığının üzerinde terden saçları şakaklarına yapışmış küçük başını dakikadan dakikaya çevirerek onu bekleyen hasta yavrusuna çare dilenmeye gelmişti” (s. 31).

Anlatıcı kendi çocuğuna ilaç almak için eczanede bulunur. Kendi durumundan hareketle kadının da aynı sebeple orada olduğu düşüncesini geliştirir. Karşısındakiyle empati kuran anlatıcı baba, kadının hem hasta bir evlada sahip olması hem de yoksul

olması nedeniyle ona acıma ve merhamet duygularını yöneltir. Dolayısıyla burada acıma duygusunu öne çıkaran eksiklik, annenin yoksulluğu ve çaresiz tavırları olur.

Hikâyede acıma duygusunun davranışa dönüştüğü an ise parası eski olduğu için kabul edilmeyen kadına anlatıcının yardım etmeyi istemesiyle olur. Bu yardım hikâyenin odağının bir anda kadından paraya geçmesine neden olur. Para hem annedeki eksikliği hem de insan hayatına etkisi yönünden eşitsizliği açığa çıkaran nesne olarak görülür. Anlatıcı paranın herkes tarafından yüceltilmiş olmasını eleştirerek parayı kirli bir nesne olarak ele alır:

“Bu, yıpranmış, buruşmuş, yırtılmış, yapıştırılmış, bir numarası kaybolmuş eski bir liraydı ve uzun, çapraşık maceraların tarihi sanki üzerine gölgeler salmıştı. Memleket hayatının türlü vadilerinde, bataklıklarında, bazen düz yollardan geçerek, çoğunlukla yerler altındaki saklı geçitlerden dolaşarak, kâh dosdoğru adımlarla, kâh karışık kavislerle, uzun bir ömür efsaneleri yaşamış kirli bir kâğıt...” (s. 34).

Para, zorlukla elde edilmiş bir nesne olabildiği gibi bazıları için basit, kolay ulaşılır bir araçtır. Anlatıcı, parayı farklı yaklaşımlarla ele alarak sınıfsal bir perspektife yakın durur. Para nesnesiyle sosyal adaletsizlik temasını öne çıkarmak ister.

2.4.2. Sosyal İtibarsızlığa Uğramış Babalar

“Büyük Adam”, “Hayat-ı Şikeste” ve “Mahalleye Mevkuf” gibi hikâyelerde görülen itibar kaybı *çocuk-baba ilişkisi* üzerinden verilir. Babanın otoritesinin sarsılması, aile içi bir sebebe bağlı ortaya çıktığı gibi aile dışı sebeplerle de verilmektedir. Aile dışında babanın otoritesinin sarsıldığı alanlar daha çok iş yeri ve mahalledir. Babanın itibarsızlığı iş arkadaşlarının ya da mahallelinin lakap takması, dalga geçmesi, iftira atması sonucunda oluşur. “Büyük Adam” hikâyesinde itibarsızlık, çocuk-baba ilişkisinde olumlu bir sonucu doğururken “Hayat-ı Şikeste” ve “Mahalleye Mevkuf” hikâyelerinde sorumluluk duygusunun altında ezilen, istenmeyen bir baba figürlerinin oluşmasına neden olur.

“Büyük Adam”¹³⁰ hikâyesinde otorite sahibi, *yüceltilmiş, ilahlaştırılmış* baba figürü görülmektedir. Hikâyede, evde herkes tarafından saygı duyulan babanın oğlunu işyerine götürmesiyle dağılan itibarı konu edilir.

¹³⁰ Halid Ziya Uşaklıgil, “Büyük Adam”, *Onu Beklerken*, 1.bs., (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1992), ss. 79-84.

Hikâyede baba, karısı tarafından hizmet gören, itaat edilen otorite sahibi kişidir. Çocuk için babası otoriter, önemli, büyük bir adamdır ve bu yüzden babasına karşı çekimser davranır. Baba da çocuğuna karşı mesafelidir, onunla baba-oğul ilişkisi kurmaz. Anne, eski bulunduğu evde beslemelik yapmış, pasif, zayıf bir figür olarak verilir. Evlendikten sonra geçmişinde yaptığı işleri, adeta sahibi olarak gördüğü kocasına hizmet ederek devam ettirir. Bu yüzden o, davranışları sebebiyle çocuğun gözünde itaatkâr, anaç, acınabilecek kişidir. Babanın çocuğa karşı mesafeli davranışları ve karısının daima ona hizmet etmesi çocukta babasının önemli bir adam olduğu düşüncesini yerleştirir: “...her şeyiyle anlamış ve inanmıştı ki babası büyük bir adamdır” (s. 79). Çocuk, otoriter baba figürüne karşı çıkmayarak onun gücünü kabul eder ve ondan çekinir. Ancak bu otorite, çocuğun babasının işyerine gitmesiyle dağılır. Çünkü babasının işyerindeki arkadaşları, onunla dalga geçer, alay ederler. Tahmin ettiği kadar önemli birisi olmadığını anladığını babasına karşı acıma ve merhamet duyguları beslese de babasının *etten kemikten bir insan* olduğunu fark ettiği için artık kendini ona daha yakın hisseder.

Büyük adam olduğunu düşündüğü babasına karşı çocuğun hissettiği tek olumlu duygu babasıyla *övünmek*'tir. Çocuk, babasından göremediği sevgiyi babasıyla övünerek kapatmak ister:

“Sevmediği, üstelik sevmediği için kendisine hınç duyduğu bu adam hakkında yüreğinde başka türlü bir duygu, bir övünme, böyle bir kimsenin oğlu olmaktan doğan sevinç kabarır ve bu duygu, sevgi duygusundan boş kalan yeri doldurmuş olurdu” (s. 80).

Hikâyedeki tekdüze gidişat annenin bir gün işinin çıkmasıyla bozulur. Anne bir günlüğüne oğlunun babasıyla vakit geçirmesini ister. Baba oğluyla birlikte çalıştığı daireye gider. Çocuk çok büyük işler yaptığını düşündüğü babasının, işyerini ve işini göreceği için heyecan duyar. Ancak o, hayal ettiği gibi bir manzarayla karşılaşmaz. Büyük beklentilerle gittiği dairede, babasının arkadaşları tarafından alay edilen, ciddiye alınmayan bir tip olduğunu görür, hayal kırıklığı yaşar. Çocuk, babasını daha fazla ezilmiş, mahcup görmeye dayanamayarak oradan kaçma isteği duyar:

“Eve geldikten sonra merdivenlerden koştu, yatağına gitti. Yüzükoyun kapandı. O zamana kadar tutabildiği hıçkırıkları birden taşı. Saatlerce ağladı, ağladı. Sonra uykusuz geçen gecesinden kalan bir yorgunlukla derin derin, ama hep göğsü körüklenerek uyudu” (s. 84).

Çocuk neredeyse *yarı-tanrı* sıfatında gördüğü babasına acır. Ancak bu hissi onun babasına olan yaklaşımında olumlu bir değişime neden olur. Artık babası diğerleri gibi *sıradan* bir babaya bürünmüştür. Çocuk, övünme duygusuyla var ettiği babasını yitirerek yerine sevgisini verebileceği gerçek bir baba koyar:

“Birden babası, o büyük adam, bir tarafına iğne batırılmış bir balon gibi boşaldı. Birden kökü kurumuş bir ağaç gibi yaprakları sarktı, söndü, döküldü... Ve daire, kâğıttan yapılmış bir ev gibi tutuştu, yandı, külleri savruldu.

Ama o vakit babası için hiçbir vakit duymadığı bir sevgiyle yüreği dolarak uykusundan uyandı ve akşam o eve dönünce yüreklilik göstererek yanına gitti, birden kucığına atıldı. İki kollarıyla babasının başını kavrayarak yüzünü yüzüne sürdü, öptü ve ilk kez olarak babasının kokusunu duydu” (s. 84).

Baba figürünün yıkılmasında mekân önemli işleve sahiptir. Ev, babanın otoritesini kurabildiği, herkesin kendisine saygı gösterdiği bir yerken işyeri/daire alay edildiği, otoritesini kuramadığı bir yer olarak verilir. Bu çatışmaya tanık olan çocuk, *mutlak* bir hâkimiyete sahip babasının maskesinin düşmesiyle babasının sıradanlığıyla yüzleşir. Yücelttiği, herkesten üstün gördüğü babasıyla kendini eşit hisseder. Dolayısıyla bu statü kaybı, babasını gerçek duygulara sahip bir insan olarak kabul etmesini, ona karşı sevgi ve merhamet duymasını sağlayan olumlu etkileri doğurur.

“Hayat-ı Şikeste”¹³¹ hikâyesinde sorumsuz, ahlaki yönden zayıf, alkolik bir babaya sahip kızın çaresizliğine, yaşam mücadelesine odaklanılmaktadır. Hikâye, özel dersler vererek evin geçimini sağlayan genç kızın bir anlık dalgınlığı sonucu yanlış yöndeki tramvaya binmesiyle başlar. Yanlış tramvaya bindiğini fark eden genç kızın telaşı, anlatıcının dikkatini çeker. Saat geç olduğu için kızı evine bırakmak isteyen anlatıcı, yolculuk boyunca kızın hayat öyküsünü dinler, dinledikçe ona üzülür. Alkolik bir babaya sahip olduğunu öğrendiğimiz genç kız, annesinin ölümüyle evin geçimini üstlenmek zorunda kalır. Anne ve babasının çocukluğundan itibaren ona ilgisiz davranması, babasının ahlaki yönden zayıflığı kızın babasına karşı mesafeli durmasına neden olur. Tüm bunları dinleyip babanın davranışlarına tanık olan anlatıcı ise kıza sabır dilemekten başka bir söz bulamaz.

Hikâyede, kızın yorgun dalgın yüz ifadesi ve yanlış tramvaya bindiğini anladıktan sonraki telaşı, anlatıcının dikkatini çeker. Kızla karşılaştığı andan itibaren genç kızın

¹³¹ Halid Ziya Uşaklıgil, “Hayat-ı Şikeste”, *Sepette Bulunmuş-Hepsinden Acı*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2010), ss. 62-83.

yüzünün solgunluğuna, soğuktan titreyen dişlerine ve eski giyimine dikkat çeken anlatıcı, genç kızın görüntüsünü şöyle verir:

“Benzi [yüzünün rengi] soğuktan uçmuş, titreyen dişlerini zapt etmek için dudakları kısılmış, siyah yünlü eteğiyle bu sene geçirmeye çalıştığı kışın birinci kışı olmadığında tereddüt edilemeyen koyu kahverengi kalın ceketini ıslanmış, heyet-i elime ve fakiranesiyle [acıması ve yoksul görünümüyle] karşı tarafa oturur oturmaz uçlarının yırtıkları beyaz tire [pamuk ipliği] ile dikilmiş eldivenlerinin içinde şüphesiz donmuş olan parmaklarıyla etekliğinin yanındaki cebinden para çantasını aradı” (s. 65).

O, saatin geç olmasından dolayı genç kızı evine kadar bırakmak ister. Bu vasıta ile genç kızın yaşamıyla ilgili daha fazla bilgi edinen anlatıcı, onun fakir görünümünün altındaki gündelik yaşam mücadelesini dinler: *“Benimki bir hayat ki sabahtan akşama kadar koşmak, bu büyük şehrin her tarafına yetişmek icap ediyor [gerekiyor]. [...] Yazın bir şey değil, günler uzun, derslerime yetişebilmekte zorluk çekmiyorum. Fakat kışın öyle değil...” (s. 72).*

Kızın bu yoğun geçen yaşamı ve alkolik sorumsuz babaya sahip olması, onun kendini evine adanmasına, kendisine ait bir hayat kuramamasına neden olur. Genç kız, annesinin ölümüyle tüm bu yüklerin kendisine kalmasından dolayı hem yorgun hem de iyi bir geleceği olacağına dair umutsuz hisseder: *“Validemi iki sene evvel kaybetmiştim. O zamandan sonra böyle koşmaya başladım. O vakte kadar validem koşardı. Sonra vefat edince miras olarak bana bu koşmak vazifesi intikal etti [kaldı]...” (s. 72).* Genç kızın sorumluluk sahibi olması ve kendini eve adanması kendi yaşamını göz ardı etmesine neden olur.

Hikâyede kızın ahlâkî bakımdan zayıf olan babasıyla zor bir yaşam sürdüğü, babanın anlatıcıya söylediği şu cümlesinden anlaşılabilir: *“Küçüğü fena bulmadınız galiba...” (s. 81).* Bu cümle, anlatıcıda derin etki yaratır, ayrıca kızın hayatının zorluğunun bir özetini verir. Anlatıcıysa duyduğu karşısında kıza yalnızca sabır diler ve kızın geleceğine umutla bakamadığından büyük bir acıyla yanından ayrılır.

2.5. Hayvanlara Yönelen Acıma ve Merhamet

Halit Ziya Uşaklıgil, hikâyelerinde kedi, köpek, at, kuş gibi insan dostu hayvanlara yer vermektedir. Onun hikâyelerinde merhamet duygusunun yöneldiği hayvanlar yardıma muhtaç, çaresiz, hasta olarak yer alırlar. Hayvanlara, kişileştirme yoluyla insana özgü özellikler atfedilir. Onlar da insanlar gibi üzüldür, mutlu olur, dostane

ilişkiler kurar. Daha önce incelediğimiz “Çolak Mesut”ta insan-hayvan dostluğu, “Ekmekçi’nin Beygiri”nde her sabah ekmek taşıyan atın gündelik yaşamı, “Türk Eri”nde insan-hayvan arasında geçen dostluk ve erin atına olan sevgisi, “Eski Bir Refik”te annelik duygusunun tüm canlılardaki ortaklığı acıma ve merhamet duygusu uyandırılacak şekilde işlenmektedir.

“Ekmekçinin Beygiri”¹³² hikâyesinde sosyal adaletsizlik teması, insana ait özellikler atfedilen bir atın yaşamı üzerinden verilerek ekonomik zorluklar, hayatın acımasızlığı karşısında insanın tutumu yansıtılmak istenir. Hikâyede sahibi tarafından sırtına araba takılıp, zorlu hava koşullarına rağmen yıllarca çalıştırılan ata, yaşlandığında fırının ekmeklerini taşıma görevi verilir. Her gün kütüphanesinin penceresinden bakarken göz göze geldiği at ile arasında farklı bir iletişim geliştiren anlatıcı, hayvanlar ile insanlar arasında özdeşim kurar ve atın zorlu yaşamına karşı acıma ve merhamet duygularını açığa çıkarır.

Hikâyede sosyal adaletsizlik kavramı, hayal-hakikat çatışması aracılığıyla öznenin *at* olduğu sembolik bir anlatımla sağlanır. Kültürel bağlamda at, özgürlüğün simgesi iken hikâyedeki kahraman at, sahibi tarafından, tutsak edilmiş ve içinde bulunduğu hayatı kabullenmiş insanî bir tutuma sahiptir.

Hikâyede atın, henüz hayatın başındayken mutlu bir yaşam sürme hayali olduğunu görmekteyiz: “*Onun hayatında da bir devre-i ümit ü hülya [bir ümit ve hülya dönemi], daha sonra bir fasl-ı kûşîş ü cidâl [çalışma ve mücadele dönemi] vardı*” (s. 60). Ancak bu hayaller, sahibinin ağzına vurduğu gem ile sonlanır. O, artık kendisine dayatılan hayatı yaşamak zorunda bırakılır. Atın hür bir yaşam hayali kurarken tutsak olarak yaşamını devam ettirmek zorunda olması acıma ve merhamet duygularını açığa çıkarır. Anlatıcı, atın vücudundaki izlerden ve bakışlarından hareketle bu duygularımızı güçlendirir: “*Vega-yı hayatta, bu cidâl-i kahharın keşmekeşlerinde fena yumruklarla kaburgalarını kırmışlar; hain dişlerle pazularını kemirmişler, bî-rahm ü insaf ökçelerle seni tekmelemişler zannolunacak; o kadar perişan ve mustaripsin*” (s. 58).

¹³² Halid Ziya Uşaklıgil, “Ekmekçinin Beygiri”, *Sepette Bulunmuş-Hepsinden Acı*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2010), ss. 56-61.

Hikâyede atın yaşadığı zorluklar, tabiat unsurlarıyla da güçlendirilir. Özellikle *yazın cehennemleri, kar yığınları* gibi ifadelerle bu zorluklar görünür kılınır:

*“Bu yaşlı at, bireyin, hayatın gerçekleri karşısındaki acziyetini, çaresizliğini sembolize ettiği gibi, dünyada gücü elinde bulunduranların, güçsüz olanlar üzerindeki hükmünü de anlatmaktadır. Yazar bu sembollerle söz konusu düşüncesini aktarırken de, kar ve güneş gibi tabiat unsurlarını gerçekleri, ancak bireye acı veren gerçekleri anlatmaya çalışmaktadır.”*¹³³

Anlatıcı, atı gözlemlediği süreçte onu kendi yaşamıyla özleştirir. Bu, atın kendisine *“Değil mi dostum (...) yavaş yavaş bana, ekmekçinin beygirine benzeyeceksin”* (s. 61) dediğini sanmasıyla sonuçlanır. Dolayısıyla at, anlatıcının kendi yaşamına ayna tutmasını sağlar. Bu bağlamda at, hayatını zorluk içinde geçiren insanları temsil etmektedir. Anlatıcı, bu zorlukları yaşayan ata, dolayısıyla insanlara karşı acıma ve merhamet duygusunu yöneltmekten çekinmez.

Balkan Savaşı yıllarından bir hatıranın anlatıldığı *“Türk Eri”*¹³⁴ hikâyesinde Türk askerinin atına duyduğu merhamet duygusu anlatılır. Hikâyede kahraman anlatıcı, askerlerin atları ile olan arkadaşlığına dikkat çeker. *“Yeşilköy’de Balkan Savaşı’ndan kalan bir izlenim”* (s. 33) diyerek anısını paylaşan anlatıcı bir gün iskeleyle doğru yürürken bir askerin ölmek üzere olan atının başında beklediğini görür. Asker, soğuk havaya rağmen hasta atının üstünü kendi kıyafeti ile örterek üşümeyi göze almaktadır. Tüm bunlara şahit olan anlatıcı ise genç askere ve ata, acıma ve merhamet duygusuyla yaklaşır, savaşın zorlu koşullarına karşysa sitem duyar.

Hikâyede gence tesadüf etmeden önce anlatıcı, askerlerin atlarıyla kurduğu bağı ve iletişimi yansıtan sahnelere yer verir. Böylece askerlerin atlarıyla olan bağının kavranmasında bu sahneler asıl olaya hazırlık amacı taşır: *“Hemen her seferinde o dinlenen askerlerle o bekleyen hayvanlar arasında bir çeşit konuşma, birisinin cana yakın bir sesle söylemesinden, ötekinin baygın ve sevinen gözlerle dinlenmesinden oluşan bir söyleşme olurdu”* (s. 35).

Hazırlık sürecinden sonra asıl dramatik sahneyi oluşturan hasta at ve askere sıra gelir. Atına merhametle yaklaşan Türk askeri, atının heybetli, iri görünüşünün aksine yoksulluğu ve zayıf bedeni ile hikâyede yer alır: *“herhalde Anadolu’nun yoksul bir*

¹³³ Emel Hisarcıklılar, “Halit Ziya Uşaklıgil’in Hikâyelerinde Kahramanların Ruh Hallerinin Tabiat Algısına Etkisi”, *Current Research in Social Sciences*, 2 (1), (2016) s. 7.

¹³⁴ Halid Ziya Uşaklıgil, “Türk Eri”, *Onu Beklerken*, 1.bs., (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1992), ss. 33-40

köyünden, iyi beslenmemiş, kötü koşullarda büyümüş, cılız, kuru, parlaklığı uçmuş gözlerinden, renksiz teninden büyümeye fırsat arayan bir insanlığın tohumları sezilen kavruk kalmış bir çocuktı” (s. 38). Askerin bu görünüşü anlatıcının ona acıma ve merhamet duygusu beslemesini sağlayan ilk unsur olur.

Hikâyede askerin atına yardım etmesi ve atın can çekişir halde yatması, acıma ve merhamet duygusunun bu kahramanlara yönelmesinde etkilidir: “*Ve bu, sağlam olmaktan çok hastaya benzeyen çocuk, kışın sulu ve buzlu rüzgarına karşın, sırtından ceketini çıkarmış, ayaklarının dibinde can çekişen o iri hayvanın geniş solumalarla körüklenen karnının üstüne atmıştı*” (s. 38). Ayrıca askerin hasta atına merhamet gösterip onu yalnız bırakmaması, anlatıcının bu gence daha çok sempati duyar ve bunu milliyetçi duygularla birlikte dile getirir: “*Ah, sen; yiğit, temiz her şeyden iyi Türk çocuğu!... Kendini unutup can çekişen hayvanına yüreği sızlayan Türk eri...*” (s. 39).

Ayrıca askerin vefalı davranış sergileyerek atının yanında kalması, onun için mücadele etmesi, insanî duyguların genç asker üzerinden verilmesini ve anlatıcının genç için barındırdığı duyguların güçlendirmesini sağlar.

Acıma ve merhamet duygusunun işlendiği diğer hikâye “Eski Bir Refik”¹³⁵ Birinci tekil şahıs anlatıcının olduğu hikâyede anlatıcı, yıllar önce acı bir anısı paylaşmaktadır. Hikâyeye göre, on dört yaşlarında olan çocuk, ailesiyle yazlıkta kalmaktadır. Bir gün okuldan çıktıktan sonra eşyasını almak için diğer eve gider. Çocuk evde hamile olarak bıraktıkları kedinin doğum yaptığını yavrularının sokak kedileri tarafından boğulduğunu geriye bir yavru kedinin kaldığını anlar. Tüm bunları yaşayan anne kedi Tosun’un ölen yavrularına bakışından etkilenen çocuk, ona karşı derin merhamet duygusu besler, aralarında ayrı bir bağ oluşur. Her daim Tosun’a sevgisini gösteren çocuk, bir gün okulda arkadaşları ile kavga eder, sinirle eve gelir. Tosun, oyun oynamak için çocuğun yanına sokulur, ancak o, bir anlık hiddetle Tosun’a tekme atar. Tosun, bu olaydan dolayı büyük bir *acı* duyar ve ortadan kaybolur. Üç gün sonra Tosun denizde ölü olarak bulunur. Bu durum anlatıcının aklında bir soru işareti oluşturur.

¹³⁵ Halid Ziya Uşaklıgil, “Eski Bir Refik”, *Bir Yazın Tarihi*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2005), ss. 149-159.

Hikâye çocuk, Tosun ve diğer kedilerden oluşmaktadır. Çocuk merhametli, şefkatli bir kişidir. Hikâyedeki kedilerin davranışları, insanlarla örtüştürülerek yansıtılmaktadır. Bunlar, iki farklı davranışa sahip iyi ve kötü kedilerdir. Tosun, yavruları olan, sevecen, gururlu, merhametli bir anneyi temsil eder. Yavrularını öldüren, cani kedilerse karşıt tipleri oluşturur. Hikâyede bu kediler üzerinden insanların davranışlarına, yaşamlarına göndermeler yapılır.

Hikâyede acıma ve merhamet duygusunun gelişimi yavruları ölen kedinin yavrularının bedenini gördükçe ağlaması, sinir buhranı geçirmesi üzerinden insanî boyutlar katılarak verilir:

“Cevap veren yoktu, o zaman giryân bir nigâh [bakış] ile, evet, içinde bir mana-yı elîm-i matemî ağıladığı vâzihan [açıkça] görülen gözlerini bana kaldırdı ve güya benden bu facianın mahiyet-i müdhîşesini [ürküten, korkunç içyüzünü] sorarak, böyle ne için birden çocuklarının kendisinden alındığını anlamak isteyerek, bir ıstırab-ı mezbûhane ile [boğazlanır gibi bir acıyla] “Mırnav!..” dedi” (s. 152).

Tüm bunları kendi gözünden yorumlayan anlatıcı ise merhamet duygularını kediye yöneltir. Böylesine hassas yapıya sahip olan Tosun, sahibinden gördüğü en ufak bir kötü davranışın üstesinden gelemeyerek intihar eder.

3. ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ OLAY ÖRGÜSÜ'NDE GÖRÜNÜŞLERİ

Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde acıma ve merhamet duygusunun ortaya konulmasında, her kurmaca metinde olduğu gibi, olay örgüsü düzenlenişinin büyük bir etkisi vardır. Bilindiği gibi, olay örgüsü içinde yer alan olay halkaları, karakterlerin bir sonraki eyleminin gerçekleşmesine zemin teşkil eder. Karakterlerin *gerçeklik* ile çatışması hikâyenin gelişimini sağlarken gerilim noktasına ulaşmasıysa, beraberinde sonucu getirmektedir. Tezin bu başlığında Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde acıma ve merhamet duygusunun olay örgüsündeki seyri izlenecek, bu sırada olay örgüsünün özgün yapısal özellikleri ön plana çıkarılacaktır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerine geçmeden önce olay örgüsüne dair, bu kavramdan ilk söz eden Aristoteles'in görüşlerine kısa da olsa yer vermek uygun olacaktır. O, ünlü *Poetika* isimli eserinde tragedyanın yapısını açıklarken olay örgüsünün bu türün en önemli unsurlarından biri olduğunu söyler:

*“Tragedya insanların değil, eylemlerin ve bir yaşamın taklididir, mutluluk (eudaimonia) ve mutsuzluk (kakodaimonia) da eylemlere bağlıdır; amacı da bir nitelik değil, bir eylemdir. İnsanların şu ya da bu nitelikte olması karakterlerine bağlıdır, ama mutlu olmaları ya da tersinin olması eylemlerine bağlıdır. O halde karakterleri taklit edeyim diye eylemde bulunmazlar, karakterlerin hallerini eylemlere iştirak ettikleri ölçüde dâhil ederler. Dolayısıyla tragedyanın amacı olaylar ve öyküdür, amaç da her şeyden daha önemlidir. Kaldı ki eylemsiz tragedya olmaz ama karakersiz tragedya olabilir.”*¹³⁶

Tragedyayı öykü ve eylemler bütünü olarak gören Aristoteles, yaşamın taklidini olay örgüsü aracılığıyla sunmaya çalışır. Olay örgüsünün özelliğiyle ilgili günümüzde yapılan tanımlamalar da onun tanımıyla benzerlik göstermektedir.

Olay örgüsü, Edward Morgan Forster tarafından öykü kavramı ile karıştırılmaması gereken bir unsur olarak ele alınarak neden-sonuç ilişkisi temelinde değerlendirilmektedir:

¹³⁶ Aristoteles, *Poetika -Şiir Sanatı Üstüne-*, Çev. A. Çokona, 1.bs., (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), s. 16.

“Öyküyü, “olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması” biçiminde tanımlamıştık. Olay örgüsü de olayların anlatımı; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir. “Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü” dersek, öykü olur. “Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü” dersek, olay örgüsü olur. Zaman sırası bozulmuş değildir, ancak neden-sonuç ilişkisi yanında iyice gölgede kalmıştır.”¹³⁷

Olay örgüsü, neden-sonuç ilişkisi dışında öykü içindeki karakterlerden kaynaklanan çatışmalarla hareketlilik kazanır. İsmail Çetişli, olayların temelinde kişiler arasındaki *karşılaşma* ve *çatışma*’nın önemli rol oynadığını belirtir:

“Olay örgüsü, insanın insanla, insanın toplumla, insanın tabiatla, insanın kendisiyle olan mücadelesinden doğar. Mücadele, çoğu zaman gizli veya açık bir “çatışma”ya dönüşür. Bu sebeptir ki roman, tiyatro ve hikâyenin olay örgüsü, çok büyük ölçüde böyle bir çatışmadan doğar; gücünü de bu çatışmadan alır.”¹³⁸

Metinlerdeki olaylarda kahramanların çatışma ve karşılaşma durumlarının verilmiş şekilleri sıralamada farklılık gösterebilir. Şerif Aktaş’ın ifade ettiği üzere metin “olay parçalarının örgü halinde iç içe girmesi, art arda gelmesi, birbirini tamamlaması, birbirine zemin hazırlaması sonucu”¹³⁹ ortaya çıkmaktadır. Bu, olay örgüsünün sıralanış düzeniyle ilgilidir. Ayrıca, olayların sıralanış düzeninde zamanın önemli bir rol oynadığı unutulmamalıdır. Olayların birbiri ardına sıralanırken bir *tema*’ya hizmet etmesi ve metinde oluşacak etkinin olayların anlatımındaki zamansal birimlerle değer kazandığı, daha önceki başlıkta belirtilmişti. Dolayısıyla, olay örgüsü tüm bu unsurları içerisine katarak parçalardan oluşan *bütünlüklü* bir yapı arz eder.

Araştırmanın bu başlığında olay örgüsünün sıralanış düzeni, acıma ve merhamet temasının hikâyenin yapısal bütünlüğünde nasıl kurgulandığı üzerine yoğunlaşarak ortaya konacaktır. Bu noktada hikâyede acıma ve merhamet temasını oluşturuca unsurların giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine ne şekilde dağıldığı, her olay örgüsündeki gelişimin nasıl bir sıra ile takip edildiği vurgulanarak ortak bir yapısal bütünlüğe ulaşılmaya çalışılacaktır. Ayrıca, hikâyedeki olayların hareket ögesi üzerinde durularak anlatıma olan katkısı açıklanmaya çalışılacaktır.

¹³⁷ E.M. Forster, *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, 3.bs., (İstanbul: Milenyum Yayınları, 2019), s. 128.

¹³⁸ İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, 5. bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2016), s. 84.

¹³⁹ Şerif Aktaş, *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili – Teori ve Uygulama*- (Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 2017), s. 42.

Halit Ziya Uşaklıgil'in bazı hikâyelerinde olaylar kronolojik karakterlidir. Dolayısıyla olay örgüsü de aynı şekilde kronolojik bir sıra takip eder. Bu tarz öykülerinden bazıları "Ferhunde Kalfa", "Hayat-ı Şikeste", "Ekmekçinin Beygiri", "Bravo Maestro", "Büyük Adam", "Küçük Kambur", "Küçük Hamal", "Kırk Para", "Son Tablo"dur. Ayrıca, *hastalık* ve *bedensel zayıflık* bahanesiyle acıma ve merhamet duygularının uyandırıldığı hikâyelerin girişinde, bu duygu hikâye kahramanının sunumu, kahramanın yaşadığı çevre ve mekânsal özelliklerin tasviriyle ortaya konulmaktadır.

"Küçük Kambur" hikâyesinde kahraman, öncelikle kusursuz bedeni ve güzelliğinin tasviriyle sunulur. Bu tasvir, esasında hikâyenin gelişim evresinde görülen çatışmanın temellendirici ögesi olur. Kronolojik düzende ilerleyen hikâyenin girişinde mutlu bir yaşam süren çocuğun geçirdiği kazayla birlikte hikâyede değişim yönündeki hareketlilik başlar. Çocuğun güzelliğinin, bedensel kusursuzluğunun sunulduğu bölümler, sonraki olay halkalarında oluşacak gelişmelere, çatışmalara zemin oluşturma görevini yerine getirirler. Hikâyedeki birimler sırasıyla çocuğun sakat kalması, sakatlığı sonrası değişen yaşam şekli ve sosyal çevresi, Macide'ye âşık olması, kızın başka bir erkekle evlenecek olması, çocuğun eksikliğiyle yüzleşmesi ve intihar etmeyi düşünmesi... şeklinde ilerler. Çocuğun düşmesiyle bedensel kusursuzluğunda *bozulma* şeklinde bir değişim gerçekleşir. Bu hareketlilik, hikâyenin gelişme bölümünün oluşmasını sağlar. Çocuğun kusursuz bedeninin ön plana çıkarılması, daha sonra meydana gelen bozulmanın anlam ve işlev kazanmasını, okuyucuda acıma ve merhamet duygularının güçlenmesini sağlar. Çocuğun ve ailenin yeni duruma uyum sağlama sürecinin uzun uzadıya anlatılması da bu duyguların temposunu artırır. Çocuğun sosyal çevresiyle ve kendisiyle yaşadığı çatışmalarla hikâyenin gelirim noktaları örülür. Bu örüntünün en üst noktaya ulaşması, sevdiği kızın başka bir erkekle evlenecek olduğunu öğrenmesiyle gerçekleşir. Hikâyede adım adım gelişen olaylar, kahramanda üzüntü oluştursa da sorunda çözüm söz konusu değildir. Hikâye, intihar düşüncesiyle gerilimin en üst safhaya tırmandırılmasına rağmen intihar edip etmediğinin karanlıkta bırakılmasıyla sona erer. Sonuç olarak, olay örgüsünün düzenlenişinin acıma ve merhamet duygularını yükseltecek şekilde düzenlendiği hikâyede olay örgüsünü oluşturan her bir eylem, bir sonrakini hazırlayıcı, gerilimin düzeyini yükseltici bir işleve sahiptir.

denilebilir. Standart şekilde başlayan hikâyenin anlam kazanması, *eksiklik*'in ortaya çıkmasıyla başlar. Eksiklik durumuyla yüzleşme ve mücadele süreci, karakterde sosyal ve psikolojik çatışmaların doğmasına neden olur.

Bedensel görünüşü, çirkinliği, karakterin bundan dolayı hissettiği eksiklik duygusunun işlendiği, acıma ve merhamet duygularına yönelmiş bir diğer hikâye “Koca Baş”tır. Kafası, bedenine göre çok büyük ve çirkin olan Cemal, arkadaşları tarafından hor görünür, dışlanır. Hikâyede bunun ruhunda oluşturduğu tahribat anlatılır.

Cemal'in öyküsü, olay bazlı “devimsel” (dinamik) vaka kurgusuna uygun olarak ilerler. Olayların ardı ardına sıralandığı ve toplamda altı sayfadan oluşan hikâyede Cemal, doğuştan kafası büyük ve çirkin bir çocuktur. Bu görüntüsü “Küçük Kambur” hikâyesinde olduğu gibi sosyal çevresiyle çatışma yaşamasına neden olur. Arkadaşları tarafından dışlanan çocuğun alay konusu edildiği başı, “Koca Baş” lakabıyla sembolize edilmektedir. Arkadaşlarının ona fiziksel şiddet uygulayarak, ikide bir kafasına “İçinde ne var?” diye vurup kaçmalarıyla bu lakap, hikâyede gerilimin yükselmesine neden olur. Cemal, onların bütün bu zorbalıklarına sabreder. Fakat, annesinin de arkadaşları gibi düşündüğünü fark etmesiyle çok canı acır ve hikâyenin kilit cümlesi, leitmotifi haline gelen “İçinde ne var?” soru cümlesinin cevabını bulmak için çocuk, çıktığı bir ağaçtan kendini kafa üstü yerdeki taşın üzerine bırakır.

“Koca Baş” hikâyesi, bu sonucuyla “Küçük Kambur” hikâyesinin aksine, belirsiz bir sonla bitmez. Cemal'in intihar şekli, eksiklik hissettiren çirkin başıyla mücadele sürecinin karakterde yarattığı olumsuz ruh halini yansıtır.

“Mösyö Kanguru”, “Küçük Kambur”, “Koca Baş”, “Çay Fincanı” gibi hikâyelerde acıma ve merhamet duygusu hastalık, çirkinlik, bedensel eksiklik gibi durumlar üzerinden üretilir. Karakterin bu eksiklikle baş etme süreci, karşısına çıkan karşıt tipler ve eksikliğin yarattığı sonuçlar ise hikâyeyi oluşturur.

Yoksulluğun anlatıldığı hikâyelerde ise acıma ve merhamet duygusu doğrudan yoksulluğa, sosyal ve ekonomik adaletsizliğe, yoksul olan karaktere yöneliktir. “Bir Hüzünlü Anı” böyle bir hikâyedir. Çocuğuna ilaç almaya eczaneye giden anne, parası eski ve yırtık olduğu için eczacı tarafından kabul edilmeyince mahcubiyet

yaşar. Anlatıcı, şahit olduğu bu sahneye bigâne kalamaz ve olaylara müdahil olur. Hikâyede ekonomik adaletsizlik senaryosu içinde verilen acıma ve merhamet duygusunu kadının görünüşü, giyimi ve davranışları da tahrik eder. Bu da hikâyede yoksulluk durumunun somut göstergelerle kendini ele vermesidir. Anlatıcının kadının yoksulluğunu fark etmesini sağlayan dış görünüşü, biraz sonra bu görünüşten hareket ederek ortaya konan birtakım ihtimallerle devam ettirilecektir. Denebilir ki hikâyede gerilim, asıl işte bu tahminlerle iyice belirginleşir ve anlatıcının bu anneye acıyıp merhamet göstermesine, ona yardım etmek için harekete geçmesine sebep olur.

Benzer bir örnek “Hayat-ı Şikeste” hikâyesinde de görülmektedir. Burada genç bir kızın yaşadığı maddi zorluklar anlatılmaktadır. İki saatlik bir zaman dilimini kapsayan hikâyede geç vakitte işten evine dönmeye çalışan genç kızın, yaşadığı aksaklıklar, kendisine yardım etmek isteyen adamın kızın hayatına tanıklık etmesi üzerinden hikâye ilerler. Sosyal ve ekonomik bir adaletsizliğin anlatıldığı hikâyede çözüm yoktur. Her iki hikâyenin başkahramanları sonunda maddi açıdan bir değişim yaşamazlar, maddi refaha ulaşmazlar. “Bir Hüzünlü Anı”da fakirliğin yanına güçlü aile bağları konulmuş olsa da “Hayat-ı Şikeste” hikâyesinin bu yönden zayıf bırakıldığı görülmektedir. Çözumsuz ve mutlu sonu olmayan bu hikâyelerin aksine “Kar Yağarken” hikâyesindeki sokak çocuğu yine kendisi gibi bir çocuk tarafından karşılanarak geçici, sembolik bir refah sağlanır. Sosyal ve ekonomik adaletsizliğin anlatıldığı hikâyelerde eksiklik *ekonomik* olarak belirginlik kazanır. Bu eksiklik, hikâye kahramanına olan acıma ve merhamet duygularını ortaya çıkarır.

Halit Ziya Uşaklıgil’in olayların kronolojik olarak ilerlediği klasik kurgulu hikâyelerinin yanı sıra akronik hikâyeleri de vardır. Bu tip hikâyelerde, olaylara ortadan veya sondan başlanıp başlangıca ya da sonuca doğru bir gidiş görülür. Bu tip hikâyelerde olayların ne anlam ifade ettiğini açıklamak için anlatıcı genellikle *geriye dönüş tekniği* kullanır ve söylem dışı zamanı söylem zamanına taşır. Bilindiği gibi, “*Geriye dönüş tekniği, okuyucuda kişiler ve olayların geçmişi, öncesi, başlangıcı hakkında beliren meraklarını giderici bir işleve sahiptir.*”¹⁴⁰

¹⁴⁰ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 16.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2019), s. 193.

Halit Ziya Uşaklıgil, hâkim duyguyu acıma ve merhamet üzerine kurguladığı hikâyelerinde, geriye dönüş tekniğini kişilerin geçmişini, söylem anındaki durum veya olayların sebep veya detaylarını vermek ve böylece sözü edilen duyguların daha fazla derinleşmesini sağlamak amacıyla kullanır. “Mahalleye Mevkuf”, “Ruznameden Müfrez”, “Çay Fincanı”, “Hikâye Değil”, “Bir Hikâye-i Sevda”, “Bir Cinnet Sahnesi” hikâyelerinde bu teknik sıkça kullanılır. “Mahalleye Mevkuf” hikâyesinde olaylar ortadan başlar. Şerife’nin on sekiz yaşlarına tekabül eden giriş bölümünde önce Salim Hoca’nın kişiliğine dair bilgiler ediniriz. Mahallede seilmeyişi, kızı Şerife’nin mahalleli tarafından özel işlerinde kullanmaları vb. Şerife’nin çocukluk yıllarına gidilerek aydınlatılır. Salim Hoca aslında maddi zorluklar çeken, fakir biridir. Ancak mahalleli onun pinti olduğu düşünür ve ona *doğrubasmaz* lakabını takar. Metinde geriye dönüş tekniğiyle şimdiye taşınan bu bilgiler, babanın uğradığı haksızlıkların anlaşılmasını sağladığı gibi yanlış yere itibarsızlaştırılan Salim Efendi’ye, mahallelinin her işlerinde kullandıkları karısına ve kızı Şerife’ye karşı okurda acıma ve merhamet duygularının uyanmasını sağlar.

Hikâyede Şerife, annesi ve Salim Hoca, mahallelinin işlerine koşup dürüst bir insan olduklarını her seferinde göstermeye çalışsalar da insanların kendileri hakkındaki olumsuz düşüncelerini değiştiremezler. Şerife’nin evlilik hazırlığı yaptığı süreçte mahalleli, onun birtakım ihtiyaçlarını karşılasa da evlendikten birkaç gün sonra verdikleri eşyaları birer birer alırlar. Kayınpederini doğrudan tanımak yerine mahallelinin sözlerinden tanımayı tercih eden damat ise kayınpederinin pintiliğine öfkeli ve Şerife’yi de bu konuda doldurur. Salim Hoca’nın kızının da babasına karşı güvenini yitirmesi, bunun yanında kızının eşinin sözlerine itibar edecek kadara sağduyusunu yitirmesi, biraz önce genç kıza da yönelen acıma ve merhamet duygusunun sadece Salim Hoca’da yoğunlaşmasına neden olur. Dolayısıyla, Salim Hoca’nın gerçek manada fakir olmakla birlikte çevre tarafından pinti görülmesi hem çevrenin hem de daha sonra kızının nezdinde itibarının olmayışı, Şerife ve annesinin mahalleli tarafından kullanılmaları vb. hikâye boyunca olaylara şekil veren çerçevedir. Hikâyenin sonunda da bu durumda bir değişiklik olmaz; aile zenginleşmez, Salim itibarlı biri olmaz ve Şerife ve annesi el üstünde tutulmazlar. Aksine, mesela Şerife bağlamında, evlendiği kişinin içgüveysi olarak evlerine gelmesiyle ekonomik zorlukları biraz daha ağırlaşır.

“Hikâye Değil”¹⁴¹ hikâyesinde ise olaylar sondan başlar. Çerçeve öykü tekniği ile sunulan hikâyede anlatıcı, ziyaretine gittiği kadın arkadaşının komşusunun çocuğunun ölümüne çok üzüldüğünü görür. Kadının çocuğun ölümünü anlatmaya başlamasıyla alt öyküye geçilmiş olur. Alt öyküde anlatma görevi kadındadır. Kadın, ailenin maddi yetersizlikleri sonucunda verem olmuş çocuğun hazin yaşamını, anlatıcının acıma ve merhamet duygularını kabartacak şekilde anlatır. Çocuk yetersiz beslendiği, evin güneş almaması, ilaçlarının alınamaması yüzünden ölmüştür. Hikâyede çocuğa ve eve dair tasvirler de yine acıma ve merhamet duygularını tahrik etmeye dönüktür.

Hikâyede mekân, çatışmayı veren önemli bir öge gibi görünmektedir. Hasta çocuk, güneş görmek için her gün mezarlığa gitmek zorundadır. Çünkü yaşadığı ev rutubetli, çatısı akan, pencerelerinden güneş girmeyen sağlıklı bir yerdir. Buna mukabil gittiği mezarlık “ulu, şen ve neşeli” (s. 67), etrafında kuzuların otladığı huzurlu bir mekân olarak anlatılır. Hikâyede hayat ile ölüm arasındaki kızın bir mezarın kıyısına uzanarak güneşlenmesi, yani yaşamın evde değil mezarlıkta görüntülenmesi, hatta hastalığın çok fazla yaşamasına izin vermeyeceği belli olan küçük kızın bir mezar kıyısına uzanması, acıma ve merhamet duygularının harekete geçmesine neden olur.

Sonuç olarak Halit Ziya Uşaklıgil’in ortadan ve sondan başlayan, kronolojik karakterli olmayan hikâyelerinde tasvirler, kişi tanıtımları ve olaylar, anlatıcı tarafından okurda acıma ve merhamet duygularını uyandıracak şekilde düzenlenir. Özellikle, geriye dönüş tekniğinin kullanılmasıyla anlatıcı, kendisinde iz bırakan hatırayı anlatır, bunları hikâyenin gündemine taşıyabilir veya hikâyedeki karakterin geçmişini gün yüzüne çıkararak acıma ve merhamet duygularının etkisini artırabilir.

¹⁴¹ Halit Ziya Uşaklıgil, “Hikâye Değil”, *Onu Beklerken*, 1.bs., (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1935), ss. 63-70.

4. ACIMA VE MERHAMET DUYGULARININ ZAMAN'DA GÖRÜNÜŞÜ

Tezin bu başlığında kurmaca metinlerde zamanın görünüş biçimlerine değinilerek Halit Ziya Uşaklıgil'in acıma ve merhamet temalı bazı hikâyelerinde zamanın hangi işlevle ve nasıl bir amaca hizmet etmek üzere sunulduğu ortaya konmak istenmektedir.

Öncelikle duyuların ötesinde olan zaman kavramı, tarihsel süreç boyunca farklı şekillerde tanımlamıştır. Zaman ayrıca gerçek yaşamın dışında, kurmaca metinde de kendine yer edinen bir kavramdır. Kurmaca metnin ana ögesi olan öykü, Mehmet Tekin'in de ifade ettiği gibi *“zamana bağlı olarak asıl değerini bulur ve zaman içinde idrak edilir. Bu nedenle bir romanda hikâyeye mutlaka –belirli veya belirsiz- bir zamanda cereyan eder. Yine bu hikâyeye, belli bir süre sonra öğrenilir/duyulur ve belli bir süre içinde de kaleme alınıp anlatılır.”*¹⁴² Ayrıca, öyküdeki olayların oluş süreci de zamana bağlı olarak verilir. Zaman, öykünün teminde ve olayların sunulmasında önemli bir role sahiptir.

Halit Ziya Uşaklıgil'de zaman tercihleri, acıma ve merhamet temalı hikâyelerde bu duyguları uyandırmaya dönük bir strateji içinde verilir. Özellikle acıma ve merhamet duygularına sebep olan olayların anlatıldığı bölümlerde olaylar, yavaşlatılarak ve detaylandırılarak verilir. Tersine durumda, yani buna hizmet etmeyen bölümlerin ise zamanın hızlandırılarak yahut atlamalar, özetler yapılarak verilen bölümler olduğu söylenebilir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde acıma ve merhamet duygusu oluşturan olayların zaman'la ilişkisini açığa çıkarmak için *olay zamanı* ve *anlatma zamanı* kavramları üzerinde durmamız gerekir. Olay zamanı, olayların yaşandığı zamandır. İsmail Çetişli'nin ifadesiyle *“Roman, tiyatro ve hikâyede, olayların başlama noktası*

¹⁴² Mehmet Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, 17.bs., (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2019), s. 117.

ile bitiş noktası arasında geçen zamana” olay zamanı denilmektedir.¹⁴³ Bir olayın zamanının öyküdeki verilişi farklılık gösterebilir. Anlatıcı, olayı anlatırken birtakım tasarruflarda bulunabilir; zamanı genişletip daraltabilir. Bu, bir yandan öyküde bütün olayların verilmesinin imkânsız oluşundan kaynaklandığı gibi verilmek istenen mesajın bütün olaylara ihtiyaç duyup duymamasıyla da ilgilidir.

*“Yazar, vermek istediği mesaja, estetik anlayışına ve türün imkânlarına göre, gerçek zamanda tasarrufta bulunur ve onu yeniden tanzim eder. Bu sebeple vak’a zamanı, her zaman kronolojik olmayabilir. Duruma göre kronoloji kırılarak halden geçmişe dönülebilir (geri dönüş tekniği) veya hâlden geleceğe sıçranabilir. Ayrıca zaman akışında atlamalar, özetlemeler veya genişletmeler yapılabilir. Özellikle kahramanların hayatında fazla önem taşımayan zaman dilimleri, atlanır ya da kısaca özetlenir.”*¹⁴⁴

Anlatma zamanı ise, anlatıcının olayları anlattığı, oluş zamanından bağımsız olan zamandır:

*“Anlatma zamanı; roman ve hikâyedeki olayların, anlatıcı tarafından görülüp, öğrenilip, yaşanıp, idrak edildikten sonra, kendi tercih ve imkânlarına göre okuyucuya nakledildiği zamandır [...] Vak’a zamanı olayların oluş zamanı; anlatma zamanı ise, bu olayların anlatılış zamanıdır. Anlatma zamanı, tamamiyle anlatıcıya bağlıdır ve onun anlatma eylemi ile alakalıdır. Hâlbuki vak’a zamanı, eserdeki kahramanlara bağlıdır ve olay örgüsü ile alakalıdır.”*¹⁴⁵

Anlatma zamanında, olay zamanında gerçekleşenler arasından temayı besleyenler seçilir ve onlar üzerinde durulur. Anlatıcı, bunu yaparken olayları oluş sırasına göre verebileceği gibi sıralamayı bozarak baştan sona, ortadan başa veya sona veya sondan başa doğru da anlatabilir. Bu tasarrufa imkân veren teknikler ise geri dönüş, ileri sıçrama, özetleme gibi tekniklerdir. Ayrıca, olayların gerçekleştiği zaman ile anlatıcının olayları anlattığı zaman arasındaki boşlukta *zihnileştirme* denilebilen, anlatıcının belli bir tem oluşturmak üzere olayları belli bir teme göre düzenlemesi de söz konusudur. Bu düzenleme, geçmiş ile şimdi arasındaki yerde yapılır. Mehmet Bakır Şengül, bu konuda “Romanda Zaman Kavramı” makalesinde şunları söyler:

“İlahi bakış açısına sahip anlatıcı ile kaleme alınmış bir romanda, olayları olduğu gibi bilen ve anlatan anlatıcı, vaka zamanı ile anlatma zamanı arasındaki mesafeyi kısaltmış olur. Çünkü anlatıcının genel olarak geçmişe gitme, hatırlama gibi yöntemlere başvurmasına gerek yoktur. Kahraman anlatıcıda ise gerçek dünya ile kurgusal dünyanın birbirine benzemesinden dolayı kahraman, her şeyi hatırlama/aktarma gücüne sahip olmadığından ya da yazarın amacına göre geriye

¹⁴³ İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*. 5. bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2016), s. 96.

¹⁴⁴ A.g.e., s. 97.

¹⁴⁵ A.g.e., s. 98.

gitme, hatırlama, tekrar değerlendirme ve geçmişe dönük yeni saptamalarda bulunma gibi sebeplerden dolayı, vaka zamanı ile anlatma zamanı arasındaki mesafe uzayabilir.”¹⁴⁶

Anlatıcının konumu, öykünün sunumunda kronolojik/doğrusal şekilde ilerleyen eş zamanlı bir yol izlemesini ya da doğrusal olmayan art zamanlı bir anlatım izlemesini belirleyebilir. Halit Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerinde de anlatıcının konumuna göre olaylar ve zaman özgün şekilde düzenlenir.

4.1. Art Zamanlı Hikâyelerde Acıma ve Merhamet’in Zamanları

Olay zamanı ile anlatma zamanının farklı olduğu art-zamanlı hikâyelerde olayları olup bittikten sonra aktaran bir anlatıcıyla karşılaşılır. Bu tür hikâyelerde olaylar ve dolayısıyla da zaman, kronolojik değildir. Adem Can’ın “Romanda Zaman Meselesi” makalesinde değindiği gibi “*art zamanlı anlatımda vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında belli bir süre yer alır. Yani anlatma zamanına göre vaka zamanı geride kalmıştır. Anlatıcı daha önce yaşadığı veya öğrendiği vakayı hatırlamanın ölçüsü çerçevesinde sunar.*”¹⁴⁷

Halit Ziya Uşaklıgil’in acıma ve merhamet temalı hikâyelerinde sıkça görülen bu anlatım, bir anının hatırlanmasıyla, günlük ya da mektup türünde bir metinle ya da bir arkadaştan dinlenen bir öyküyle ve çoğunlukla geri dönüş tekniği de kullanılarak sağlanır. *İhtiyar Dost* kitabındaki tüm hikâyeler arkadaş sohbetinde dinlenen, öğrenilen hikâyelere örnek gösterilebilir. “Bir Hikâye-i Sevda”, “Küçük Kambur”, “Alık Abdül”, “Koca Baş”, “Fatma’nın Evi”, “Bir Küçük Hatıra”, “Bir Cinnet Sahnesi”, “Küçük Hamal”, “Solgun Demet”, “Ali’nin Arabası”, “Ruznameden Müfrez”, “Çolak Mesut” gibi acıma ve merhamet temasının işlendiği bu hikâyelerde art zamanlı bir anlatım görülmektedir. Hikâyelerde geriye dönüş tekniği sıkça kullanılarak acıma ve merhamet uyandıracak olaylar bugüne taşınır.

Çerçeve öykü tekniğiyle anlatılan “Bir Hikâye-i Sevda”nın¹⁴⁸ açılışında anlatıcıyı bir arkadaşını ziyaret için gittiği İstanbul’un köylerinden birinde, arkadaşıyla birlikte dolaşırken görmekteyiz. Köyün yüksek tepelerinden denize dek uzanan geniş

¹⁴⁶ Mehmet Bakır Şengül, “Romanda Zaman Kavramı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.4, (Kocaeli 2011), s. 432.

¹⁴⁷ Adem Can, “Romanda Zaman Meselesi”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, y.5, Sayı 9, (2013), s. 120.

¹⁴⁸ Halit Ziya Uşaklıgil, “Bir Hikâye-i Sevda”, *Bir Hikâye-i Sevda*, 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2010), ss. 17-26.

yollarında dolaşırlarken anlatıcı, bu yolları tek başına Barba isimli birinin yaptığını öğrenince çok şaşırır. Arkadaşı, aklının noksan, *divane* biri olduğunu söylediği bu adamın hayatını anlatıcıya anlatır ve hikâye, “*refikimin lütuşkârlığına medyun [iyiliğine borçlu] olan bu hikâyeyi işte aynen naklediyorum*” (s. 18) şeklindeki anlatıcının cümlesinden sonra, alt öyküye yani Barba’nın öyküsüne geçilir. Onun öyküsü, on beş sene öncesinden başlar. Bir göç dalgasına takılarak on beş sene önce bu köye gelmiştir Barba. Nereden ve nasıl geldiğini, geçmişini kimse bilmemektedir. İlk geldiği sıralarda adını soranlara sadece korku dolu gözlerle bakan, ancak ağzından tek kelime çıkmayan bu kişiye çocuklar *Barba* adını verir. Köylülere hemen her işlerinde yardım eden Barba, kısa sürede herkes tarafından sevilmiştir. Bir gün, Barba’nın bir kıza âşık olduğu dedikodusu bütün köye yayılınca köylü, bu durumu bir oyuna çevirerek köyün yollarını tamamladığı taktirde onu sevdiği kızla evlendireceklerini söyler. Bir yıldan biraz fazla bir zamanda yolu tek başına bitiren Barba, köylünün kendisine verilen nişanlığı âşık olduğu köyün en güzel kızının kapısına asar ve kızın nişanlığı görmesini beklemeden köyü terk eder. “*Herkesin alkışları, kahkahaları içinde Barba, bu şeref ve şanın tantanasından boğulmuş bir perişanlıkla üzerinde koca bir yolun kayaları çöken sırtını kamburlaştırarak çekildi, kaçtı*” (s. 26). Ertesi sabah ortalıkta görünmeyince onu merak eden köylü, bir süre sonra cesedini suların içindeki kayalıklarda, kollarına ve ayaklarına taş bağlanmış şekilde bulur.

Barba’nın anlatıcının arkadaşının köyünde yaşadığı on beş yıllık öyküsünü, yalnızca belli olaylara odaklanıp çoğunu atlamak suretiyle verdiği öyküde zamanın özellikle metin için işlevsiz kısımları, mevsimler ve yıllardan kısaca söz edilerek atlanır. Örneğin Barba’nın köye gelişi, insanlarla kurduğu ilişkiler, kendini sevdirmesi özetleme tekniği ile adeta bir fırça darbesiyle gösterilir. Dolayısıyla bu kısımlarda metnin zamanı ekonomik kullandığı, bunu ise *hızlandırma* tekniğiyle sağladığı söylenmelidir. Italo Calvino’nun da altını çizdiği gibi kurmaca metinler, kelimeler konusunda olduğu gibi zaman bahsinde de *tutumlu* davranır:

“Edebiyatta ise zaman, rahatça ve kaygısızca kullanabileceğimiz bir zenginliktir: Amaç, önceden belirlenmiş bir varış çizgisine en önde varmak değildir; aksine, zamanı tutumlu kullanmak, zamandan ne kadar tasarruf edersek, o kadar zaman haralayabileceğimiz için iyi bir şeydir. Üslup ve düşüncenin hızlı olması demek, her şeyden önce kıvraklık, hareketlilik, umursamazlık demektir; hepsi de, konu dışına

çıkmalara, bir konudan ötekine atlamaya, ipi yüz kez yitirip yüz dolambaçlı yolu dolaştıktan sonra yeniden bulmaya hazır bir yazıyla uyuşan nitelikler.”¹⁴⁹

“Bir Hikâye-i Sevda” hikâyesinde sık sık atlamalara başvurularak hikâyenin temel çatışmasını oluşturan *aşk* öyküsüne gelinmek istenmesi, konunun dışına çıkılarak odağın yitirilmesini engeller. İç içe geçmiş bir hikâye olarak kurgulanan metinde çerçeve hikâye (baş ve son) kronolojik bir zaman çizgisinde ilerlerken alt öyküyü oluşturan Barba’nın hikâyesiyle zamanda kırılma gerçekleşir ve 15 yıl öncesine dönülür. Hikâyede anlatma zamanında kullanılan *geri dönüş tekniği*’yle Barba’nın dramatik sonunun yer aldığı, acıma ve merhamet duygularının açığa çıkarıldığı asıl bölüme gelinmiş olur. Bu bölümde Barba’nın davranışları okurun ona karşı sempati geliştirmesini sağlayacak şekilde düzenlenmiştir. Barba’nın çocuklarla oynaması, köyden ayrılmak istediğinde köylülerin onu bırakmaması, köylülerin her işine koşması, köyün yollarını büyük bir hevesle yapması.... gibi *an*’ların akıp giden zaman’da öne çıkarılan sahneler olması okurda Barba’ya karşı acıma ve merhamet duygusu oluşturmuştur.

“Fatma’nın Evi”¹⁵⁰ hatıraya dayalı art zamanlı bir hikâye örneğidir. Anlatıcı “*yaz sonlarıydı*” diye başladığı hikâyede, anımsadığı ve geçmişte kendisinde iz bırakmış bir olayı anlatır. Üsküdar’daki akrabasını ziyarete gittiği bir gün orada, akrabasının evlat edindiği Fatma’yla karşılaşmıştır. Akrabalarından öğrendiğine göre Fatma adlı bu kızın babası şehit düşmüş, evleri yanmış, annesi ve kardeşlerinden haber alınamamıştır. Hikâyede Fatma’nın yaşadıkları şöyle özetlenir:

“Fatma’yı Karamürsel’den getirmişlerdi. Şehit olmuş bir baba, nerede kaldığından haber alınamayan bir ağabey, yanmış bir ev, biri elde, biri kucakta diğer iki küçük kızla İstanbul’un bilinmeyen bir harabesine sığınmış bir ana, bir de işte gözlerinin içinde hâlâ hayatın bu garip oyunundan hayretini ayıramayan şu, cılız, sönük, kavruk çocuk...” (s. 100).

Anlatıcı, öyküsünde asıl vermek istediği duyguyu besleyecek olan bölümleri uzun uzadıya anlatırken bunun dışında kalan bölümleri kısa tutar ya da atlar. Özellikle, Fatma’nın ailesini kaybetmekten duyduğu üzüntü ve ruhsal çöküntü öykünün geneline yayılırken, buna sebep olan kısımlar *geri dönüş tekniği*yle kısaca verilir.

¹⁴⁹ Italo Calvino, *Amerika Dersleri Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*, Çev. Kemal Atakay, 4.bs., (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), s. 58.

¹⁵⁰ Halid Ziya Uşaklıgil, “Fatma’nın Evi”, *Aşka Dair*, 1.bs., (İstanbul: Mühür Kitaplığı, 2017), ss. 100-104

Fatma'nın başından geçen ve ona karşı anlatıcıda acıma ve merhamet duyguları oluşturan kısımlar, hikâyede geri dönüş tekniği kullanılarak verilir. Bu sayede ayrıca yine geri dönüş tekniğiyle Fatma'nın bahçede kendi kendine oynadığı üzücü sahnenin de anlaşılması sağlanır.

Hikâyede olay zamanı dışında/ haricinde *dış zaman* örneği de görülmektedir. Dış zaman, “yazarın, edebî eserdeki itibari yapı içerisinde, yaşadığı dönemin olay, değer yargısı, gelenek gibi birtakım özelliklerini ve gerçeklerini yerleştirmesi, bunlardan kesitler sunması, metni oluştururken yaşadığı dönemi yansıtması”¹⁵¹ şeklinde tanımlanır. Bu bağlamda “Fatma'nın Evi” hikâyesinde anlatıcının okuduğu gazetede dış zamana ait bazı işaretler görülmektedir: “...Wilson İlkeleri'nin milletlerin refahlarına olan etkilerine dair bir yazı okuyordum” (s. 103) ifadesiyle hikâyenin *dış zaman*'ın Birinci Dünya Savaşı yılları olduğu anlaşılır.

4.2. Kronolojik İlerleyen Hikâyelerde Acıma ve Merhamet'in Zamanları

Olay zamanı ile anlatma zamanının aynı olduğu *eş zamanlı* hikâyelerde iki zaman kesişir. Nurullah Çetin, zamanın bu şekilde verildiği metinlerde zamanın görünüşüyle ilgili şunları aktarır:

“Romanda geçen olaylar, daha olup bitmekteyken, sıcağı sıcağına aktarılır. Olaylar, okuyucunun gözü önünde oluyormuş gibi cereyan ederken hemen kaydedilir. Bunda genellikle şimdiki zaman kipi kullanılır. Bu tür aktarmada olaylar ve zamanı üzerinde fazla bir değişiklik ve tasarruf yoktur. Çünkü aradan zaman geçmemiştir.”¹⁵²

Halit Ziya Uşaklıgil'in acıma ve merhamet temasını işlediği “Ekmekçinin Beygiri”, “Ferhunde Kalfa”, “Mahalleye Mevkuf”, “Son Tablo”, “Bravo Maestro”, “Kırk Para”, “Mavi Yalı”, “Hayat-ı Şikeste” gibi hikâyelerinde bu teknikleri görmek mümkündür. Bu tür hikâyelerin en belirgin özelliği *oyalanma tekniği* ile karakterlerin acıma ve merhamet temasını geliştirici iç çatışmalarına, psikolojilerine yer verilmesi ve zamanda genişlemenin bu duyguların aktarıldığı sırada gerçekleşmesidir. *Anlatıda yavaşlatma* ya da *oyalanma tekniği*'nin kullanımı “sonucu ertelemeye yarayan bir stratejidir, yapının içindeki zamanın çoğaltılmasıdır, sürekli bir kaçıştır”¹⁵³ ve bu da

¹⁵¹ Hakan Sazyek, “Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Zaman Ögesi” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt 34, sayı 1-2, 1990, s. 246.

¹⁵² Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 16.bs., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2019), s. 133.

¹⁵³ Italo Calvino, *Amerika Dersleri Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*, Çev. Kemal Atakay, 4.bs., (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), s. 58.

hem anlatıcının hikâyede konunun dışında gezinerek zaman kazanmasında hem de okur için hikâyede *katharsis* etkisinin oluşmasında önemlidir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in acıma ve merhamet temalı birçok hikâyesinde olduğu gibi "Ferhunde Kalfa"¹⁵⁴ hikâyesinde de başat olarak oyalanma tekniği kullanılır. Hikâyede evin kızı gibi büyütülen Ferhunde'nin nihayet bir gün *hizmetçi* olduğunu öğrenmesinin ardından yaşadığı duygusal travma konu edilir. Ferhunde'nin çocukluğundan yaşlılığına kadar olan süre, olay zamanını oluşturur ve *geniş* bir zamanı kapsar. Hikâyede anlatma zamanı, olay zamanına paralel olarak ilerlese de zaman zaman Ferhunde'nin iç çözümlemelerinin yapıldığı yerlerde hem zamansal bir oyalanma hem de karakterin duygu dünyasına dair bilgilenme sağlanır:

"Artık bütün dünyaya, hatta o kâğıt parçasına küstü. Geceleri yatarken düşünmemeye, hulya kurmamaya çalışıyordu. Şimdi zavallı kalbinde her şeyi fena gösteren bir acılık vardı ve bu küskünlük içinde, Sabit serpilip büyüdüğü, Ferhunde'nin omuzları daha ziyade çökerek, hatveleri [adımları] daha ziyade ağırlaşarak, şakaklarında gittikçe beyaz teller çoğalıyordu" (s. 189).

Hikâyede Ferhunde'nin ruhsal durumunun tahlil edildiği bölümler atlanmadan, yavaşlatma tekniğiyle sunulur. Anlatıcı, bu tahlillerle Ferhunde'ye karşı acıma ve merhamet duyguları uyandıracak psikolojik zemini hazırladığı gibi bu kısımları uzatarak bu duyguları iyice derinleştirir.

Olay zamanında Ferhunde'nin tüm yaşamının verilmesi mümkün olmadığından belirli atlamalara ve özetlemelere başvurulur: "*Günler aylar geçiyor, hâlâ o beklenen şeyden bir haber gelmiyordu*" (s. 185) şeklindeki *hızlandırma* ile Ferhunde'nin bekleyişinin ne kadar uzun sürdüğü vurgulanmak istenir.

Ferhunde'nin evde önce evin kızı olduğu söylenirken yaşının ilerlemesiyle o kalfa, dadı, bacı gibi farklı isimlerle çağrılır. Zamanın geçtiği ayrıca Ferhunde'nin bedeni üzerinden de ima edilir: Başta simsiyah olan saçları, evlenirken bembeyaz olmuştur.

Aynı kitaptaki anlatma ve olay zamanının birlikte ilerlediği diğer hikâye de "Mavi Yalı"dır (ss. 160-169). Tekdüze, sıradan, yalnız bir yaşam süren Kaptan'ın Mavi Yalı'yı görmesiyle değişen dünya algısı hikâyeye konu edilmektedir:

"Hikâyenin kahramanının çocukluk yıllarından, arkadaşlarıyla karşılaşp Mavi Yalı hayalinin yıkıldığı zaman aralığını kapsar. Bu zaman dilimi içerisinde Kaptan'ın

¹⁵⁴ Halit Ziya Uşaklıgil, "Ferhunde Kalfa", *Bir Yazın Tarihi* 1.bs., (İstanbul: Özgür Yayınları, 2005), ss.180-191.

yaşama tarzı, insani ilişkileri, düşünceleri, yaşamaya has kronolojik sırayı ihmal etmeden dikkatlere sunulur.”¹⁵⁵

Kaptanın Mavi Yalı’ya denk gelmeden önceki hayatı *hikâye birleşik zaman* ile anlatılmaktadır. Umberto Eco, kitabında hikâye birleşik zamanlı anlatımın metne olan katkısını şöyle açıklar:

*“Hikâye birleşik zamanı çok ilginç bir zamandır, çünkü sürekliliği ve yinelemeyi gösterir. Süreklilik özelliği açısından bize geçmişte bir şeyin olmakta olduğunu - ancak belirli bir zamanda değil- belirtir ve eylemin ne zaman başladığı ve bittiği bilinmez. Yineleme özelliği açısından da, bize o eylemin birçok kez yinelandığını düşünme olanağı sağlar.”*¹⁵⁶

Dolayısıyla metnin hikâye birleşik zamanlı bir anlatımla ilerletilmesi, olayların rutin oluşunu ve devamlılığını vurgulama amacı taşır. Keza, anlatıcının “*bu yirmi senenin içinde yirmi günlük vukuat [olay] yoktu*” (s. 160) dediği cümleyle karakterin rutin yaşamı doğrudan dile getirilir. Hikâyede karakterin rutin yaşamını fark ettiğindeki şaşkınlığı ise “*Aman yarabbi! Bu uzun seneler şuracıkta nasıl geçmişti*” (s. 160) ifadesiyle belirtilir. Geniş zaman ile başlayan anlatım dili, geri dönüş tekniğiyle karakterin geçmişine dair bilgilerin verildiği bölümlerde kesintiye uğrar ve geçmiş zaman kipine geçilir: “*Ta çocukluğundan beri zevkleri sade, emelleri ufaktı. Mektepte derslerine çalışırken, yalnız, mektepte bulunmak derslere çalışmaktan ibarettir diye bir fikr-i basit ve mücmeli [basit ve özet bir düşünceyi] rehber edinmişti*” (s. 160). Geri dönüş tekniğiyle verilen bilgi/olaylar kip olarak geçmiş zaman kipiyle verilse de takip eden paragraflarda bu olayların şimdi’ye müdahil olduğu veya şimdiki zamanla birleştiği anlaşılır.

Hikâyedeki karakterin başlangıçtaki zaman konusuna duyarsızlığı, bir gün Mavi Yalı’yı görmesiyle değişir. Onu gördüğünde ömrünü boşa geçirdiğini fark eder. Kısaca bu durumu şöyle açıklayabiliriz. Kaptan, yalıyı satın almak için gereken parayı ne kadar sürede biriktirebileceğini düşünürken zaman’ı fark etmiştir. Hikâyede acıma ve merhamet duygularının oluşmasını sağlayan olaylar/durumlar da bu fark etme neticesinde gelişir. Şöyle ki, kaptan çocukluğundan büyük hedeflerin insanı olmamış, hep azla yetinmeyi tercih etmiştir. Hikâyede, belki de bu yüzden, Mavi Yalı’yı görmesine kadar olan zaman hızlıca ilerletilir. Mavi Yalı’yı görmesiyle

¹⁵⁵ Şerif Aktaş, *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili – Teori ve Uygulama-*, (Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 2017), s. 186.

¹⁵⁶ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, 9.bs., (İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2016), s. 26.

zaman yavaşlar, onunla ilgili kurduğu hayallerden, onu satın alma arzusundan daha detaylı şekilde ve dolayısıyla zaman yavaşlatılarak söz edilir.

“Bir hayal-i rü’yet [görünen bir hayal] içinde kendisini orada, yazın sarmaşıkların arasında kaybolması lazım şehnişinin kenarında, arkasında yalnız gömleğiyle, başında ince bir takye ile, ayaklarında terliklerle, keten bezinden açılır kapanır bir sandalyeye yaslanmış gördü. Sonra onu gördü [...] Bir kadın, kendisini sevecek bir kadın kalbi, ancak o kadar... Bu rüyayı bulduktan sonra böyle kendisini seven bir kalbe ihtiyacının şiddetini birden anlamıştı. Buna bir de çocuk kalbi ilave ediyordu” (s. 165).

Şimdi yalının önünden her geçtiğinde Kaptan’ın aklında onunla ilgili hayâlleri vardır: Onu tamir ettirecek, her tarafını dilediği gibi biçimlendirecek, orada çok mutlu yaşayacaktır. Ancak, Mavi Yalı’yı almaya yetecek kadar para biriktirmesi için en az yirmi seneye ihtiyacı olduğunu fark edince bu kez kendisini parayı biriktirmiş, onu satın almış hayal eder. Kaptanın hayalleri, kendi ekonomik gerçekliğiyle karşılaştığında bu gerçeklikten yine hayale sığınarak kaçışı ona karşı acıma ve merhamet duygularının oluşmasında etkili olmuştur.

Bir kış boyunca böyle hayaller kuran kaptan’ın vapuruna *“bir gün, yaz mukaddimesine [başlangıcına] tesadüf eden [rastlayan], fakat nisan havasının bir heves-i garibiyle [tuhaf hevesiyle] ağustos sıcaklarına nazire yapan [benzeyen] bir günde, on bire yirmi kala”* (s. 168) çocukluk arkadaşı biner. Onunla yolculuk boyunca sohbet eden kaptan, zengin olmuş arkadaşına kendi hayatından söz etmeye çekinir. Vapur, Mavi Yalı’ya yaklaşırken yalıdan el sallayan bir kadın ve çocuk görür. Biraz sonra arkadaşının *“İşte burasını aldık!”* (s. 169) demesiyle kış boyunca kurduğu hayalleri yıkılır. Hikâyede yalıyı görmesiyle birlikte hayatı anlam kazanan, zaman’ı başka türlü görmeye başlayan ve canlılık kazanan Kaptan, bu cümleden sonra tekrar durgunlaşır. *“O, bundan sonra her vakit oradan geçerken göğsü kabarak mavi yalıya bakmamak için başını çevirirdi”* (s. 169).

Görüldüğü gibi, hikâyede zaman’ın özet ve hızlandırma ile verildiği kısımlarında Kaptan’ın anlamsız/hedefsiz hayatı söz konusuken yavaşlatma ve detaylar için sürenin genişletilmesiyle onun hayata tutunuşu, kendisini ve zaman’ı başka türlü görmesi anlatılmıştır. Ancak bu durum uzun sürmemiş, yalının başka biri tarafından alındığını öğrenmesiyle hikâyede hem zaman hem de Kaptan, yeniden eski düzenine dönmüştür. Okur ise, zaman’daki tempo değişimlerine bağlı olarak değişen Kaptan’a

iyice alıştığından, onun hayallerinin yıkılması ve yeniden eski günlerine dönmesi en çok okuru etkilemiş, acıma ve merhamet hislerinin Kaptan'a yönelmesini sağlamıştır.

SONUÇ

Sevgi, adalet, iyilik gibi olumlu duyguların yanında yer alan acıma ve merhamet duyguları, Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde yaygınlık göstermektedir. Bu duygular yazarın hikâyelerinde hastalık, bedensel ve zihinsel eksiklik, çirkinlik, maddi ve manevi eksiklik, karşılıksız aşk, ötekileştirilme, yalnızlık, kimsesizlik, ölüm, sosyal adaletsizlik gibi konular çerçevesinde ele alınır. Yazarın acıma ve merhamet duygularının gelişim gösterdiği hikâyelerinde kişiler, olay örgüsü, zaman ve anlatıcı bu duyguları inşa eden bir strateji içinde sunulmaktadır.

Hikâye incelemelerinin yer aldığı ilk başlıkta acıma ve merhamet duygularının anlatıcı ve bakış açısı bağlamında nasıl ele alındığı üzerinde durulmuş, anlatıcının dünya görüşü ve değer yargıları hakkında sonuçlara ulaşılmıştır. Kahraman bakış açısı, hâkim bakış açısı ve gözlemci bakış açısı şeklinde çeşitlilik gösteren bakış açıları, anlatıcının *içeriden* ve *dışarıdan* bir göz olarak belirmesi, olaylara ve kişilere yaklaşımında etkili olmuştur. Birinci tekil şahıs anlatıcının olduğu hikâyelerde acıma ve merhamet duygularını barındıran karaktere karşı yakın, samimi bir duruş sergilenmiştir. Olayları kendi görüş açısından, kısıtlı bir biçimde aktaran anlatıcı, sık sık ihtimallere başvurmuş, öznel bir tutum göstermiştir. Metinde yerini belli etmeden, dışarıdan bir gözle olayları anlatmaya çalışan üçüncü tekil şahıs anlatıcı, metinde *tarafli* ya da *tarafsız* tutumlar sergileyebilir. Bu tutumlar olayların, kişilerin değerlendirilmesinde farklılıklar yaratmıştır. Anlatıcının kelime ya da cümle tekrarlarına sıkça başvurması, verilmek istenen mesaja uygun sahnelerin hikâyelerde görüntülenmesi okurda acıma ve merhamet duygularını harekete geçirmiştir. Bu duyguların hikâyelerde verilirken inandırıcılığını kaybetmemesi ve etkisini arttırması için yazarın, anlatıcı ve eserle arasına koyduğu mesafe önemlidir. Dolayısıyla mesafe, verilmek istenen mesajın kurmaca içerisinde gerçeklik, tutarlılık göstermesi, kurmacanın güvenilirlik kazanmasında ölçüt oluşturur. Halit Ziya Uşaklıgil'in acıma ve merhamet temalı hikâyelerinde anlatıcı, çoğunlukla duygularını belli eden, tarafli bir anlatım kullanmıştır. Anlatıcının hikâye kişilerini anlatırken uygun gördüğü

sıfatlar, zaman zaman doğrudan karaktere merhamet gösteren ifadeler onun rengini belli etmiştir.

Hikâye incelemelerinin yer aldığı ikinci başlıkta kişilerde acıma ve merhamet duygularının nasıl geliştirildiği üzerinde durulmuştur. Halit Ziya Uşaklıgil'in acıma ve merhamet temalı hikâyelerindeki kişiler karamsar, çaresiz, muhtaç, dışlanmış, yalnız, itibarsızlaştırılmış, savunmasız kişilerdir ve bu özelliklerinden dolayı içe dönük ya da öfkeli, intihara meyilli tavır takınmışlardır. Onlar hikâyelerde eksiklikleriyle görünürlük kazanmışlardır. Bu eksiklik çatışmayı doğuran, gerilimi yükselten bir işleve sahip olmuştur. Kişilerin yaşadığı ev, çevre, arkadaş ve aile ortamı, giyim, öne çıkarılan nesne/ler öykü içinde *çatışma* oluşturan bir düzlemde sunulmuştur. Kişiler, taşıdıkları eksiklik durumuyla mücadele ve çatışma hâlinde olarak bu çatışmanın yarattığı trajedi ile acıma ve merhamet duygularını üzerlerine çekmişlerdir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in şahıs kadrosunda kedi, köpek, kuş, at gibi canlılara da yer verilmiştir. Bunlar daha çok insana özgü özelliklere sahip, şehir veya ev ortamında yaşamlarını sürdürmeye çalışan edilgen ve çaresiz figürlerdir. Sosyal adaletsizlik, hayal-gerçek çatışması gibi konular, insani özellikler atfedilmiş canlılar aracılığıyla da anlatılmış, insandan hayvana, hayvandan insana yönelen acıma ve merhamet duygularına yer verilmiştir.

Hikâyelerde kişilerin psikolojik durumlarının, eksikliklerinin görünürlük kazandığı unsurlardan biri nesnelerdir. Nesneler, kişilerin duygularını yansıttığı gibi olayların filizlenmesinde de etkili olmuşlardır. “Ferhunde Kalfa” hikâyesinde *saçlar* yaşamın gerisinde kaldığını düşünen Ferhunde'nin zaman algısını, “Koca Baş”ta *kova* Cemal'in kusur olarak görülen büyük kafasını, “Kar Yağarken”de *palto* şehirli olmayı ve zenginliği, “Çay Fincanı”nda *gümüş fincanlar* genç kızın ailesine fedakarlığını, “Ali'nin Arabası”nda *at arabası* zorlu yolculuğu ve ekonomik eşitsizliği, “Son Çocuklar”daki *güller* ve “Bir Demet Çiçek”teki *çiçekler* erken kaybedilen ömrü, “Kırk Para” ve “Bir Hüzünlü Anı”da *para* sınıfsal eşitsizliği, “Alık Abdül”de *kuyu* kaybolan sevgiliyi, “Mösyö Kanguru”da ve “Fatma'nın Evi”nde *ev* kaybedilmiş yuvayı, “Büyük Adam”da *daire* zedelenen itibarı sembolize etmiştir.

Nesneler, hikâye kişilerinin psikolojisini yansıttığı gibi öykünün seyrinde de belirleyici bir role sahiptir. Bu durum tezin üçüncü başlığında olay örgüsünün yapısal özelliklerini incelediğimiz bölümde hikâyeler aracılığıyla ortaya konmaya çalışılmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil'in acıma ve merhamet temalı hikâyelerinde olay halkaları, karakterlerin bir sonraki eyleminin gerçekleşmesine zemin hazırlamıştır. Nesneler, olay örgüsü içinde olayların gerçekleşmesini, sorunun görünürlük kazanmasını veya olayların sonlanmasını sağlayan bir işlevde kullanılmıştır. Nesnenin eksikliği, karakterin ona ulaşma hayalini geliştirerek gerçeklik ile çatışmaya girmesine, bu da çatışmanın doğurduğu gerilimin yükselmesine neden olmuştur. Çatışma ve gelirim ise beraberinde bizi öykünün sonuç kısmına ulaştırmıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in olay örgüsünün giriş, gelişme ve sonuç kısımları kurgusal yönden farklılık göstermiştir. Başlangıçtan sonuca doğru seyreden kronolojik karakterli hikâyelerde acıma ve merhamet duygusunu ortaya çıkaran temel sorun, hikâye boyunca doğrusal bir seyir izlemiştir. Hikâye temel eksikliğe odaklanarak başlamış ve bu bölüm karakterin sunumu, giyimi, yaşadığı çevrenin tasviriyle desteklenerek *çatışma*'ya doğru bir yön izlemiştir. Eksiklik durumuyla *karşılaşma* ve onunla mücadele süreci, karakterde içsel çatışmanın doğmasına, gerilimin yükselmesine ve hikâyenin sonuca ulaşmasını sağlamıştır. Ortadan ve sondan başlayan mektup, anı, günlük gibi türlerden beslenen düzensiz kurgulu hikâyelerde kişi tanıtımları ve olaylar *geriye dönüş tekniği* ile verilmiştir. Bu teknikle hikâyede kişilerin geçmişi aydınlatılmış, olaylar detaylandırılmış ve acıma-merhamet duyguları derinlik kazanmıştır.

Hikâyeler giriş ve gelişme kısımlarında farklı sırada karşımıza çıksa da sonuç kısmı öykünün çözümlendiği yer olur. Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinin sonuç kısımlarında net bir çözüm görmek zordur. Hikâye karakteri, kaçış, intihar, bunalım, ölüm gibi bir sona hazırlanmış ve bu da *çözumsuzlük* durumunun belirginlik kazanmasında rol oynamıştır. Acıma ve merhamet duygularını barındıran karakterin refaha ulaşması, birkaç hikâye dışında neredeyse yoktur.

Olay örgüsü ile bağlantı gösteren bir diğer unsur ise zamandır. Yazarın hikâyelerinde acıma ve merhamet duygusunun zamanla ilişkisini incelediğimiz dördüncü başlıkta

olay zamanı ve *anlatma zamanı* kavramları üzerinde durulmuştur. Buna göre olay zamanı, olayların geçtiği gerçek zaman; anlatma zamanı ise anlatıcının olayları anlattığı, gerçek zamandan bağımsız olan zamandır. Anlatma zamanında *anında aktarım* ve *sonradan aktarım* zamanı olarak isimlendirilen aktarımlar görülür. Aktarılan zaman ile gerçek zaman arasında oluşan *boşluklar* hikâyelerin eş zamanlı ve art zamanlı yollar izlemesiyle sonuçlanmıştır. Eş zamanlı ve art zamanlı hikâyelerde zaman kullanımı, temayı destekleyen, acıma ve merhamet duygularını güçlendiren bir strateji içinde verilir. Acıma ve merhamet temalı eş zamanlı ilerleyen hikâyelerde bu duyguların anlatıldığı bölümlerde *yavaşlatma*, buna hizmet etmeyen bölümlerde ise *özetleme*, *hızlılık* gibi teknikler kullanılmıştır. Bu tekniklerin kullanılmasında temel amaç, acıma ve merhamet duygusunu uyandıran bölümlere bir an önce ulaşmak ve bu bölümlere gelindiğindeyse zamanı yavaşlatma düşüncesidir. Art zamanlı hikâyelerde yavaşlatma, özetleme gibi tekniklerin yanı sıra geriye dönüş tekniğine de başvurulur, acıma ve merhamet duygularını geliştirecek bilgiler gündeme taşınmıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in acıma ve merhamet duygularına hikâyelerinde sıkça yer vermesi, bunu kişi, zaman, olay örgüsü ve anlatıcı bağlamında bir strateji içinde sunması araştırmanın ortaya çıkmasına temel oluşturup Halit Ziya Uşaklıgil'in kısa hikâyelerine karşı farklı bakış açıları kazanılmasına katkı sağlamıştır.

Kaynaklar

- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akın, Ş. H. (2018). Merhamet Kavramı ve Schopenhauer’ın Merhamet Yaklaşımının Değerlendirilerek Farklı Düşünürlerin Görüşleriyle Karşılaştırılması. *Türkiye Biyoetik Dergisi*, 5, 126-131.
- Aktaş, Ş (2017). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili – Teori ve Uygulama-*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Aktik, H. M. (2018). *Modern Türk Edebiyatında Tabiat Algısı: Servet-i Fünûn Dönemi*. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akyüz, K. (2012). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aristoteles. (2019). *Retorik*. (Çev. A. Çokona). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Aristoteles. (2016). *Poetika –Şiir Sanatı Üstüne-*. (Çev. A. Çokono ve Ö. Aygün). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aslan, H. (2008). *Halit Ziya Uşaklıgil’in Hikâyelerinin Tematik İncelemesi*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atik K. ve diğerleri. (1997). *İslamî Kavramlar*. Ankara: Sema Yazar Gençlik Vakfı Yayınları.
- Ay, V. (2013). Nietzsche’de ‘Merhamet’ Kavramının Yeniden Değerlendirilmesi. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 3, 199-215.
- Aydoğdu, Yusuf. (2018). Halit Ziya Öykülerinde Çatışma Unsuru Olarak Nesneler. *Hikâye Kuran Nesneler Modern Türk Hikâyeciliğinden Örnek Okumalar*. Issı A.C. ve Bolat T. (Editörler). (1. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Barthes, R. *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). (9. Baskı). (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018).
- Booth, W. C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. (Çev. B. O. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Calvino, (2017). I. *Amerika Dersleri Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*. (Çev. K. Atakay). (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Can, A. (2013). “Romanda Zaman Meselesi”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 5 (9), 107-137.
- Çetin, N. (2019). *Roman Çözümleme Yöntemi*. (16. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İ. (2016). *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*. (5. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

- Çetişli, İ. (2000). *Halit Ziya Uşaklıgil*. (1. Baskı). İstanbul: Şule Yayınları.
- Çıkla, S. (2019). *Kurmacanın Peşinde Hikâye ve Roman Yazıları*. Ankara: Çolpan Kitap.
- Danacı, G. (2016). *Martha C. Nussbaum'un Merhamet Anlayışı ve Eleştirisi*. Yüksek Lisans Tezi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dayanç, M. (2009). “Yeni Kitap” Dergisinde On Yazar-On Mülakat. (2. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Deveci, M. (2014). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Duran, M. S. (2017). Kant'ın Ödev Ahlakı Üzerine. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*. (6), 57-84.
- Eco, U. (2016). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çev. K. Atakay). (9. Baskı). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Enginün, İ. (2019). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. (14. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Fikret, T. (2016). *Rübâb-ı Şikeste*. (2. Baskı). (Haz. İ. Tüzer, S. Atay). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Forster, E.M. (2019). *Roman Sanatı*, (Çev. Ü. Aytür). (3. Baskı). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Gök, G. A. (2015). Merhamet Etmenin Dayanılmaz Ağırlığı: Hemşirelerde Merhamet Yorgunluğu. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 20 (2), 299-313.
- Güneş, M. (2011). İsmail Safa'nın Şiirlerinde Merhamet Teması. *Türk Kültürü İnceleme Dergisi*, 24, 221-244.
- Güneş, M. (2020). Ayın Sûretinde Özyurdu ve Anneyi Bulmak Halit Ziya'nın ‘Onu Beklerken’ Hikâyesi, Ahmet Haşim'in *Şi'r-i Kamer* Adlı Şiir Kitabı ve Radu Mihaileanu'nun Bir Şans Daha Filminde Ay ile Söyleşi. *Kültür, Sanat ve Düşünce Dünyasının Nabzı Dergiler: Servet-i Fünûn Dergisi ve Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı*. Kocaeli. 413-432.
- Gürbilek, N. (2018). *Mağdurun Dili*. (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hisarcıklılar, E. (2016). Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Kahramanların Ruh Hallerinin Tabiat Algısına Etkisi. *Current Research in Social Sciences*, 2 (1), 1-9.
- Huyugüzel, Ö.F. (2010). *Edebiyatımızın Zirvesindekiler Halit Ziya Uşaklıgil*. (2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Issı, A. C. (2016). *'Arada' Hikâye 'Arada Kurulmuş Bazı Hikâyeler*. İstanbul: Roza Yayınevi.

- Kaplan, M. (1986). *Tevfik Fikret*. (1. Baskı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karagöz, İ. (2014). *Allah İnsan ve Merhamet*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2019). *Servet-i F   n Edebiyatı*. (13. Baskı). Rize: Salkımsöğüt Yayınları.
- Moran, B. (2019). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I Ahmet Mithat'tan A.H. Tanpınar'a*. (31. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nietzsche, F. (2019). *Böyle Söyledi Zerdüşt -Herkes İçin ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap-* ( ev. M. Tüzel). (19. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
-  zdemir, H. (2019). Toplumsal Cinsiyet Perspektifinde Erkeklik ve Kadınlık Algısı: Bir Alan Araştırması. *Asya'dan Avrupa'ya Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 10. 90-107.
- Parlatır, İ., Enginün, i., Huyugüzel,  . F., Ercilasun, B.,  zbalcı, M. ve Karaca, A. (2013). *Servet-i F   n Edebiyatı*. (3. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Pehlivan, T. ve Perihan, G. (2018). Merhamet Yorgunluğu: Bilinenler, Bilinmeyenler. *Psikiyatri Hemşireliği Dergisi*, 9 (2). 129-134.
- Polat, E. N. ve Erdem, R. (2017). Merhamet Yorgunluğu Düzeyinin  alışma Yaşam Kalitesi İle İlişkisi: Sağlık Personelleri  rneği. *Süleyman Demirel Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 26. 294.
- Ricoeur, P. (2016). *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*. (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Stevick, P. (2017). *Roman Teorisi*. ( ev. S. Kantarcıoğlu). (4. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Solak, S. G. (2017). Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (1). 13-37.
- Seyyar, A. (2007). *İnsan ve Toplum Bilimleri Terimleri*. *Ansiklopedik Sosyal Bilimler Sözlüğü*. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Sazyek, H. (1990). Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Zaman  ğesi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 34 (1-2). 241-249.
- Schopenhauer, A. (2017). *Merhamet*, ( ev. Zekai Kocatürk). (4. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2018). *İnsan Doğası  zerine*, ( ev. Elif Yıldırım). (5. Baskı). İstanbul: Oda Yayınları.
- Sümer, B. A. (2018). Nietzsche Felsefesinde Bir İdeal Olarak  stinsan. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 31.

- Şahin, V. (2020) *Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi*. (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şengül, M. B. (2011). Romanda Zaman Kavramı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4. 428-435.
- Tanpınar, A. H. (2018). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (13. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, M. (2019). *Roman Sanatı Romanın Unsurları*. (17. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Todorov, T. (2018). *Poetikaya Giriş*. (Çev. K. Şahin). (4. Baskı). İstanbul: Metis Eleştiri.
- Tural, S. (2018). *Modern Türk Edebiyatının 100'ü*. Ankara: Otto Yayın.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. (11. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. 1373.
- Türk Diyanet Vakfı. *İslam Ansiklopedisi* <https://islamansiklopedisi.org.tr/merhamet> adresinden erişilmiştir.
- Türk Diyanet Vakfı. *İslam Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ahsenul-kasas> adresinden erişilmiştir.
- Uğurlu, A. (2015). *Izdirap ve Merhamet Shopenhauer'de İrade-Ahlak İlişkisi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uşaklıgil, H.Z. (2017). *Hikâye*. (2. Baskı). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Aşka Dair*. İstanbul: Mühür Kitaplığı.
- Uşaklıgil, H. Z. (2011). *Kadın Pençesi*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2010). *Sepette Bulunmuş – Hepsinden Acı*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2010). *Bir Hikâye-i Sevdâ*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2006). *Bir Şi'r-i Hayal*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Kırk Yıl*. (3. Baskı). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2006). *Solgun Demet*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2005). *Bir Yazın Tarihi*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2004). *Küçük Fıkralar. (Hikâyeler)*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (1992). *Onu Beklerken*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Ünaydın, R. E. (1972). *Diyorlar ki*. (1. Baskı). (Haz. Şemsettin Kutlu). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Wellek, R. ve Warren, A. (2019). *Edebiyat Teorisi*. (Çev. Ö. F. Huyugüzel). (5. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.