

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE TÜRÜ ÜZERİNE GÖRÜŞLER
(1870 – 1928)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
SEDA IŞIK
20076029

Danışman
Doç. Dr. HANDAN İNCİ ELÇİ

İSTANBUL-2010

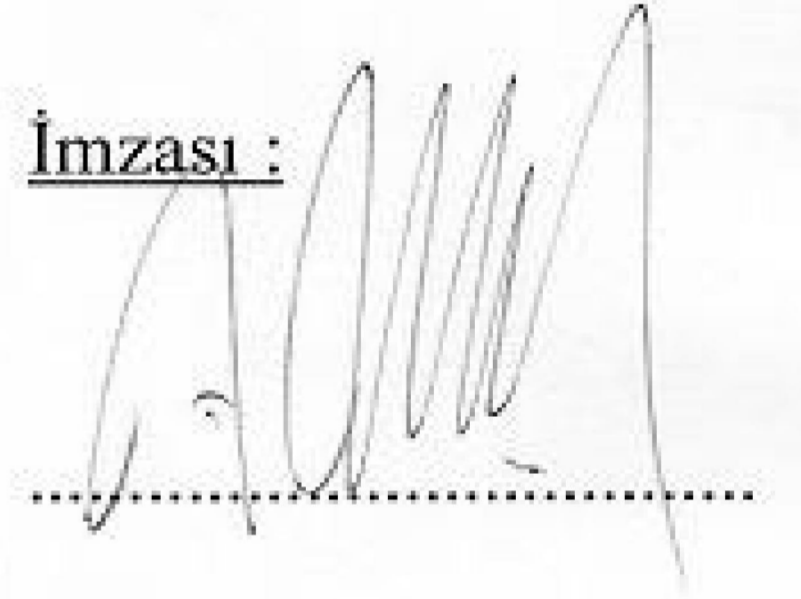
Seda IŞIK tarafından hazırlanan Türk Edebiyatında Hikâye Türü Üzerine Görüşler (1870-1928) adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 18 / 02 / 2010

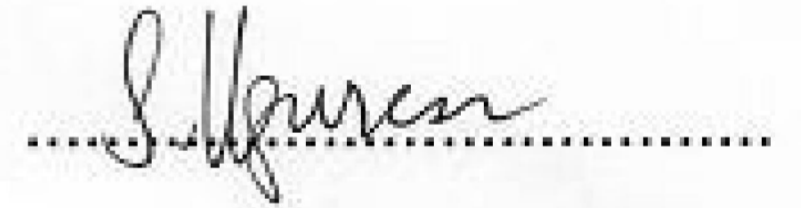
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Dr.Abdullah UÇMAN



Jüri Üyesi : Prof.Dr.Sema UĞURCAN (M.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Doç.Dr.Handan İNCİ ELÇİ (Danışman)



İÇİNDEKİLER

Sayfa no:

ÖN SÖZ.....	IV
ÖZET.....	VII
ABSTRACT	VIII
KISALTMALAR	IX

GİRİŞ:

A) Hikâye Nedir?.....	2
B) Modern Hikâyenin Özellikleri.....	6
C) Batı Edebiyatında Modern Hikâye.....	10
D) Türk Edebiyatında Modern Hikâye	15
E) Türk Edebiyatı Tarihlerinde İlk Modern Hikâyeler	30
F) İlk Antolojilerde Modern Hikâyeler	36

BİRİNCİ BÖLÜM:

1. TÜRK EDEBİYATINDA “MODERN HİKÂYE”NİN DOĞUŞU ve GELİŞİMİ

1.1. 1870-1891 Arasında Türk Hikâyeciliği: Hazırlık Dönemi.....	43
1.1.1. Geleneksel Anlatıların İlk romanlara ve Modern Hikâyeye Etkisi	46
1.1.1.1. İlk Romanlar Üzerinde	46
1.1.1.2. İlk Modern Hikâyeler Üzerinde	51

1.1.2. Hikâyede Gelenekselden Moderne Geçerken:	
Müsâmeretnâme	55
1.1.3. Modern Hikâye İçin İlk Önemli Adım:	
Karabibik	58
1.2. 1891-1911 Arasında Türk Hikâyeciliği: Kuruluş Dönemi	60
1.2.1. Modern Hikâyenin İlk Kitabı:	
Küçük Şeyler	64
1.2.2. Roman ve Hikâye Tanımları Ayrılırken	66
1.3. 1911-1928 Arasında Türk Hikâyeciliği: Gelişme Dönemi	68
1.3.1. Modern Hikâyede Bağımsızlığın İlanı:	
Ömer Seyfeddin.....	73
1.3.2. Türk Hikâyesinin Modernleşmesinde	
Bir Uç Beyi: Memduh Şevket Esendal.....	74

İKİNCİ BÖLÜM:

2. TÜRK EDEBİYATININ İLK HİKÂYE YAZARLARINA GÖRE

“HİKÂYE” TÜRÜ (1870- 1928)

2.1. Ahmed Midhat Efendi (1844 - 1912)	78
2.2. Recâizâde Mahmud Ekrem (1847 - 1914)	92
2.3. Nâbizâde Nâzım (1862 - 1893)	103
2.4. Sâmi Paşazâde Sezâi (1859 - 1936).....	112
2.5. Mehmed Celâl (1867 - 1921)	117
2.6. Hâlid Ziya (Uşaklıgil, 1865 - 1945).....	120
2.7. Ahmet Hikmet (Müftüoğlu, 1870 - 1927).....	128
2.8. Hüseyin Câhid (Yalçın, 1875 - 1957).....	129
2.9. Mehmed Rauf (1875 - 1931).....	131
2.10. Server Cemal (? - ?).....	141
2.11. Hâlîde Edib (Adıvar, 1882 - 1964).....	150

2.12. Ömer Seyfeddin (1884 - 1920).....	151
2.13. Reşad Nuri (Güntekin, 1889 - 1956).....	164
2.14. Hüseyin Rahmi (Gürpınar, 1864 - 1944)	166
2.15. Yakub Kadri (Karaosmanoğlu, 1889 - 1974).....	169
2.16. Fahri Celâl (Göktulga, F. Celâleddin, 1895 - 1975)	181
2.17. Nâhid Sırrı (Örik, 1895 - 1960).....	182
SONUÇ	200
KAYNAKLAR	208
ÖZ GEÇMİŞ	227

ÖN SÖZ

Bu çalışmada 1870-1928 yılları arasında hikâye kitabı yayımlayan yazarların modern hikâye türü üzerine görüşlerini inceledim. Böylece geleneksel anlatılardan modern hikâyeye geçiş sürecinde eser yayımlayan yazarların modern hikâye türünün gelişmesine teorik yönden ne oranda katkıda bulduklarını tespit etmek istedim.

Araştırmalarıma göre, yeni Türk edebiyatında geleneksel anlatılardan koparak modern hikâyeye ve yepyeni bir tür olan romana doğru yol aldığımız 1870'lerden, Latin harflerinin kabul edildiği yıl olan 1928'e kadar elliye yakın yazar hikâye alanında kitap yayımlamıştır. Ancak bunların hemen hepsinin tür üzerinde düşündüğünü, onu tanımlamaya, açıklamaya çalıştığını söyleyemeyiz. Bu yüzden çalışmamda ancak on sekiz yazarın hikâye türü üzerine düşüncelerini değerlendirebildim. Bu yıllar arasında çeşitli hikâyeler kaleme alan Abdullah Zühdü, Vecihî, Ahmed Rasim, Cemil Süleyman, İzzet Melih, Aka Gündüz,ERCÜMEND Ekrem, Celâl Nuri ve Osman Cemal'in tür üzerine herhangi bir yazısını tespit edemedim. İncelediğim yazarların da bu konuda çok sayıda yazı kaleme aldığı söylenemez. Mesela, Reşad Nuri ve Fahri Celâl'in yalnızca birer yazısına ulaşabildim. Hüseyin Câhid, Halide Edib ve Yakub Kadri'nin hikâye hakkındaki yazıları ise birkaç hikâye eleştirisinden ibaretti. Peyâmi Safâ, Kenan Hulusi gibi, bu alanda isimlerini Cumhuriyet sonrasında duyurmuş yazarların konumuzla ilgili yazıları 1928 sonrasına ait olduğu için onları da etraflıca değerlendiremedim. Öte yandan 1870-1928 arasında kaleme aldıkları hikâyelerini kitaplaştırmamış olan Server Cemal'i erken sayılabilecek bir dönemde hikâyenin ne kadar önü açık bir tür olarak gösterdiği, Nâhid Sırrı ve Kenan Hâlet'i ise tür üzerine çok önemli bir tartışma başlattıkları için çalışmaya dahil ettim.

Hazırladığım tez Giriş, Sonuç ve Kaynakça ile birlikte beş bölümden oluşmaktadır.

Giriş bölümünde; modern hikâyenin özellikleri, bu türün hem Batıda hem de Türk edebiyatında hangi aşamalardan geçtiği hakkında bilgi verildi. Yine bu bölümde Türk edebiyatında yenileşme hareketiyle başlayan modern hikâyenin, edebiyat tarihlerinde ve ilk antolojilerde nasıl ele alındığı değerlendirildi.

Birinci bölümde Türk edebiyatında modern hikâyenin 1870-1928 arasındaki başlama ve gelişme serüveni ana hatlarıyla anlatıldı. Türk edebiyatında modern hikâyenin başlangıcındaki öncü kitaplar üzerinde duruldu ve kısaca yazarların modern hikâyeye bakışları değerlendirildi.

Çalışmamın ana bölüm diyebileceğim ikinci bölümünde, 1870 ile 1928 arasında modern hikâyeye alanında eser vermiş yazarların bu “yeni tür”ün özelliklerini tanımlamak ve açıklamak için kaleme aldıkları yazılar ayrıntılı bir şekilde incelendi. Bu bölümde, yazarların çoğu modern hikâyeyi Türk edebiyatı için yeni bir tür olan romanla karşılaştırmalı olarak ele aldığı için yer yer roman hakkındaki görüşlere de yer verildi.

Sonuç bölümünde ise çalışmanın ortaya koyduğu nihai durum ele alındı. Buna göre, modern hikâyenin başlama ve gelişme seyri içinde hangi yazarların, hangi görüşleriyle türün kimliğinin belirlenmesinde etkili olduğu değerlendirildi.

Bu tezi hazırlarken, incelediğim yazarların makale, mektup, hatıra, ön söz başta olmak üzere edebiyat üzerine görüşlerini ortaya koydukları bütün metinleri değerlendirmeye çalıştım. Bu aşamada dönemin gazete ve dergileri üzerine hazırlanmış tezler ve çeşitli incelemelerin de yolunu kısalttığımı söylemeliyim. “Kaynakça” bölümünde tezimi yazarken doğrudan doğruya yararlandığım bu çalışmalarını listeledim.

Tezimin konusu gereği, yazarların hikâyeye üzerine görüşlerini açıklamak için sık sık metin alıntılarına yer verdim. Bu tür alıntılarda metinlerin imlasına dokunmadım. Ancak tezimi kaleme alırken TDK Yazım Kılavuzu’na (2005) bağlı kaldım.

Geniş çaplı bir araştırma gerektiren bu konunun üstesinden gelebileceğime inanan, iki yıl süren çalışma boyunca desteğini ve güvenini benden esirgemeyen, okuduklarımı farklı bakış açılarıyla görmemi sağlayan kıymetli hocam Doç. Dr. Handan İnci'ye çok teşekkür ederim. Yönlendirmeleriyle yanımda olan ve değişik kaynaklara ulaşmamı sağlayan hocam Prof. Dr. Abdullah Uçman'a teşekkür ederim

Araştırma süreci boyunca özellikle süreli yayınlara ulaşmanın ne kadar zor olduğunu bir kez daha gördüm. Ancak İSAM Kütüphanesi, Atatürk Kitaplığı, Beyazıt Devlet Kütüphanesi ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kütüphanesi çalışanları ellerinden gelen yardımı yaparak kaynaklara ulaşmamı sağladılar. Hepsine teşekkür ederim.

İki yıl boyunca beni yalnız bırakmayan sevgili eşim Aşkın Işık'a, maddî, manevî yardımlarını benden esirgemeyen aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Çalışma süresince yardımlarıyla işimi kolaylaştıran değerli dostlarım Sibel Işık ve Gül Durmaz'a teşekkür ederim.

ÖZET

Hikâyenin tarihi çok eskilere dayanmasına rağmen kısa hikâye oldukça yenidir. Türde modernleşme önce Amerika'da başlamış ardından Fransız ve Rus yazarlar bu harekete katılmışlardır. Türk edebiyatında, Batının etkisiyle, modernleşme çalışmaları 1870 sonrasında rastlar. 1870-1890 arasında hikâye yazarları eserlerinde bir yandan Batılı özellikleri denerken bir yandan da geleneksel tahkiyenin izlerini sürdürürler. 1890'dan sonra ise türde gerçek anlamda yenileşme görülür. Bunun nedeni hikâye yazmanın yanında yazarların türü tanımlama gayretleridir. Önce romanla hikâye farkını ortaya koyan yazarlar yayımladıkları hikâyelerde Batılı kalıplara yaklaşırlar. Hikâye günden güne içerikte gelişse de 1928'e kadar hak ettiği yere sahip olamaz, tüm çabalara rağmen romanın gerisinde kalır. Ancak bu tarihten sonra edebî türler içinde üst sıraya yerleşmeye başlar. İlk hikâye dergileri, ilk hikâye antolojileri, ilk hikâye tartışması 1920'lerin sonunda ortaya çıkar.

Bu çalışmada 1870 ile 1928 arasında Türk edebiyatında modern hikâye üzerine geliştirilen düşünceleri, türü yerleştirme çabalarını ve hikâyenin neden romanın gerisinde kaldığını hikâye yazarlarının kaleminden göstermeye çalıştım.

Anahtar Kelimeler: modern, hikâye, novelle, kısa hikâyeler, roman

ABSTRACT

Although the story has a long history, short story is a fairly new form of story telling in Literature. The modernization of story telling techniques started first in the United States, then the movements has been followed by the French and Russian writers. Turkish writers followed their European colleagues after 1870's. Between 1870 to 1890, Turkish writers used traditional techniques along with the European, Western story telling. But real or most influential change came after 1890's. That's when the writers focused to clearly establish the short form of story telling in the country. Not only the differentiation between the novel and short story had been established but also the Western style was very dominant in that era. But short form has never appreciated like fictional literature until 1928. The short story magazines, anthologies or professional discussions didn't start until the second part of 1920's.

In this study, the history of short form story telling, its evolution between 1870 to 1928 and the reason why it stayed behind novel have been explained.

Key Words: modern, story, nouvelle, short stories, novel

KISALTMALAR

A. g. k.	Adı geçen kitap
A. g. m.	Adı geçen makale
A. g. y.	Adı geçen yazı / yer
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
ev.	Çeviren/ler
Dan.	Danışman
Der.	Derleyen
DİA	Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
Haz.	Hazırlayan/lar
MEB	Millî Eğitim Bakanlığı
nr.	numara
TDK	Türk Dil Kurumu
TDEA	Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (Dergâh Yay.)
vb.	ve benzeri
vd.	ve diğerleri
Yay.	Yayını, Yayınevi, Yayıncılık
Yy.	Yüzyıl

GİRİŞ

İnsanoğlunun tarihi kadar eski olan anlatma ihtiyacı beraberinde edebî türleri de ortaya çıkarmıştır. Eski Yunan’da tanrılara sunulan adaklarla doğan şiir ve tiyatrodan sonra diğer türler de çeşitli aşamalarla şekillendirilmişlerdir. Bunlardan biri de “hikâye”dir. Önceleri tanrıları, yarı tanrıları, din büyüklerini, olağanüstülüğü anlatırken sonraları insanı, “kahraman”ı yapmış, gitgide de “sıradan”a yönelmiştir hikâye. Bu yönelmeyle birlikte kelimenin başına tam da içeriğine uygun olarak “küçük” sıfatı eklenmiş, ama etkisi büyümüş, büyüdükçe de gelişip modernleşmiştir.

Hikâye, çıkış anından bugüne kadar kendini sürekli yenilemiş, sınırlarını değiştirip genişletmiş bir türdür. Bu değişimin “hikâye” tanımlarına da yansıdığı görülür. Hikâye, yüzyıllar içinde evrilip “modern”leşince başlangıçta yapılan “gerçek veya gerçeğe yakın olayları anlatan kısa yazı” gibi basitçe bir yaklaşım, zamanla türü karşılamakta yetersiz kalmıştır. Romanın ortaya çıkmasına ve edebî türlerin birbirinden kesinkes ayrılmasına paralel olarak “hikâye” de teknik ve içerik bakımından değişim sürecine girer; bir müddet sonra *kısa*, *küçük* gibi ön adlarla kullanılmaya başlanır. Hikâye, kimi zaman masal, roman, fabl gibi olaya dayalı diğer türlerle karşılaştırılarak açıklanmaya çalışılmış, kimi zaman da verilen metinler dikkate alınarak türün ne olduğu konusunda değişik görüşler sunulmuştur. Zaman zaman bu tanımların birbirleriyle uyuşmadığı görülmektedir. H. E. Bates (1905-1974)’e göre türün yazınsal olarak tanımlanamamasının nedeni “yapısındaki sonsuz esneklik”tir.¹ Tabii burada sözü edilen, ilk örnekleri XIX. yüzyılda verilen, XX. yüzyılda gelişip olgunlaşan modern, *Batılı* hikâyedir.

Gelenekselden moderne uzanan bu yolculukta yalnızca türün özellikleri değil, kelime olarak, *hikâyenin* sözlüklerdeki karşılıkları da değişime uğramıştır. Bu değişim Türkçe sözlüklere şu şekilde yansımıştır.

¹ H. E. BATES, **Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü**, Çev. Gökçen Ezber, 7.

A) Hikâye Nedir?

Zaman içinde türün formunda yaşanan gelişime bağlı olarak sözlüklerdeki karşılıkların da değişim geçirdiği görülür. Türk edebiyatı, Batılı düz yazı türleriyle tanışmadan önce de hikâye geleneğine sahiptir. Modern hâlimden çok farklı olan bu metinleri tanımlamak için İslamiyet öncesinde ortaya konan, olaya bağlı ve genelde dinî, ahlaki konulu öğretici yapılar için *sav*, *boy* gibi kelimeler kullanılmıştır. Bunların dışında **Divânü Lûgati't-Türk** (469 / 1077)'te yer alan *ötüg* (taklit etmek, öykü anlatmak), *ötgünç* (öykü anlatma, taklit etme), *ötgün*, *ötün* (duyduğu biçimiyle anlatmak), “hikâye”, “hikâye anlatmak” anlamlarında kullanılan diğer kelimelerdir.²

Kelime olarak *hikâye* ise İslamiyetin benimsenmesinden sonra Araplardan alınmıştır. “Taklit etmek” anlamındaki “ha-ke-ve”den türeyen “hikâye”, tıpkı türün modernleşme seyrinde olduğu gibi, sözlüklerdeki açıklamalarda da genelden özele doğru yol izler.

“Bir kelâmı nakledib haber vermek”³

“Bir söz ve haberi nakl ve rivayet eylemek, bir nesneye benzetmek, bir kimseyi fiilen yahut kavlen taklit eylemek, bir kimseden bir kelim nakleylemek, düğümü çözüp muhkem eylemek”⁴

Önceleri yalnızca haber vermek, iletmek, anlatmak gibi fiillerle açıklanan hikâye, sonraları edebî türlerle ilişkilendirilir. Ancak bu tanımlarda hikâye, bugünkü anlamda özel bir türü değil, olay anlatımına dayalı hemen her türü karşılamaktadır. Ebüzziya Tefvik ve Mehmed Salâhî benzer tanımlar yaparak roman ve masal ile hikâyeyi aynı gruba yerleştirirken Şemseddin Sâmî hikâyeyi, kıssa ve meseli de ekleyerek, gerçek veya uydurma olan, olay anlatımına dayanan, ahlak dersi verme

² Kâşgarlı Mahmûd, **Divân ü Lûgat'it-Türk**, Haz. Seçkin Erdi - Serap Tuğba Yurteser, 380, 382.

³ Mehmed Efendi Vanî, “Hikâye” **Lûgat-ı Vankulu Tercüme-i Sıhâh-ı Cevheri**, 1218/ 1803, 621.

⁴ Ebü't-Tahir Mecdüddin Muhammed b. Yakub b. Muhammed Firuzâbadi, “Hikâye”, **Kâmus Tercümesi**, Trc. Mütercim Âsım, 1304/ 1886, 792.

amaçlı türler arasında saymıştır. Bu tanımlarda, ileriki bölümlerde açıklanacağı gibi, hem geleneğin hem de Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi yazarlarının “hikâye” sözcüğünü kullanma biçimleri etkilidir. 1880’lerin sonundan Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar yayımlanan sözlüklerde hikâye yine masal, roman, kıssa ve mesel gibi anlatmaya bağlı türlerle tanımlanmıştır:

“Nakl, beyân-ı rivâyet. Sergüzeştin-i hikâye. Hikâye-i mâcera. Hikâye-i hâl, masal. Roman ki sahîh veya gayr-i sahîh bir vak’ayı şâmil makale, kitap.”⁵

“Nakl ve beyan etmek, etrafiyla yeni sayıp dökerek söylemek. Bazı vakayi’nin hey’et-i umûmîyesi ki roman, masal demektir.”⁶

“1. Nakl etme, bir vak’a ve sergüzeşti sırasıyla anlatma, rivayet. 2. Hakikî veya uydurma ve ekseriya hisse yapmaya mahsus sergüzeşt ve vukûat, kıssa, mesel (masal). 3. Fr. roman denilen uzun sergüzeşt ki esasen ahlâka hizmet etmek şartıyla envâi vardır.”⁷

“Nakl, beyân, bir vak’ayı hikâye, bir hususun hikâyesi, bazı vukuâtın hey’et-i mecmuâsı”⁸

“Bir hadisenin sûret-i vukû’unu etrafiyla anlatmak ve söylemek, nakl ve rivâyet etmek, (...) bir hadise hakkında söylenen sözler, nakl, rivâyet, hakikî veya hayâlî bir vak’aya dair söylenen gülünç veya şâyân-ı i’tibâr sözler, kıssa, masal, roman.”⁹

“Nakl etme, bir vaka veya sergüzeşti sırasıyla anlatma, rivâyet, masal, roman.”¹⁰

“İnsanların hayatını ve ihtiraslarını tasvir eden yazı nev’i. Bunlar hakiki oldukları gibi hayali de olabilirler. Yani muharrir isterse tarihî ve içimî bir hadiseyi, mevzu’ ittihaz eder, dilerse kendi bir vak’a tasavvur ve tasvir eyler. Elverir ki yazdığı hakikat gibi

⁵ Ebuzziya Mehmet Tefik, “Hikâye”, **Lûgat-i Ebuzziya**, 1306 / 1889, 443.

⁶ Mehmed Salâhî, “Hikâye”, **Kâmus-ı Osmanî**, 1313 / 1896, 272.

⁷ Şemseddin Sâmî, “Hikâye”, **Kamûs-ı Türkî**, 1317-1318 / 1900, 554.

⁸ Muallim Nâci, “Hikâye”, **Lûgat-ı Nâci**, 1322 / 1906-1907, 358.

⁹ Hüseyin Kâzım Kadri, “Hikâye”, **Türk Lûgatı**, 1927, 552.

¹⁰ Râif Necdet – Hasan Bedreddin, “Hikâye”, **Yeni Resimli Türkçe Kâmus**, 1928, 183.

görünsün. Bu yazıların uzunlarına roman, kısalarına nuvel denilir.¹¹

1930'lardan sonra hikâyenin sözlüklerdeki karşılıklarında değişiklikler görülür. Önceki dönemlerde masal, roman, fıkra gibi birbirinden tamamen farklı olan türlerle açıklanmaya çalışılan hikâyenin anlamında biraz daha daralmaya gidilir. Türün kısalık özelliği vurgulanır.

“Hayâlde tasarlanan meraklı birtakım olayları anlatarak okuyanda heyecan veya zevk uyandıran ve çoğu ancak birkaç sayfa tutan yazı.”¹²

“1. Anlatma. 2.Roman. 3.Masal. 4.Olmuş bir hadise”¹³

“İnsanların basından geçmiş, ya da geçebilecek soydan olayları anlatan kısa yazı.”¹⁴

Böylece hikâye, hacim yönüyle sınırlandırılarak romandan ayrılmıştır. Fakat Türk edebiyatında hikâye, bir tür olarak bu tanımlardan çok daha önce rüşdünü ispatlamış ve verilen yetkin örneklerle roman, masal ve fıkradan farkını ortaya koymuştur. Tanzimat dönemi edebiyatında Sâmi Paşazâde Sezâi ile ilk örneğinin verildiği modern hikâyenin, Hâlid Ziya ile gelişmesine ve Ömer Seyfeddin’le müstakil bir tür hâline gelmesine rağmen sözlüklerde hâlâ roman karşılığında kullanılması dikkati çekicidir. Daha sonraları Memduh Şevket Esendal ve Sait Fâik Abasıyanık gibi yazarların kısa hikâye örnekleri de göz önüne alındığında sözlüklerdeki açıklamaların, türün geçirdiği biçimsel değişime oranla, daha geç geliştiği görülmektedir.

¹¹ Tahir OLGUN, “Romanesk”, **Edebiyat Lûgatı**, 1936, 108.

¹² “Hikâye”, **Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü**, 1948, 53.

¹³ Ferit DEVELLİOĞLU, “Hikâye” **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, 1962, 440.

¹⁴ L Sâmi AKALIN, “Hikâye”, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, 1966, 89.

1970'lerden sonra yapılan açıklamalarda, türün biçimsel özelliklerine biraz daha yaklaşıldığı görülür.

“1. Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması 2. Gerçek ya da tasarlanmış olayları anlatan düz yazı türü, öykü 3. Aslı olmayan söz, olay”¹⁵

“Nakletme, bir vak’a ve macerayı sırasıyla anlatma, söyleme, gerçek veya uydurma ve ekseriya hisse kapmaya mahsus macera ve olaylar. Fransızca roman denilen uzun macera ki çeşitleri vardır. Tarihî hikâye, aşk hikâyesi, dedektif hikâyesi vs.”¹⁶

“1. Olmuş veya olması mümkün olayları yazılı veya sözlü olarak anlatma 2. Bu şekilde anlatılan olay, mesel, kıssa 3. Anlatma, nakletme 4. Olmuş veya olması mümkün olayların anlatılması esasına dayanan edebî tür, boş, gereksiz laf, uydurma.”¹⁷

“(Fr.nouvelle, conte; ing. story) Gözlem ya da tasarlama ürünü bir olayı anlatan yazı.”¹⁸

“1. Bir olayın sözlü ya da yazılı olarak anlatılması 2. Öykü 3. Gerçek olmayan uydurulan olay”¹⁹

Bu açıklamalardaki ortak yan, hikâyenin, gerçeğe yakın ama bir o kadar da, anlatılan olaylar nedeniyle, uydurma olduğudur. Açıklamaların bazılarında hikâye, “öykü” ile bazılarında da *conte, nouvelle* gibi Batılı terimler ile karşılanmıştır. Daha çok Maupassant tarzı hikâyeler için kullanılan *conte* ve uzun hikâye / kısa roman formundaki *nouvellanın* yerini günümüzde *kısa hikâye / öykü* alırken öykü / hikâye tercihi konusunda da karmaşa yaşanmaktadır. 1970'lerden sonra *öykünün* daha fazla tercih edildiği görülür.

¹⁵ “Hikâye”, **Türkçe Sözlük**, 1988, 645.

¹⁶ “Hikâye”, **Hayat Büyük Türk Sözlüğü**, 1988, 528.

¹⁷ Mehmet DOĞAN, “Hikâye”, **Büyük Türkçe Sözlük**, 1990, 476.

¹⁸ Atilla ÖZKIRIMLI, “Hikâye” **Açıklamalı Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, 1991, 84.

¹⁹ Ali PÜSKÜLLÜOĞLU, “Hikâye”, **Arkadaş Türkçe Sözlük**, 1994, 500.

Sözlüklerde yer alan bu açıklamalar bir anlamda *hikâyenin* Türk edebiyatındaki gelişimini de yansıtmaktadır. Tanzimat döneminden gelen alışkanlıkla, romanı yaygınlaştırma sürecinde, kelime olarak roman yerine çok defa hikâyenin tercih edilmesi, hikâyenin uzun yıllar basit ve romana hazırlık sağlayan bir tür şeklinde ele alınması ilk ürünlerdeki açıklamaları destekler niteliktedir. Bugün gelinen noktada *hikâye*, sözlüklerdeki açıklamaların çok ötesinde ihtiva ettiği özellikleriyle, kendini kabul ettirmiş bir tür olsa da tanımlama sorunu devam etmektedir. Hikâyeyi, en azından ilk dönemlerde, bu kadar *tanımlanamaz* yapan ise modern hikâyenin özelliklerinde saklıdır.

B) Modern Hikâyenin Özellikleri

Başlangıçta *olay anlatımının* esas kabul edildiği hikâye bugün geleneksel hâlden çok farklı bir yapıya ulaşmıştır. Bu yapının kurulmasında hikâye yazarları kadar eleştirmenlerin tanımları da etkili olmuştur. Karşılıklı olarak gelişen tanım-içerik değişimleri modern hikâyenin özelliklerini kısmen belirlemiştir: *kısalık, sözcük sayısı, tek etki, başlangıçlar ve sonların çarpıcılığı, nasıl olması gerektiği*. Ancak başlık düzeyinde görüş birliği sağlansa da *Ne kadar kısa?, Kaç sözcük?, Nasıl başlangıç, nasıl sonuç?* gibi sorulara gelen yanıtlarda zaman zaman subjektif yaklaşımlar göze çarpmaktadır.

Modern hikâyenin kurucusu Edgar Allan Poe (1809-1849)'nun “bir oturuşta okunabilenden uzun olmamak”²⁰ şartı okurdan okura değişmekte olduğundan, kısa roman / uzun hikâye arasındaki farklılıkların nasıl belirleneceği sorusunu ortaya çıkarmaktadır.²¹ Çehov (1860-1904)'a göre hikâyenin “başlangıcı ve sonu olmamalıdır”. Jack London (1876-1916)'un tanımında yer alan “kısa, öz, canlı ve ilginç olmalı” sözleri de yine subjektif bir açıklamadır. Eller Sedgewick (1872-1960) ise kurallar belirlemekten kaçınarak “her insanın kendi yeteneğine göre yeni biçimler

²⁰ Kayahan ÖZGÜL, “Hikâyenin Romanı”, *Hece / Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 37.

²¹ A. g. m., 36.

verebileceği bir tür”²² şeklindeki yaklaşımıyla, türün değişebildiğini ve sınırsızlığını belirtmiştir. Modern hikâyeye dair yapılan tanımları değerlendiren H. E. Bates ise “bulutsu yapı”ından dolayı tanımlamaların türü tam olarak karşılayamadığını vurgular:

“Kısa ya da uzun olsun; şiirsel olsun ya da olmasın; ister kurguya ister betimlemeye ağırlık versin; soyut ya da somut olgulardan söz etsin, kısa öykü, tanımı gereği ele avuca sığmaz bir türdür.”²³

Yukarıda da görüldüğü gibi türe dair mutlak bir tanım yapılamasa da hikâyeden beklenenin ne olduğu konusundaki yorumlar benzerdir. Olay anlatımına bağlı diğer türlerde olduğu gibi, hikâyeye de olay, kişi, mekân, zaman ve dil gibi öğelerden meydana gelir. Ancak bunlar yeterli değildir. Metnin hikâyeye sayılabilmesi için bu unsurların nasıl kullanıldığı, hangi amaçlarla bir araya getirildiği önem kazanmaktadır.

Geleneksel tahkiyenin tamamıyla olay aktarımına dayalı yapısı tür modernleştiğçe en aza indirgenmiş, hikâyede durum öne geçmiştir. Olayın geri plana itilmesi diğer unsurların da küçülmesine, sınırlandırılmasına olanak verir. Tek bir olay veya durumun anlatıldığı hikâyelerde ister istemez şahıs kadrosu da daralır. Hikâyelerde ikinci dereceli karakterlere yer verilse de çoğunlukla tek bir karakter üzerinden hayat yansıtılır. Ele aldığı kişinin büyük olaylara sahne olmayan, sıradan hayatını, iç çatışmasını, ders vermeye, mesaj iletmeye çalışmadan, bazen de mizah veya gerilimi kullanarak anlatır. Bu sıradanlık mekân ve zamanda da kendini gösterir. Hikâyede “olay”a ağırlık vermekten uzaklaşma, “durum” ve “an”ları anlatma hikâyeye içindeki zamanı daraltsa da diğer yandan türe sonsuzluk sağlar. Hayatın çoğaltılan anlarını konu edinen hikâyeye bu yönüyle de romandan ayrılır. Romanın, çok defa, ileriye dönük zaman örgüsü hikâyede kırılır. Uzun uzadıya anlatıma tahammül göstermeyen hikâyeye, kısacık anlara bağlı olarak dar, bazen

²² Bkz. (1), BATES, 9.

²³ A. g. k., 9.

isimsiz mekânlar seçer. Mekânı betimlemez. Özellikleri sezdirme yoluyla verir. Modern hikâye, yapısı itibarıyla, romanda görülen uzun karakter ve mekân tasvirlerini kaldıramaz.

Olay / durum, karakter, mekân ve zaman gibi unsurların bu kadar minimal seviyede tutulması hikâyeyi kısalttıkça kısaltır ve bunun sonunda türün, romanla arasındaki fark açılır. Tüm bu kısalığı sağlayan ise *dildir*. Hikâye dili, türün formuna uygun olarak, *az sözle çok şey anlatmaktan* yanadır. Bu nedenle romanlardaki gibi yoğun tasvirleri, uzun diyalogları barındırmaz. Açıklamalardan, dil kalabalığından kaçınır; şiir gibi simgeleri kullanır. Bu da kısa ama yoğun bir anlatıma olanak verir.

Yukarıda kısaca açıklamaya çalıştığım özellikler türün tüm örneklerini kapsayamasa da, modern hikâyenin genel hatları sayılmaktadır. Sürekli değişim ve gelişim gösteren modern hikâye için bugün gelinen nokta ise kısalık, yoğunluk ve imgesel anlatımdır. Yoğunluk ve imgesel anlatımı türün “kısa” olmaya verdiği önem, “kısa”lığı ise modern hikâyenin kendini tür olarak kabul ettirmeye başladığı dönem belirlemiştir. Modern hikâyenin olduğu ve adından söz ettirmeye başladığı döneme bakıldığında romanınkinden çok farklı bir tabloyla karşılaşılır. Romanın ortaya çıktığı ve yaygınlaştığı yüzyıllara nazaran, modern hikâyenin kendini göstermeye başladığı XIX. yüzyılın ikinci yarısı ile tam olarak kendini kabul ettirdiği XX. yüzyılın sonu arasında hayata bakış açısı, insanların ilgi alanlarının değişmesi, yaşanan toplumsal ve siyasal koşullar, roman ile hikâyenin ortaya çıkış zamanlarında görülen farklılıklardan bazılarıdır. Romandan daha hızlı bir hayatın içine doğan modern hikâye, bu hıza bağlı olarak, insanların zamanla yarıştıkları bir çağda, gitgide kısalmış ve yoğunlaşmıştır. Tabii bu değişimde ekonomik faktörler de etkilidir. Süreli yayınların artışıyla birlikte hız kazanan hikâyenin değişim sürecinde dergi ve gazete sahiplerinin yazarlara yaptığı baskılar önemli rol oynar. Rus hikâyeci Çehov, N. A. Leykin’e yazdığı mektupta bu kısıtlamadan duyduğu rahatsızlığı açıklarken bir yandan da yeni “hikâye”yi şekillendirmektedir:

“Siz 100 satırdan uzun yazıları kabul etmiyorsunuz. (...) Ben yazmaya oturuyorum. Henüz ilk satırlardayken ‘100’ ve ‘fazla değil’ ile ilgili düşünce beni engelliyor. Ben mümkün olduğu kadar kısaltıyorum, süzüyorum ki, bazen bunun (sanatçı sezgimin hissettirdiği gibi) hem konuyu, hem de şeklini (en önemlisi) bozduğunu gösteriyor. [...] Genelde sonu kısaltmak zorunda kalıyorum ve istediğimden çok farklı bir şey postalıyorum (...) Hakkımı 120 satıra kadar yükseltin...”²⁴

Benzer şikâyetleri Türk edebiyatında da bulmak mümkündür. Hâlid Ziya, Ahmed Cevdet’in **İkdâm**’da yayınlamak üzere kendisinden küçük hikâyeye yazmasını istemesine yönelik düşüncelerini **Kırk Yıl** (1936)’da dile getirir. Ekonomik şartları düşünen gazete sahibinin sayfa israfını önlemek amacıyla, yazardan hikâyelerini kısaltmasını istemesi, tıpkı Çehov gibi Hâlid Ziya’yı da rahatsız etmiştir:

“İşte bu mümkün olmuyordu, mevzûlar öyle tesâdüf ediyordu ki ya bunların icab ettirdiği geniş dâireleri daraltarak onları sütunların mesahalarına göre ölçmek için sıkamak yahud tevsi’ edilmek isteniyorsa öylece yazarak sütunlardan değil sahifelerden bile taşmasına müsaade etmek lâzımdı. Ben hiç hacim meselesine mukayyed kalmağa katlanamadım, fakat bit-tabi sahibi imtiyaz böyle düşünemezdi. Bir küçük hikâyeye en küçük harflerle dizilmek ve mürettibleri göz ağrılarına uğratmak şartile gazetenin bir iki sütununu değil başdan başa üçüncü sahifesini kapladıktan sonra ilân sahifesine de tecavüz edince bunlar hakikaten bir günlük ömrü olan bir kâğıd için hadden aşırı büyük geliyordu. Ahmed Cevdet muttasıl ‘Ah!.. diyordu; ne olur bunları bir nihayet iki sütunda bitirmek mümkün olsa!...’ ve bir hamlede okunmasına lüzum gördüğü bu yazıları parça parça neşretmeğe de cevaz veremeyerek amelî bir çare arıyordu.”²⁵

Yazarlar ile gazete sahipleri arasında yaşanan anlaşmazlıklar, hızlanan yaşam stili, okuyucu kitlesinin gelişmesi ve yazarların edebiyattan beklentilerinin değişmesi hikâyenin bugünkü formunu kazanmasında etkili olmuş, bu etkiler sayesinde tür gitgide *kısal*mış ve *yoğunlaş*mıştır. Tabii tür, gelenekselin kalıplarını kırarak bu forma ulaşmıncaya kadar Batı edebiyatında birçok aşamadan geçmiştir.

²⁴ Zeynep ZAFER, **Anton Çehov’un Öykü Sanatı**, 47-48.

²⁵ Hâlid Ziya UŞAKLIGİL, **Kırk Yıl**, C. IV, 147.

C) Batı Edebiyatında Modern Hikâye

Bugünkü anlamıyla kısa hikâye Amerikalı yazar Edgar Allan Poe'nun 1832'de yayımladığı "Metzengerstain" adlı hikâyesi başlar²⁶, XX. yüzyılda parlak ve yoğun devrini yaşar. Ancak bu tarihten önce de Batının köklü bir hikâye geleneğine sahip olduğu bilinmektedir. Batıda hikâyenin evrilmesi, *story*den *short story*ye dönüşümü yüzyıllar içinde gerçekleşmiştir.

İlk örnekleri Tevrat ve İncil'deki dinî yapıları kısımlardır. Toplumsal ve ekonomik sınıfların ayrılmasıyla edebî zevk de ayrılmış, soylular hikâye ihtiyacını destan ve şövalye hikâyeleriyle, halk ise masal ve fabllarla karşılamışlardır.²⁷ Yine bu dönemde hikâyenin *conte* adı verilen bir başka çeşidi daha görülür. Önceleri manzum sonra nesirle yazılan *conte*'un, XII-XIII. Yüzyılda dinî yapıya bürünerek öğreticilik vasıfları artmıştır.²⁸ Daha sonraları Maupassant tarzı hikâyeleri anlatmak amacıyla kullanılacak *conte* Türkçede "küçük hikâye" tamlamasıyla karşılanmıştır.

XIV. yüzyılda Boccaccio'nun (1303 -1375) **Decameron**'u ile hikâyenin yapı ve içeriğinde değişiklikler görülür. Eser, üçü kadın on soylunun Floransa'daki vebadan kaçmak için sığındıkları kır evinde, eğlenmek amacıyla birbirlerine anlattıkları hikâyelerden oluşur. **Decameron**, toplum yaşamından izler sunması ve dönemin İtalya'sından kesitler vermesiyle masal ve fabllardan, dinden uzak olduğu için de kendinden önceki kıssa ve *conte*'lerden ayrılır. Ayrıca mekân ve zamanın, bilineni karşılaması, olayların olağanüstülükten uzak olması, basit aşk ilişkileri etrafında dönen hikâyelerin realist bir tavırla anlatılması, eseri öncü durumuna getirir. İngiltere'de Geoffrey Chaucer'in (1340-1400) **Canterbury Hikâyeleri** ile Fransa'da Marguatte de Navarre'in (1492-1549) **Heptaméron**'u aynı biçimde kurulmuş hikâyelerdir.

²⁶ G. METİN – P. HARPUTLU, "Amerikan Edebiyatında Kısa Öykü", **Üçüncü Öyküler**, 117.

²⁷ Mustafa Nihat ÖZÖN, **Türkçede Roman**, 1-2.

²⁸ Bkz (14) AKALIN, 89.

İtalya'da başlayan bu yapı, diğer ülkelere de yayılarak XVI. yüzyılda devam eder. Bunların yanında şövalye hikâyeleri de varlığını sürdürmektedir. Yine XVI. yüzyılda çoban hikâyelerinin genişletilmesiyle pikaresk roman örnekleri verilmeye başlanır. İç içe hikâyelerden kurulu uzun soluklu eserler, aynı karakterin maceralarını anlatması nedeniyle hikâyeden çok romanın ilk örnekleri olarak görülür.

XVI. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve yukarıda sözü edilen hikâyelerden beslenen roman karşısında, *hikâye* geri plana düşer. Hikâyenin yeniden göze girmesi, *short story* hâlini alması XIX. yüzyılın ilk yarısına rastlar. Aradaki dönemde, romanın yükselirken hikâyenin duraklama devrini yaşaması tesadüfi değildir. Edebiyat akımlarıyla ilişkilendirilirse, Klasizmin ahlakçılığı ve ona tepki olarak ortaya çıkan romantizmin kuralları yıkan coşumcu tavrı içinde şekil disiplinine sahip kısa hikâye rahat edememiştir. Çünkü hikâyenin birtakım kuralları vardır. O, gücünü sıradana yaklaşmasından, az sözle çok şey anlatmasından alır. Bu nedenle 1800-1850 arasında, hâkim akım romantizme karşı tepkiler yükselip, realizm kendini göstermeye başlayınca *nouvellalar* daha da kısılır ve *short story*ye geçiş başlar. Art arda hikâyeler kaleme alınır.

Amerikan edebiyatında Washington Irving (1783-1859), ve Edgar Allan Poe (1809-1849), Rus edebiyatında Nikolay Vasilyeviç Gogol (1809-1852), Alman edebiyatında Goethe (1789-1832) ve Heinrich Von Kleist (1777-1811), Fransız edebiyatında ise Honoré de Balzac (1799-1850), dönemin önemli hikâyecileri arasında yerlerini alırlar. Bu isimler arasında; sıradan insanı hikâyeye katmasıyla Gogol, merak ve gerilim unsurlarını eklemesi ile de Poe modern hikâyenin öncüleri kabul edilmektedirler.

Kuruluş devresinden sonra, Prosper Mérimée (1803-1870), İvan Sergeyeviç Turgenyev (1818-1883), Gustave Flaubert (1821-1880), Emile Zola (1840-1902) ve Lev Nikolayeviç Tolstoy (1828-1910) kendilerine bırakılan mirası geliştirerek, Türk edebiyatını özellikle etkilemiş olan, Guy de Maupassant (1850-1893) ve Anton Çehov'a (1860 - 1904) zemin hazırlamışlardır.

Bugün olay hikâyesi / durum hikâyesi şeklinde belirtilen iki kutbun öncüleri Maupassant ve Çehov'dur. Aynı yıllarda eser veren iki yazarın hikâye anlayışı bazı farklarla birbirinden ayrılır.

Hikâyede olaya ağırlık veren Maupassant'ın yanında Çehov, gündelik hayatın içinden alınmış durumları anlatır. Bu nedenle Maupassant'ta hikâye giriş, gelişme ve sonuçlarla ilerler. Her şey bellidir; okura az iş düşer. Çehov'da ise başlangıç ve sonlar yoktur. Bitmemişlik duygusu uyandırır. Okur, hikâyenin sonunu kendi tamamlar. Bu nedenle yazarın sezdirme yoluyla verdiği kırıntıları iyi değerlendirmek zorundadır. Bu açıdan belki de okur, yazardan daha çok hikâyenin içerisindedir. Olay ve durum hikâyeleri arasındaki farklılıklardan biri de “merak” uyandırma aşamasındadır. Maupassant tarzı hikâyede okur olay örgüsünün yardımıyla merak duygusuyla sarılırken, son derece sıradan insanı gerçekliği içinde anlatan Çehov tarzı hikâyelerde merak unsuru geri planda kalmıştır. Karakter seçiminde ise benzer yanlar görülür. “Maupassant'ta da Çehov'da da insan ‘aciz’dir, güçsüzdür, hep yenilir, hep kaybeder, düşer, kahrolur.”²⁹

Maupassant ve Çehov sayesinde XIX. yüzyılın sonunda çitasını yükselten hikâye XX. yüzyılda daha da yaygınlaşır. Hem kısa hikâyenin ne olduğunun bilincine varılması hem de hayat şartlarının değişmesi hikâyenin benimsenmesini sağlar. XX. yüzyıl tüm dünya için *hızın hüküm sürdüğü* yıllardır. Artık her şey daha çabuk tüketilmekte, insanlar zamanla yarışır hâle gelmektedir. Ancak bütün bu hızlı yaşam ve zaman sıkıntısına rağmen hikâye Batıda da birinci sıraya yükselemez. Her zaman romanın gerisinde kalır. Günümüz yazar ve eleştirmenlerine göre bunun nedeni en çok okurdan kaynaklanır.

“Bana kalırsa, içinde yaşadığımız dünyanın temel repliği, ‘hayatım roman’ değil, ‘hayatımız hikâye’ olmalıdır. Artık kimselerin roman kadar bol zamanı yok. Hayat yanımızdan hızla akıp gidiyor. Eskisinden de hızlı akıp gidiyor. Birkaç an, birkaç

²⁹ Hilmi UÇAN, “Kısa Öyküye Kuramsal Bir Yaklaşım Denemesi”, **İlmi Araştırmalar**, 203.

resim, birkaç küçük hatıra. Her şey hikâyeye çalışıyor. Belki biz zorla roman yapmaya çalışıyoruz ondan.”³⁰

Şiir, tiyatro, hikâye roman gibi pek çok türde eser veren Murathan Mungan’a göre “herkese daha fazla hitap eden, daha çok alıcı bulan bir tür”³¹ olan romanın bu “birinci”liğinde yazar, okur ve yayınevi gibi birçok birleşen rol oynamaktadır. Okur tarafından bakıldığında roman ile hikâye arasındaki seçimde en belirgin faktör “psikoloji”dir. “Parçalanmışlık karşısında bütünlük, yarım kalmışlık karşısında tamamlanmışlık; bilinmezlik karşısında açıklanabilirlik; boşluk karşısında belirlilik”³² isteyen okur seçimini romandan yana kullanır. Hikâyenin yarım ve arada kalmışlığı karşısında, romanın bütünlüğü okuru kendine çeker. Bunun bilincinde olan yayınevleri de ekonomik kaygılar nedeniyle yazarları roman yazmaya iter. Bu istek ve zorlamalar karşısındaki yazar ise “hikâyeyi başlı başına bir yazın türü olarak değil de, roman öncesi uğranması ve aşılması gereken zorunlu bir uğrak yeri olarak”³³ görmeye başlar. Yukarıdaki sözlerinden anlaşılacağı gibi hikâyenin modern hayatı daha iyi yansıtabileceğine inanan Murathan Mungan’ “Neden hikâye değil de roman tercih ediliyor?” sorusuna verdiği cevapla bizde Tanzimat dönemi yazarlarından beri varolagelen bir anlayışı ifade etmektedir.

Gürsel Aytaç için de modern çağda romanın hikâyeye göre daha fazla ilgi görmesinin nedeni yine okur odaklıdır. Tanıdığı, bildiği, alıştığı karakterle yola devam etmek isteyen okur, dar zamanlara rağmen yine de tercihi romandan yana kullanmaktadır.

“Roman türünün öteki edebiyat türleriyle karşılaştırıldığında modern hayatın uzun okumalara imkân vermediği gerekçesiyle artık şansının azaldığı görüşüne de katılmıyorum. Bölümlere, alt bölümlere, özel başlıklar ya da numaralarla ayrılan roman, insanın okumak için ayırdığı zaman bu bölümleriyle ayak uydurabilmektedir. Öte yandan okuduğu roman kişilerine alışmış bir okuyucu için kaldığı yerden devam etmek, öykülerin her biri

³⁰ Murathan MUNGAN, “Hayatımız Roman, Hayatımız Hikâye”, **Adam Öykü**, 76.

³¹ A. g. y., 72.

³² A.g. y., 73.

³³ A.g. y., 72.

ayrı kişileriyle tanışmak zahmetini ortadan kaldıracaktır. Sonuç olarak, roman türünün geçen yüzyıllarda olduğu gibi gelecekte de kurgu ve içerik yönünde değişmelerle yaşamaya devam edeceğine, edebiyatın yaşamaya devam edeceğine inandığım kadar inanıyorum.”³⁴

Yalnızca öykü yazan, türü romana geçmek için kullanmayan Tomris Uyar’a göre, “daha çağcıl” olmasına rağmen hikâyeye yine de romanın gerisinde yer alır. Çünkü söz konusu türde okura çok iş düşer. Kısa olması nedeniyle anıştırmaya dayanır ve istediğini bulup çıkaramayan okur sıkılır, tat alamaz.

“Öykü katılım bekliyor kuşkusuz; roman gibi kendini kolayca ele vermiyor. Okur romandan beklediğini öyküden alamaz. Öyküye katılıp kendi çıkarması gerekir. Katlanamadığı da bu. Dört yüz sayfalık bir romana katlanabiliyor, ama üç sayfalık bir öykünün içinden çıkamıyor. Hele ona hazırlıklı bir oluşumdan gelmiyorsa...”³⁵

Bu açıklamalar bize hikâyenin çağdaş yaşamdan okur, yayınevi ve yazar odaklı etkilendiğini göstermektedir. Her şeye gerektiği kadar zaman ayıramayan, gündelik hayatın içinde sıkışan okurların büyük bir kısmı kitaba sığındığında yeni ile tanışmak yerine daha önceden bildiği, alışık olduğu kişileri, hayatları tercih etmektedir.

Her ne kadar roman tüm zamanlarda ilk sıradaki yerini korusa da yine de çağdaşlaşmanın getirdiği hız modern hikâyenin çıkış anında etkili olmuştur. Özellikle Batıda yine gazete ve dergi sahiplerinin isteklerini karşılamaya çalışan, zamanı kısıtlanan yazar tercihinin daha kısa sürede yazabileceği hikâyeden yana kullanmıştır. Tefrikaların sınırlandırılması, insanların uzun soluklu eserleri yazma / okuma sürelerinde sıkıntı yaşaması hikâyenin etki alanını genişletmiştir. Ve bu hız sayesinde hikâyeye günümüzdeki formunu bulmaya başlamıştır: *kısalık, yoğunluk, kelime tasarrufu, tek etki...*

³⁴ Gürsel AYTAÇ, **Cumhuriyet Kitap**, 10.

³⁵ Tomris UYAR, “Edebiyatta Önemli Olan İnanırcılıktır, İçtenlik Ya Da Sahicilik Değil.”, söyleşiyi yapan: Kaan Özkan, **Virgül**, 13.

1890'lardan I. Dünya Savaşı'nın sonlarına kadar bu yapı ile ortaya konan hikâyelerin başarılı temsilcileri arasında Henry James (1843–1916), Sherwood Anderson (1876–1941), Ernest Hemingway (1899–1961), Kathrine Mansfield (1888–1923) gibi isimler sayılabilir.

D) Türk Edebiyatında Modern Hikâye

Türk edebiyatında hikâyenin modernleşme süreci Batı edebiyatındaki macerasından biraz daha farklıdır. Modern anlamda Türk hikâyesi ‘Yenileşme Dönemi’nin ilk evresi olan Tanzimat edebiyatında oluşmaya başlar. Sâmî Paşazâde Sezâî’nin **Küçük Şeyler**’i (1308/ 1891) türün ilk örneği sayılır. **Küçük Şeyler**’i hazırlayan aşamaları da unutmamak gerekir ki bunların içinde en önemlisi Nâbizâde Nâzım’ın yazdığı **Karabibik** (1307/ 1890)’tir. **Karabibik**, hem Anadolu köylüsünün sıradan hayatını hikâyeye getirmesiyle hem de ön sözünde yazarının da belirttiği gibi realist bakış açısını yansıtmayla Türk modern hikâyeciliğinin gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. **Küçük Şeyler** ise - “Düğün” adlı uzun hikâye dışında - hem biçim hem de konu açısından küçük hikâye türünün hemen bütün özelliklerini karşılayabilen metinlerden oluşmaktadır. İki eserin önemi ve “Türk öyküsünün modernleşme serüvenine katkıları” konusunda farklı görüşlere rastlanmaktadır.

Selim İleri, **Küçük Şeyler**’in önemini vurgulamakla birlikte küçük hikâye alanında öncülüğü “Öyküye öz - biçim uyumunu getirmesi”³⁶ nedeniyle **Karabibik**’e verir. “Ahmed Midhat” ve “Nâbizâde Nâzım” tarzı olarak ayırdığı Tanzimat edebiyatı hikâyeciliğinde, Selim İleri’ye göre Sâmî Paşazâde Sezâî iki dönem arasındaki geçiş yazarıdır. Zeynep Kerman ve Kayahan Özgül ile beraber hazırladıkları hikâye antolojisinde, iki eseri Türk hikâyesine getirdikleri yenilikler açısından değerlendiren Sadık K. Tural’a göre **Küçük Şeyler** “küçük hikâye” alanında ilktir; **Karabibik** ise ilk modern uzun hikâyedir:

³⁶ Selim İLERİ, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, **Türk Dili / Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, 5.

“Tahkiyenin konusunun ve dolayısıyla mesajının ‘edeb’li (ahlâkî, dinî, tasavvufî, hikemî, fikrî, ulvî, uhrevî...) olma özelliğini yok ederek modern hikâyeye vücut veren ilk kişi Sâmî Paşa-zâde Sezâî’dir.

(...)

Nâbi-zâde Nâzım, kısa hikâyen çok uzun hikâye veya sadece hikâye kavramına girebilen **Karabibik**’i ile modern tahkiye dünyamızda taşrayı bir fon değil, yer, kişi ve âdetleri ile mesele olarak alan ve işleyen ilk yazardır.”³⁷

Hüseyin Su ise ayırım yapmaz. Bir yıl arayla yayımlanan iki eserin, Türk hikâyeciliğinin modernleşmesine değişik yönlerden aynı oranda katkı sağladıklarını belirtir:

“Batılı öykü tekniğinin ve tahkiye özelliklerinin, bizim tahkiye sürecimizde elle tutulur, gözle görülür biçimde ortaya çıkmaya başlaması, Sami Paşazâde Sezâî’nin başlı başına ‘öykü’ olarak anılabilecek eserleri, Nâbizâde Nâzım’ın daha da gelişen teknik ve genişleyen öykü coğrafyası ve Halit Ziya’nın tahlil ve teknik kuruluştaki başarısının yanında verimliliği ile de gelişen, farklılaşan bir düzlem oluşturduğu görülür.”³⁸

Küçük Şeyler’in türün ilk örneği olduğunu kabul eden diğer bir isim Orhan Okay’dır. **Müsâmeretnâme** (1288-1292 /1871-1875)’yi Türk hikâyeciliği içerisinde değerlendirirken küçük hikâyelerin asıl olarak Sâmî Paşazâde Sezâî ile başladığını söyler.³⁹ Sâmî Paşazâde Sezâî hakkındaki monografik çalışmada Güler Güven **Küçük Şeyler** içindeki metinlerin Türk edebiyatının ilk küçük hikâye örnekleri olduklarını söyler. Çünkü Sâmî Paşazâde Sezâî bu kitabıyla “herhangi bir kişinin bir tek psikolojik özelliğini çok dar kadro içinde toplamasını bilmiştir.”⁴⁰

Bazı yazar ve eleştirmenler ise söz konusu eserlerin yalnızca hazırlık ürünleri olduğunu Türk hikâyesinin daha geç tarihlerde modernleştiğini öne sürmektedirler. Feridun Andaç, Türk hikâyeciliğindeki çağdaşlaşmayı biraz geç başlatır ve bu

³⁷ Sadık K. TURAL “Hikâye Kavramı ve Hikâyeciliğimiz Üzerine,” **Hikâyeciliğimizin 100 Yılında 100 Örnek**, Haz. Z.Kerman vd., XI.

³⁸ Hüseyin SU, **Öykümüzün Hikâyesi**, 28.

³⁹ Orhan OKAY, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı Fikirleri, Türleri, Topluluklar Temaları**, 101.

⁴⁰ Güler GÜVEN, **Sami Paşazade Sezâî ve Eserleri**, 117.

alandaki ilk adımın Ömer Seyfeddin'den geldiğini ileri sürer.⁴¹ Rasim Özdenören için Amerikan edebiyatında Poe ile başlayan hikâyecilik anlayışı Türk edebiyatında Sait Fâik ile başlar.⁴² Sait Akçay'ın sorularını yanıtlayan Semih Gümüş ise **Karabibik**'in Anadolu gerçeğini hikâyeye getirmesiyle önemli olduğunu, **Küçük Şeyler**'in öneminin de biçimsel olarak kısa öyküye yaklaşmasından ileri geldiğini belirtir. Ancak biri şekil diğeri konu bakımından Türk hikâyeciliğine yenilik getirse de Semih Gümüş'e göre iki eser de tam anlamıyla modern hikâye örneği sayılamaz:

“Öykünün Batı edebiyatlarının etkisiyle roman ya da romanımsı türlerin arkasında yazılmaya başlamasıyla birlikte aslında hep söylenir iki ad burada öne çıkıyor, biri Samipaşazade Sezai ve onun **Küçük Şeyler** kitabı öteki de Nâbizâde Nazım ve **Karabibik** kitabı. Ama onları bile modern öykücümüzü besleyen kaynaklar olarak göremeyiz bence.”⁴³

Türk modern hikâyeciliğinin hangi eserle başladığı konusunda farklı görüşler öne sürülse de esas olarak 1890'lı yıllar temel alınmaktadır. Ancak hikâyenin tarihi daha eskilere dayanır. Kökleri İslamiyet öncesine kadar uzanan Türk hikâyesinin ilk örnekleri için destanlardaki bazı mensur bölümler ile Uygur'lara ait din konulu *çatıklar* örnek gösterilebilir. Türün Türk edebiyatında yazılı olarak takip edilebilen ilk örneği ise XV. yüzyılda olduğu bilinen **Dede Korkut Hikâyeleri**'dir.⁴⁴ Bu hikâyeleri hem Klasik edebiyatın⁴⁵ hem de Halk edebiyatının⁴⁶ manzum ve mensur

⁴¹ Feridun ANDAÇ, “Çağdaş Türk Öykücülüğünün Oluşum ve Gelişimine Yön Verenler, **Varlık**, 57.

⁴² Rasim ÖZDENÖREN, “Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine”, röportajı yapan: Sait Akçay **Eylül Öykü**, 8.

⁴³ Semih GÜMÜŞ, “Semih Gümüş ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine”, röportajı yapan: Ahmet Sait Akçay, **Eylül Öykü**, 7-8.

⁴⁴ **Dede Korkut Hikâyeleri** hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Pertev Nâili Boratav, **Folklor ve Edebiyat**, C. II, 109-140; Mustafa UĞURLU, “Dede Korkut'u Okumak İstiyorum, Ama”, **International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic**, 129-137; Faik Utkan DENİZER, “Dede Korkut Oğuznâmeleri Üzerine Yeni Çalışmalar”, **International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 303-322.

⁴⁵ Divan Hikâyeleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. H. KAVRUK- İ. PALA, “Hikâye”, **DİA**, C. XVII, 490-492; Hasan KAVRUK, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C. II; Mustafa Nihat ÖZÖN, **Türkçede Roman**.

⁴⁶ Geleneksel Türk hikâyeleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Pertev Naili BORATAV, **Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği**; Şükrü ELÇİN, **Halk Edebiyatına Giriş**; Şükrü ELÇİN, **Halk Edebiyatı Araştırmaları**; Mustafa Nihat ÖZÖN, **Türkçede Roman**; Hasibe MAZIOĞLU, “Divan Edebiyatında Hikâye”, **Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin**, 19-36; Fikret TÜRKMEN, “Hikâye (Türk edebiyatı / Halk Edebiyatı)”, **DİA**, CXVII, 488-490.

örnekleri takip eder. Ancak bunlar, teknik ve içerik açısından modern hikâyeden bir hayli uzaktır. Mekân ve zamandaki belirsizlikler, hikâye kişilerinin büyük olaylara konu olan eylemleri, olağanüstülükler ve iç içe geçen uzun olay örgüleriyle geleneksel hikâyeler neredeyse küçük bir roman kadar geniş içeriğe sahiptirler. Bu özelliklerinden dolayı, yukarıda sözü edilen, modern küçük hikâye tanımlarıyla çelişirler.

XIX. yüzyıl sonuna dek uzanan geleneksel Türk hikâyesi, uzun tarihsel süreçte kendi dinamikleri içerisinde pek fazla gelişim gösterememiştir. Bunda hikâyelerin kırıl(a)mayan klişe yapılarının yanında, Tanzimat edebiyatı öncesinde, tarihçiliği bir yana bırakırsak, nesrin ve nâsirlerin küçümsenmesinin de etkili olduğu söylenebilir.⁴⁷ Yenileşme döneminde de hikâye hemen modern ölçütlere ulaşamaz.

Tanzimat edebiyatında, Ahmed Midhat Efendi'nin kaleme aldığı **Kıssadan Hisse** (1287 /1870) ile **Letâif-i Rivâyât** (1287- 1312 /1870- 1894) adlı serinin ilk cüzleri, Emin Nihad Bey'in **Müsâmeretnâme**'si ihtiva ettikleri bazı özellikleriyle modern hikâyeciliğin başlangıç ürünleri sayılırlar. Ancak **Kıssadan Hisse**'deki metinlerin daha çok fabl ve fıkraları andırması, **Letâif-i Rivâyât** ile **Müsâmeretnâme**'nin, görücü usulü evlilik, eğitim, Doğu – Batı çatışması, esaret gibi, geleneksel hikâyelerde üzerinde durulmayan, toplumsal hayata ilişkin konuları işlemelerine karşın eserlerin teknik yönden eski ile yeninin arasında sıkışıp kalmaları bu eserleri modern hikâyeden uzaklaştırır. Diğer yandan yazarların yeni yeni öğrenmeye başladıkları roman tekniğini uygulama çalışmaları nedeniyle eserler hem hacim hem teknik yönden roman ile geleneksel hikâye arasında kalmış gibi görünmektedir. Uzun hikâye / kısa roman olarak adlandırılan bu eserler “geçiş dönemi” ürünleri sayılabilirler.

2008 yılında hazırlanmış **19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü** adlı yüksek lisans tezinde “geçiş dönemi ürünleri”nin hangi özelliklerinden dolayı bu şekilde isimlendirildiklerini sorgulanmıştır. Söz konusu çalışmanın sahibi Hilal

⁴⁷ Hasan KAVRUK, **Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler**, 6.

Aydın, Türk edebiyatında türün “gerçek” temsilcilerinin Ahmet Mithat (1844-1912) mı, Samipaşazade Sezai (1860-1936) mi, Halit Ziya (1866-1945) mı, Ömer Seyfeddin (1884-1920) mi, Memduh Şevket Esenal (1883-1952) mı yoksa Sait Faik (1906-1954) mi olduğu yolunda bir kararsızlık yaşandığını söyler.⁴⁸ Hilal Aydın’a göre bu kararsızlığın sebebi birçok eleştirmenin, edebiyat tarihçisinin türün özelliklerini açıklarken yalnızca Batılı ölçütleri (kısalık, etki birliği, anlatımda ekonomi ve yoğunluk, lirizm ve sıradan insan gerçekliği, ana yönelme, aydınlanma anı ve ayrıntıların) kullanmalarındır. Çünkü “Tek ve Batımerkezli bir gerçekçilik anlayışından söz edildiği yerde her türlü farklılık, özgünlük saf dışı bırakılacak ve Çin’den Kuzey Avrupa’ya, Afrika’dan Güney Amerika’ya bütün edebiyatlar tek bir kalıba uydurulmaya çalışılarak değerlendirilecektir.”⁴⁹

Modern sözcüğü en geniş manasıyla “çağa uygun, çağcıl, asrî, çağdaş” demektir. XIX. yüzyıl söz konusu olduğunda özellikle Türk aydınları için, birçok alanda, almak, ulaşmak istedikleri model Batı’dır. Çünkü bu yüzyılda, sanat, edebiyat, bilim gibi pek çok alandaki gelişme önce Batı’da görülür. Tür olarak “hikâye” de önce Batıda, Amerika’da evrilmiş, yeni kalıplarına ulaşmıştır. Bu nedenle XIX. yüzyıl düşünüldüğünde verilen hikâye örnekleri üzerinde “modern” tanımı yapılırken Batılı ölçütlerin kullanılması, bu kıstaslara tam anlamıyla uyum sağlamayan eserlerin “geçiş dönemi ürünleri” sayılması olağandır.

Bundan dolayı ilk eserler değil, 1891’de yayımlanan **Küçük Şeyler** modernleşme sürecinin dönüm noktasıdır. Servet-i Fünûn hikâyecilerine de yol açan bu “küçük” eserle birlikte Türk hikâyesi yeni bir çehreye bürünür. Başlıkta yer alan “Küçük” kelimesi bile kitabın içindeki metinlerin küçük hikâye türüne ne kadar uygun olduğunu gösterir niteliktedir. Tabii **Küçük Şeyler** bir anda ortaya çıkmamıştır. Eserin modern anlamda “ilk”liğini sağlayan kendinden önceki hazırlık aşamasıdır. 1870 – 1890 arasındaki dönem modern Türk hikâyesinin hazırlık aşaması olarak düşünüldüğünde özellikle 1890’da hikâye adına ortaya konan eser ve teorik görüşlerin **Küçük Şeyler**’i hangi noktalarda etkilediği daha da önem kazanır.

⁴⁸ Hilal AYDIN, 19. Yüzyıl Osmanlı -Türk Edebiyatında Öykü, 6.

⁴⁹ A. g. y., 4.

Nabizâde Nâzım'ın **Karabibik**'i hazırlık aşamasının ilk adımlarındandır. Bu adımlar sayesinde farklı bir gelişme yaşanır Türk hikâyesinde. **Karabibik** ile birlikte köy ve köy insanı gibi daha sıradan yaşama sahip bir alan hikâyeye yansır. **Karabibik** ön sözünde yazarının realizme dair yaptığı açıklama küçük hikâyelerin özelliklerinden biridir. Aynı yıllarda Recâizâde Mahmud Ekrem'in **Muhsin Bey** (1307/ 1890) ön sözünde romanla hikâye arasındaki farkı ortaya koyması ve Nâbizâde Nâzım'ın **Hasba** (1308/ 1891) ön sözündeki roman ve hikâye ayırımına dair açıklamalarıyla modern hikâye *teorik* olarak kurulmaya başlanır. Böylece ilk ve nitelikli adımlar atılmış olunur. Yine aynı dönemde olay hikâyesinin kurucusu Maupassant hakkında yazılar dergi ve gazete sütunlarında görülmeye başlanır.⁵⁰ Önceleri yalnızca romanı yerleştirmeye çalışan, romanla hikâye arasındaki farkları sezmesine rağmen hikâye hakkında tam bir perspektif geliştiremeyen Türk yazarı artık Batılı hikâye ve olay hikâyelerinin ustası Guy de Maupassant ile tanışmıştır. Böylece konu, kişi, olayı önce örneklere göre kısaltarak olay hikâyeleri yazmaya başlamıştır. **Küçük Şeyler** işte, bu gelişmelerle ortaya çıkar.

Eser “küçük” olsa da etkisi büyük olur. Modern Türk hikâyesi bu kitapla başlatılır. Beş kısa, bir uzun hikâyenin yanında **Küçük Şeyler**'de bir çeviri hikâye ile bir de anı / deneme türünde kısa bir metin bulunur. “Düğün” adlı uzun hikâye örneğinin dışında kalan “Kediler”, “Hiç”, “Pantomima” “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır” ve “Bu Büyük Adam Kimdir?” adlı hikâyeler hemen bütün özellikleriyle modern küçük hikâye türünü karşılayabilecek niteliktedirler. Hem konu seçimi hem de mekân, zaman, kişi, dil ve anlatım bakımlarından Sâmi Paşazâde Sezâi'nin hikâyelerde içerik yönüyle uyumlu bir bütünlük yakaladığı görülmektedir. Temel noktasını yaşanan hayal kırıklıklarının oluşturduğu bu hikâyeler insanı psikolojik ve toplumsal yönden gerçekçi çizgilerle yansıtmıştır. Sâmi Paşazâde Sezâi her yerde rastlanabilecek özel bir yeteneği olmayan hikâye kişilerini küçük dünyalarının içinde gösterişsiz bir dil ile anlatır. Kısa bir zaman dilimi ve dar mekânlar da yine anlatılan

⁵⁰ “Maupassant”, **Servet-i Fünûn**, 1307/ 1890, nr. 9, 103-104; Hüseyin Rahmi, “Guy De Maupassant”, **Tercümân-ı Hakikat**, 1309/ 1892, nr. 4073 6-7; Hüseyin Rahmi, “Guy De Maupassant”, **Tercümân-ı Hakikat**, 1309/ 1892, nr. 4075, 6. (Türk edebiyatında Maupassant çevirileri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Z. KERMAN – İ. ENGİNÜN, “Türkçede Maupassant”, **Türkiyat Mecmuası**, 255-275.)

olaylara uygun bir seçimdir. İleride daha ayrıntılı olarak ele alacağımız bu kitapta yazar tıpkı kitabının adı gibi konu, zaman, mekân, kişi gibi öğelerde de tercihini “küçük hikâye”ye uygun bir biçimde “küçük”ten yana kullanmıştır. Sâmî Paşazâde Sezâî’nin bilinçli yaklaşımı Servet-i Fünûn yazarlarına da örnek olmuştur.

1890’larla beraber Servet-i Fünûn yazarlarının hikâyeleri ön plana çıkar. Romanlardan daha sade, tek kahraman etrafında dönen, bir olaya dayanan Türk hikâyesi Servet-i Fünûn’cuların elinde hem sayı hem de nicelik olarak daha başarılı bir döneme girer. Telif hikâyelerin yanında çevirilere de geniş yer verilir. Hâlid Ziya’nın **Nâkil** (1309-1312 / 1894-1897)’i içerdiği çeviri hikâyelerle önemli bir yere sahiptir. Alphonse Daudet (1840 – 1897), Maupassant, Emile Zola gibi daha çok Fransız yazarların hikâyelerinin yer aldığı IV ciltten oluşan **Nâkil** Servet-i Fünûn’cuların hikâyede hangi yazarları örnek aldıklarını da göstermektedir. Sadece telif ve çeviri hikâyeler değil, hikâye üzerine yazılan teorik yazılarda da artış gözlenir. Hâlid Ziya, Mehmed Rauf, Hüseyin Câhid ve Safveti Ziya’nın görüşleri ile hikâye, üzerinde daha derinlemesine düşünülen bir tür hâlini alır. Ancak buradaki yazıların bir çoğunun subjektif değerlerle yazıldığı söylenebilir. Avangart edebiyatları yüzünden kendilerini muhaliflerine karşı savunmak zorunda hisseden Servet-i Fünûn yazarları hikâyeye dâir ortaya koydukları eleştirilerde topluluk üyelerinin eserlerine daha müsamahakâr davranırlar. Mehmed Rauf, Hâlid Ziya’nın hikâyeleri üzerine yazdığı yazılarda çok yapıcı bir dil kullanır. Buna karşılık Hüseyin Cahid, Mehmed Celal’in hikâyelerini yerden yere vurmakla birlikte işi kişisel saldırılara kadar götürür. Safveti Ziya’nın Maupassant’ın ölümü üzerine kaleme aldığı yazısı⁵¹ ise türün teknik yönüne işaret etmekten ziyade günün moda akımı realizm ile ilgilidir. Ancak yazı olay hikâyeciliğinin ustası Maupassant’ı tanıttığı için önemlidir. Tüm bunlara rağmen hikâyeyi konu edinen yazıların artışı, Servet-i Fünûn döneminde hikâye örneklerini canlandırmıştır. 1901’de **Servet-i Fünûn** dergisinin kapatılmasıyla tüm edebiyatta olduğu gibi hikâye alanında da duraklama devri yaşanır. Bunda siyasi gelişmelerin de payı büyüktür. 1902 ile 1909 arasında hiç

⁵¹ Safveti Ziya, “Fransa Edebiyatından Guy de Maupassant”, **Malûmat**, 1314/ 1896, nr. 65-66, 68-69; 337, 355-357, 389-390, 409-411.

hikâye kitabı yayımlanmaz. Hikâye, yalnızca dergi ve gazetelerde yayımlanan az sayıda örneklerle varlığını korumaya çalışır. II. Meşrutiyet sonrası Türk hikâyesi için yeniden doğuş yıllarıdır. Matbuatın özgürleşmesiyle birlikte canlanan basın - yayın faaliyetleri farkında olmadan hikâyeyi de geliştirecektir.

1909-1911 arası Fecr-i Âtî devri yazarları diğer türlerde olduğu gibi hikâyede de pek bir başarı gösteremez, Servet-i Fünûn'un gerisinde kalır. Dönemin hikâye adına önemli sayılabilecek birkaç atılımından biri Server Cemal'in yazdığı "Küçük Hikâye ve Âtîsi"⁵² başlıklı yazıdır. Diğerleri ise Şahabeddin Süleyman tarafından ilk örnekleri verilen *tekellümî hikâye* tarzıdır. Arapça "kelâm" manasına gelen tekellüm ile hikâyenin birleşmesinden oluşan tamlama adına uygun bir yapıya sahiptir. Karşılıklı konuşmalara dayalı bu tarz hikâyeler çoğu Fecr-i Âtî yazarı tarafından denenmiştir. Tiyatro metinlerine benzeyen tekellümî hikâye hem uzun hem de tahkiyeye dayalı olduğundan sahnelenmeye uygun değildir. Diğer yandan neredeyse sadece diyaloglarla kurulmaları onları modern hikâyeden de ayırır. Bu ara tür olma özelliğiyle tekellümî hikâye bir anlamda Servet-i Fünûn dönemindeki mensur şiiri hatırlatmaktadır. Dönemin diğer önemli adımı ise Server Cemal'in yukarıda sözü edilen "Küçük Hikâye ve Âtîsi" başlıklı yazısıdır. Server Cemal henüz çok genç olan "küçük hikâye"nin Batı edebiyatlarındaki gelişimini anlatmış ve türün parlak bir geleceğe sahip olduğunu söylemiştir. Server Cemal'in, günümüzdeki durumu göz önüne alındığında, modern hikâye için ön gördüğü başarıda pek de haksız olmadığı görülmektedir. 1909'dan 1911'e kadarki süreçte saydığımız bir iki gelişmeyle hikâyeye yeniden dönülmüştür.

Bu işaretlerin ardından Ömer Seyfeddin ismi ön plana çıkar. Yüz elliden fazla hikâyesiyle ve türe dair yazılarıyla modern Türk hikâyesi yeni bir değişimi daha karşılar. Yine bu dönemde Yakub Kadri, Refik Hâlid, Hâlide Edib gibi romancılıkta ün yapmış yazarlar bir yandan hikâye alanında verdikleri eserlerle adlarından söz ettirirlerken diğer yandan dönemin diğer hikâyecileriyle ilgili yazılarını kaleme

⁵² Server Cemal, "Küçük Hikâye ve Âtîsi", **Musavver Muhit**, 1324/ 1909, nr. 14, 16, 17; 216, 246-250, 263-264.

alırlar. Dergilerde *mizahî hikâye*, *tarihî hikâye*, *fantezi hikâye*, *millî hikâye* üst başlıklarıyla hikâyeler art arda yayımlanır.

1911'den 1920'ye kadar Ömer Seyfeddin'in neredeyse tek başına ayakta tuttuğu hikâyeye 1920'den sonra farklı bir tarz ve yazar hâkim olur. İlk hikâyesi "Veysel Çavuş"u 1908'de yayımlayan Memduh Şevket'in imzasına 1912'ye kadar rastlanmaz. 1912'den sonra ise ufak adımlarla ve Maupassant tarzı olay hikâyeleriyle yol alan yazar, 1921'le beraber hikâye anlayışında ciddi bir değişim geçirir. Memduh Şevket'in Bakü'deki elçiliği sırasında Çehov'un eserleriyle tanışması bu değişimde büyük rol oynar. Klasik olay hikâyesi yerine "durum"ları anlatmaya başlayan Memduh Şevket "Ben hikâye sanatı hakkında söz söyleyecek birisi değilim"⁵³ dese de onun hikâyeleriyle Türk edebiyatında yeni bir kanal açılır. Maupassant tarzı hikâyenin sivriltilmiş olayları yerine sıradan bir an; duru, yapmacıksız bir şekilde anlatılmaya başlanır. Memduh Şevket'in kalemiyle giriş – gelişme - sonuç tertibi kırılarak çoğu zaman başlangıcı ve sonu olamayan, bir anda kesiliveren hikâyeler dergi ve gazete sütunlarında yerlerini alırlar.

Bu çerçeveye canlanan ve gündün güne gelişen Türk hikâyesini Cumhuriyet döneminde daha aydınlık günler beklemektedir. Dergi ve gazetelerde yayımlanan hikâyeler çoğalır, hikâye kitaplarında artış görülür. 1921'den sonra hem Memduh Şevket'in çabaları hem de Çehov'un ilk kez Türkçeye çevrilmesiyle⁵⁴ olay hikâyelerinin yanında durum hikâyeleri de yazılmaya başlanır. 1920 ile 1928 arasında hikâye alanında yeni isimler belirir: Reşad Nuri Güntekin, Peyâmi Safâ, Osman Cemal, Fahri Celâleddin... Ancak bu isimler hikâyenin teorik yanından çok hikâye yazmakla ilgilidirler.

1927'de ilk hikâye dergisi yayımlanır: **Resimli Hikâye** (1927-1928). Dergi, hikâyenin teorik yanıyla ilgilenmekten ziyade hikâye seçkisi görünümündedir. Dergide bulunan "Mini Mini Hikâyeler" sütununda iki üç paragraflık metinler

⁵³ Memduh Şevket ESENDAL, "M.Ş.E İle İki Saat", söyleşiyi yapan: Fehmi Özçelik, **Hisar**, 11.

⁵⁴ Sabahattin ÇAĞIN, "Refik Halid Karay'ın 'Şeftali Bahçeleri' ve Çehov'un 'Bir Ülkü Adamı' Hikâyelerinin Mukayesesi", **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları**, 85.

yayımlansa da bunlar bugünkü *kısa kısa hikâyeden* uzak, mizahi fıkralardır. On dört sayı çıkan dergi; Reşad Nuri, Sabahaddin Ali, Mahmud Yesâri, Ercümen Ekrem, Mahmud Sâdık, İbnü’lemin Ahmed Refik gibi hikâye yazarlarını Türk edebiyatına kazandırmakla beraber Maupassant, François Coppée’den yapılan çevirilerle⁵⁵ Batıdaki hikâyeleri okurlara tanıtmıştır. Yine **Resimli Hikâye** sayesinde ilk küçük hikâye yarışması da düzenlenmiş olur. Derginin ilk sayısında “Küçük Hikâye Yazmayı Biliyorsanız Bu Müsabakamıza İştirâk Ediniz”⁵⁶ başlığıyla gençler hikâye yazmaya heveslendirilir. Derginin üçüncü sayısında (Teşrîn-i sâni 1927) yarışmaya dair bilgiler verilir. Mâcid imzasıyla dergiye İzmir’den gönderilen ve yarışmada birinci gelen “Komşu Duası” adlı hikâye bu sayıda yayımlanır. Dereceye giren diğer dört hikâyenin de çeşitli sayılarda yayımlanacağı açıklanır.⁵⁷ Ancak “Trenin bir Ucunda”⁵⁸ adlı ikinci hikâyeden sonrakiler yayımlanmaz.

Aynı yıl bir de gazete çıkarılır. Ancak beş sayı çıkabilen **Roman ve Hikâye Gazetesi** (6 Eylül 1928- 4 Teşrîn-evvel 1928)’nde “Telif” ve “Tercüme” alt başlıklarıyla çoğu imzasız hikâyeler yayımlanır. Hem **Resimli Hikâye** hem de **Roman ve Hikâye Gazetesi** sütunlarında hikâye üzerine teorik yazılara yer verilme de yayımlanan hikâyelerle türün ön plana çıkmasına vesile olmuşlardır. Ayrıca hikâyenin müstakil yayın organına kavuşması türün, 1928’den sonraki gelişimi için oldukça önemli bir adımdır.

Bu yılın hikâye adına gerçekleşen önemli atılımlarından biri de 1928’de yayımlanan ilk hikâye antolojisidir: **1927 Senesinde Çıkmış En Güzel Hikâyeler**. 1870 – 1891 yılları arasındaki hazırlık aşamasından sonra bir hayli yol kat eden modern Türk hikâyesi ilk antolojisine kavuşur. Reşad Nuri, Mahmud Yesari, Aka Gündüz gibi yalnızca birkaç yazarın hikâyelerinin seçilmesi yetersiz görünse de bu kusur ilk örnek olmasıyla açıklanabilir. Eksiklerinin yanında Resimli Ay Matbaası’nın bu girişimiyle Türk hikâyeciliğinde büyük bir boşluk doldurulmuştur.

⁵⁵ Dergide çeviri hikâyeler yayımlanmasına rağmen birçoğunun yazarı belirtilmemiştir.

⁵⁶ “Küçük Hikâye Yazmayı Biliyorsanız Bu Müsabakamıza İştirâk Ediniz”, **Resimli Hikâye**, 47.

⁵⁷ “Müسابakayı Kazanan Hikâye”, **Resimli Hikâye**, 11-12.

⁵⁸ S. Esad, “Trenin Bir Ucunda”, **Resimli Hikâye**, 12-15.

1928'in son aylarında yayımlanan Nahid Sırrı'nın roman, büyük hikâye, hikâye türlerini konu edinen yazıları⁵⁹ ile hikâyenin romandan hangi yönleriyle ayrıldığı ilk kez etraflıca açıklanır. Ele aldığı türleri, hacim, konu, bakış açısı gibi ölçütlerle sınıflandıran Nâhid Sırrı'nın görüşlerini desteklemeyen İbrahim Necmi ve Kenan Hâlet'in yazılarıyla Türk edebiyatında ilk "küçük hikâye tartışması" yaşanır. Böylece Türk hikâyesi modernleşme tarihinde ilk kez üzerinde tartışma yapılacak kadar önemsenir. 1930'lardan itibaren hikâye artık kendi alanına sahip olan, romanın gerisinde değil yanında yer almaya başlayan bir tür sayılmaktadır.

1870'ten 1928'e kadar geçen sürede, yukarıda ana hatlarıyla açıklandığı gibi, Türk hikâyesi hem nitelik hem nicelik bakımından oldukça gelişmiştir. Ancak bu gelişim sürecinde türe gösterilen ilginin kimi zaman arttığı kimi zaman da azaldığı görülür. Bu artış / azalışlar, dönemlerin sosyal, siyasi yapılarına uygunluk göstermesinin yanında yazarların edebiyata ve hikâyeye bakışlarıyla da ilgilidir. Özellikle Tanzimat döneminin ilk yıllarında roman, makale, anı gibi Batılı düzyazı türlerine önem veren Türk aydınının 1870 ile 1890 arasında hikâyeyi ihmal etmeleri, daha sonra gelen yazarların ise hikâyeyi romana geçiş için kalem denemeleri saymaları türün gelişiminde aksaklıklara neden olmuştur. Bu aksaklıkların nedenlerini, hikâyenin neden ihmal edilmiş bir edebî tür olduğu, yenileşme döneminin ilk yazarlarının görüşlerinde ve eylemlerinde açıkça yer almaktadır.

Osmanlı modernleşmesinin edebiyattaki ilk ayağını 1860 yılında Şinasi'nin **Tercümân-ı Ahvâl**'i ile başlayan Tanzimat edebiyatı oluşturur. Hareketin diğer kollarında olduğu gibi, Tanzimat birinci nesil yazarının da amacı, ellerinde belirli bir program olmasa da, bellidir: *Geri kalmış Osmanlı İmparatorluğu'nu ve toplumu, çağdaş Batı medeniyeti seviyesine ulaştırmak*. Amaca ulaşmak için en kısa yol da bulunmuştur: *Eski ile bağları koparmak*.

⁵⁹ Nâhid Sırrı ÖRİK, "Roman, Büyük Hikâye, Hikâye Hakkında Birkaç Mülâhaza", **Hayat**, nr. 77, 1928, 6-7; "Roman, Büyük Hikâye, Hikâye Hakkında Birkaç Mülâhaza", **Hayat**, nr. 78, 3-4; "Roman, Büyük Hikâye, Hikâyeler Hakkında Mülâhazalar", **Hayat**, nr. 80, 1928, 5-6; "Roman ve Hikâyelere Dâir Mülâhazalar", **Hayat**, nr. 83, 1928, 3-5. (Nâhid Sırrı bu yazıları 1933 yılında **Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi** adıyla kitap olarak yayımlamıştır.)

Eski ile bağımlı koparmak isteyen Türk aydını, diğer alanlarda olduğu gibi edebiyatta da Batıyı örnek almış, birbirine bağlı olarak, hem yeni türleri okuyucu ile tanıştırmış hem de bu türler sayesinde daha yeni ve geniş bir okuyucu kitlesi yaratmıştır. Bu işteki en büyük yardımcısı da, şüphesiz, Batı kaynaklı “roman” türü olmuştur. Ve roman birinci sıraya oturtulurken Divan edebiyatının mesnevileri ile geleneksel halk hikâyeleri bertaraf edilir. Çünkü “Yeni edebiyat”ta hayalî güzelliklerin, olağanüstülüğün yeri yoktur. Amaç “akıl ve gerçeğin üstünlüğü” ilkesi ile hareket ederek toplumun ahlaki değerlerini ve bilgisini yükseltmektir. Bu nedenle Tanzimat dönemi birinci nesil yazarlarının edebiyatla ilgili yazılarında ilk göze çarpan *edebiyat* ile *edeb* kökü arasındaki ilişkidir.

Tanzimat döneminin en yetkin isimlerinden Namık Kemal “...hakikat-i hâlde lafzen edebiyatın mehâz-ı iştikâkı edeb ise mâ’nen edebın masdâr-ı intişârı edebiyattır denilebilir.”⁶⁰ sözüyle edebiyatın hem anlam hem de yapı olarak *edeb*den türediğini ve edebiyatın ahlaktan ayrı düşünülmemeyeceğini ileri sürmüştür (1283/1866). Ayrıca aynı yazıda bir edebî eserin ahlaka uygunluğu neticesinde toplumda kanun kadar saygı uyandıracağını da belirtir. Tabii ki ahlaka uygunluk, Namık Kemal’e göre “gerçeği yansıtmak”la mümkün olabilir:

“Zira iki ma’nâsıyla edibâne yazılmış bir eser mekârim-i ahlâk için öyle bir kanûn-ı mu’teberdir ki herkes bi’l-ihitiyâr itâ’atine mâil ve o cihetle yalnız vücudu muhâfaza-i ahkâmına kâfil olur.”⁶¹

“Edebiyat demek hayâl-i beşerin ‘dörtle dört sekiz eder’, ‘Müvedder meselles değildir’ gibi delâilden hârice çıkmaması demek değildir.

(...)

Büyüğü büyük, küçüğü küçük, güzeli güzel, çirkin çirkin göstermektedir.”⁶²

⁶⁰ Namık Kemal, “Lisân-i Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhâzâtı Şâmildir”, **Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, Haz. Kâzım Yetiş, 58.

⁶¹ A. g. k., 58.

⁶² Namık Kemal, “Ta’lîm-i Edebiyat Üzerine” **Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, 295.

Bunlar sadece Namık Kemal'in sözleri olsa da 1860-1876 arasındaki edebiyat anlayışını özetlemektedir. Bu anlayışa göre edebiyattan beklenen “sosyal fayda”, “ahlaka uygunluk” ve “gerçeklik”tir. Batı ile ilişkiler sonucunda gerçekliğe en yakın ve ayakları yere en fazla basan türün roman olduğu sonucunda birleşen dönem aydını, fikirlerini rahatça ve uzun uzadıya anlatabileceği kanalı böylelikle bulmuştur. Yeni kanallarını kullanırken de gelenekte yer alan, olaya dayalı türleri modernleştirme kaygısı duymamış, hemen her fırsatta romanı yücelterek Şark hikâyeciliğine saldırmışlardır.

İlk roman çevirileri yapıldıktan sonra Namık Kemal bizdeki hikâyelerle Batıdaki romanları karşılaştırmaya girişir. “Mukaddime-i Celâl” (1292/ 1875)’de geleneksel hikâyeleri eleştirir. Yazara göre geleneğin olaya dayalı anlatıları, romanın işlevini sağlayamaz. Çünkü roman hem ahlaka hizmet eden bir türdür hem de ele aldığı olayı ayrıntısıyla tasvir eder. Böylece de gerçeğe çok yaklaşır.

“Asâr-ı kadîmede **İbret-nümâ** gibi, **Muhayyelât** gibi, **Ash ile Kerem** gibi birtakım hikâyeler var idi. Fakat kitâphane-i âdâbımızda mevcûd olan bir kaç tercümeden anlaşılacağı veçhile romandan maksat, güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve âdât ve hissiyât ve intimâlâta müteallik her türlü tafsilât ile beraber tasvir etmektir. Romanlara nadiren mevcûdât-ı ruhaniyye karıştırıldığı vardır. Lâkin o türlü hayallere ne fikir ile müracaat olunduğu mes'elenin sûret-i tasvirinden bedâhaten meydana çıkar. Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile defîne bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiât ve hakîkatin haricinde birer mevzua müsterîd ve sûret-i tasvîr-i ahlâk ve tafsîl-i âdât ve teşrîh-i hissiyât gibi şerâit-i âdâbın kafesinden mahrum olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev'indedir. **Hüsn ü Aşk** ve **Leylî vü Mecnûn** kabilinden olan manzûmelerde gerek mevzûlarına gerek sûret-i takrîrlere nazaran âdetâ birer tasavvuf risâlesidirler.”⁶³

⁶³ Namık Kemal, “Mukaddime-i Celâl”, **Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, 349.

Oysa halk hikâyeleri olağanüstü olay ve insanlarla doludur. Gerçeklikle ilgileri yoktur. Doğal değildirler. Ahlâk kurallarına uygun olmadıkları gibi yaşayış biçimlerini de etraflıca anlatmazlar. Bu nedenle toplumun ilerlemesine hizmet edemezler. Mesneviler ise öncelikle şekil açısından romandan uzaktır. Manzum tarzda yazılan bu eserler tasavvufa yakındır. Bu nedenle onların da gerçeklikle ilgileri yoktur. Bu özelliklerinden dolayı eski hikâyeler, “Edebiyât-ı sahîha” düsturunu benimseyen Namık Kemal için ancak “masal” sayılabilir.

Küçük Şeyler ön sözünde Sâmi Paşazâde Sezâi de benzer düşüncelerini dile getirmiştir. O da tıpkı Namık Kemal gibi romanın, ayakları yere basan olaylara ev sahipliğini yaptığını belirtir. Romanla birlikte, garip olaylar ve çocukça hikâyeler ortadan kalkmış, gerçeğe daha da yaklaşmıştır:

“Bugün romanlar bâziçe-i efkâr olan garâib-ı hikâyât ve acâib-i rivâyât şekl-i tıflânesinden çıkarak, serâir-i tabiâta karşı ulûm ve fûnûnun kazandığı muzafferiyetlere ve kalb-i insâniyete dâir senelerce edilecek tetkikât ve teşrihâtın hâsıl ettiği tecrübeler istinâden bir üslûb-ı âlî-yi şâirâne ile yazılır.”⁶⁴

Şemseddin Sâmi ise Goethe, Molière gibi Batılı yazarların eserlerini okuduktan sonra eski hikâyelerden artık zevk alınamayacağı, bunların çocukça olduğu görüşündedir (1316/ 1898). Çünkü bu hikâyeler inandırıcılığa sahip olmadıkları için düşük seviyeli ve beğenilemez:

“Mecnûn’un etrafında toplanmış kurt ile kuzu, arslan ile ceylan gibi muhtelif hayvanların ortasında oturup onlarla lakırdı ettiğini veya Leylâ’nın mumla konuştuğunu bir ufak çocuk bile severek ve beğenerek okuyamaz.”⁶⁵

⁶⁴ Sâmi Paşazâde Sezâi, “Küçük Şeyler- Mukaddime”, **Sami Paşazade Sezai (Bütün Eserleri I)**, Haz. Zeynep Kerman, 101.

⁶⁵ Şemseddin Sâmi, “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Âhirîmiz”, **Sabah**, 3. (Bkz. Şemseddin Sâmi, “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Âhirîmiz”, **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III**, Haz. Mehmet Kaplan vd., 322.

Tüm bu alıntılarda görülen “roman ısrarı” karşısında Tanzimat birinci nesil yazarlarının Batıda gördükleri tek edebî türün roman olduğu düşünülebilir. Oysa aynı dönemde sadece Batıda değil tüm dünyada modern anlamda “hikâye” rüştünü ispatlayıp ayrı bir tür olarak ele alınmaktadır. Küçük hikâyenin kurucusu sayılan Edgar Allan Poe tüm eserlerini yayımlamış, Maupassant ve Çehov gibi ünlü hikâyeciler de edebiyat dünyasında yerlerini almaya başlamışlardır. Bizde ise hikâyeyi romandan ayıran, onu ayrı bir tür olarak dikkate alan düşünceler ilk kez 1890’de Recâizâde Mahmud Ekrem Bey tarafından ortaya konur.⁶⁶ 1860-1890 arasındaki ilk romancılarımızın yüzlerini Batıya döndükleri hâlde modern hikâyeye ilgi göstermemeleri, yalnızca roman üzerine düşünmeleri iki nedene bağlanabilir:

Bunlardan birincisi dönem yazarlarının edebiyata biçtikleri roldür. Edebiyat toplumu bilinçlendirmenin yollarından biridir. Bu nedenle fikirlerin etraflıca ve ayrıntılarıyla anlatılmasına ihtiyaç vardır. Roman da bu amaca hizmet edebilecek en uygun araçtır. Hacim açısından kısıtlama olmadığı için konu ayrıntılı bir şekilde işlenebilir. Uzun diyaloglar sayesinde yazar, kahramanların ağzından uygun gördüğü mesajları okura rahatça aktarabilir. Ancak 1890’lara gelindiğinde anlayış değişmiş, edebiyatın sanat olduğu görüşü yaygınlaşmış ve “toplumsal fayda” ikinci plana atılmıştır. Böylece anlamın yanında anlatım da önem kazanmış, buna bağlı olarak türlerin ayrılması ve şekillendirilmesi de gündeme gelmiştir.

İkinci neden ise gelenekle girişilen çatışmadır. Batı’yı tanıma imkânı bulan Tanzimat döneminin birinci nesil yazarları “eski”den uzaklaşmak amacıyla şiirin içeriğini değiştirip, nesir türlerini edebiyata yerleştirmeye çalışırken geleneğimizde devam eden “hikâye”yi dikkate almamışlardır.

Yukarıdaki açıklamalar göstermektedir ki geleneksel biçimiyle Türk edebiyatında yer edinen hikâye 1870 sonrasında modernleşirken ilk zamanlar romanın bir hayli gerisinde kalmıştır. Yeni tanışılan roman yerleştirilmeye

⁶⁶ **Muhsin Bey Yahud Şairliğinin Hazin Bir Neticesi** 1890 yılında yayımlanmıştır. Ancak ön sözün altındaki tarih 1888’i göstermektedir. Recâizâde Mahmud Ekrem, roman ile hikâye farkını ilk olarak 1888’de fark etmiş olsa da bu çalışmada eserin yayım tarihi esas alınmıştır.

çalışılırken var olan hikâye önemsenmemiş ve bir kenara itilmiştir. Bu yaklaşımın sonucu olarak hikâyenin modernleşme süreci uzamıştır. Böylece neredeyse 1930'a kadar hikâye, romana geçebilmek için bir aşama olarak algılanma yazgısıyla yine de var olma savaşını sürdürmüştür.

E) Türk Edebiyatı Tarihlerinde İlk Modern Hikâyeler

Hikâyeyi romanın gerisine itme anlayışı son zamanlara kadar edebiyat tarihlerinde de kendini gösterir. İlk örneklerinden itibaren Türk edebiyatı tarihlerine bakıldığında, ister türlere dayalı metotla yazılsın, isterse dönemlere göre tasnif edilmiş olsun, eserler hakkında bilgi verilirken hikâyenin ayrı bir başlık altında incelenmek yerine, çok defa, romanla beraber ele alındığı görülmektedir.

Abdülhalim Memduh tarafından 1889'da yazılan ilk Türk edebiyatı tarihi **Târih-i Edebiyât-ı Osmânîye** yazarlara göre düzenlenmiştir. Abdülhalim Memduh incelediği yazarların edebiyatı tanımlayan makaleleri ile şiirleri üzerinde durmuştur. Kitabın yayımlandığı yıllarda **Letâif-i Rivâyât** (1287-1311/ 1870-1894) serisinin birçok cüzü ile **Müsâmeretnâme** (1288-1292/ 1871-1875) yayımlanmış olmasına rağmen, Abdülhalim Memduh'un Türk hikâyesinden hiç söz etmemesi dikkati çekicidir.

İsmail Hikmet Ertaylan **Türk Edebiyatı Tarihi** (1925-1926)'nde "Lisanı ve Sanatı" adlı bölüm altında, ele aldığı yazar ve şairlerin edebiyat anlayışlarından söz eder. Ancak burada daha çok şiire alan ayırmış, hikâyeleri ise bir iki satırla geçiştirmiştir. Recaizâde Mahmud Ekrem'le ilgili bölümde yazarın **Muhsin Bey** (1307/ 1890) ve **Şemsâ** (1312/ 1895)'nin sadece isimlerini anarken Sâmi Paşazâde Sezâi'nin **Küçük Şeyler** (1308/ 1891)'in hikâye alanındaki öncü rolünden değil de dilinin hassaslığından söz etmesi, bu öncü eserin bile farkına varılmaması, hikâyeci talihini / talihsizliğini göstermesi bakımından önemlidir. Diğer yandan Nâbizâde Nâzım bölümünde "Seyyie-i Tesâmüh"ün dışında, hikâyeciliğimiz açısından o kadar

önemli olan, **Karabibik** (1307 / 1890)'in adı bile geçmez. İkinci ciltte hikâye türünde eser vermiş, türü hem yazdıklarıyla hem de yorumlarıyla modern seviyeye yaklaştırmış yazarların bu özelliklerinden söz edilmemiş olması İsmail Hikmet'in, öncü rolleri fark edemediğini göstermektedir. Öncülerin görülmemesine rağmen yine aynı ciltte yer alan Ahmed Rasim ve Hüseyin Rahmi'nin hikâyeci yönleri çok zayıf da olsa birkaç cümleyle açıklanmıştır. Servet-i Fünûn'a ayrılan ikinci ciltte Hâlid Ziya "Avrupa zihniyetiyle ilk hikâyeyi yazan şüphe yok ki Hâlid Ziya'dır"⁶⁷ cümlesiyle tanıtılsa da burada "hikâye" "roman" karşılığı olarak kullanılmıştır. Yani yazarın sadece romancı rolü anlatılmış hikâyelerinden söz edilmemiştir. Buna karşılık Ertaylan, Hüseyin Câhid ve Mehmed Rauf'un hikâyeci yönlerini de vurgulamıştır. **Hayât-ı Muhayyel** (1317/ 1899) ve **Hayât-ı Hakîkiye Sahneleri** (1327/ 1909)'nden aldığı parçalar ile Mehmed Rauf'un "Küçük Remzi" adlı hikâyesine örnek metin olarak yer vermiştir. Ahmet Hikmet'in anlatıldığı bölümde ise **Haristân** (1319/ 1901) ile **Çağlayanlar** (1340/ 1922)'dan övgüyle söz eden yazar hikâyeler örnek vermiştir. Diğer yandan eserin dördüncü cildinde Şahabeddin Süleyman'ın Türk edebiyatında *tekellümî hikâye* tarzını getiren ve yerleştiren kişi olduğundan söz etmemiş, Yakub Kadri'yi ise romancı yönüyle değerlendirmiştir. İsmail Hikmet Ertaylan'ın Ömer Seyfeddin bahsinde bile yazarın hikâyeye katkılarını yeterince vurgulamadığı görülmektedir.

Benzer bakış açısıyla karşılaştığımız diğer edebiyat tarihi ise 1934'te yayımlanan **Edebiyat Tarihi Dersleri (Tanzimat Edebiyatı)**'dir. Tanzimat döneminin hazırlık safhasını anlattığı bölümde hikâyecilikten bahseden Ağâh Sırrı Levend, yazarların nesir türündeki eserlerini ayırım yapmadan aynı başlık altında vermiştir. Bu bölümdeki örnek metinler ise incelediği yazarların romanlarından seçilmiştir. Özellikle Nâbizâde Nazım, Sâmi Paşazâde Sezâi ve Recâizade Mahmud Ekrem'in hikâye alanında gösterdikleri çabaların edebiyat tarihine yansımadağı görülür.⁶⁸ Aynı yıl hazırlanan **Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi**'nde⁶⁹

⁶⁷ İsmail Hikmet ERTAYLAN, "Hâlid Ziya", **Türk Edebiyatı Tarihi**, 850.

⁶⁸ Ağâh Sırrı LEVEND, **Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı**, 160-323.

⁶⁹ Mustafa Nihat ÖZÖN, "Roman", **Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi**, 294-426. (Mustafa Nihat Özön çalışmasını 1941 yılında **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi** adıyla yeniden yayımlamıştır.

Mustafa Nihat Özön, eserin üçüncü kısmını romana ayırmıştır. Mustafa Nihat Özön, “Roman” bölümünün başlangıcında hikâyenin geleneksel yapısını açıkladıktan sonra, incelediği yazarların hikâyeci yönlerine de kısaca değinmiştir. Bu bölümde hikâye örnekleri vermişse de asıl amacının, romanın doğuşunu ve gelişimini anlatmak olduğu, hikâyenin yan tür olarak ele alındığı hissi uyanmaktadır.

İsmail Habib Sevük, 1940’ta yayımladığı **Yeni Edebî Yeniliğimiz**⁷⁰ adlı çalışmanın üçüncü faslını romana ayırmış ve bölümün başlangıcında roman türü başlayıncaya kadar Türk edebiyatında süre gelmiş geleneksel hikâyelerden söz etmiştir. Tanzimat dönemi yazarlarını ele alırken Ahmed Midhat Efendi için “Hikâyeleri ve Romanları” başlığında **Letâif-i Rivâyât**’ı tanıtarak asıl ağırlık noktasını yazarın romanlarına vermiştir. Recâizâde Mahmud Ekrem ile Sâmî Paşazâde Sezâî’nin hikâyelerine ise birer kısa paragraf ayırmakla yetinmiştir. İsmail Habib Sevik, Servet-i Fünûn bölümünü de aynı tarzda düzenlemiş ve dönem yazarlarını romanlarıyla anlattıktan sonra hikâyelerine de bir iki kısa paragrafta yer vermiştir. Üstelik kitabın ilk baskısının yayımlandığı 1924’te Türk hikâyesi modernleşme yolunda bir hayli yol almıştır. O yıllarda kuruluş devrini kapatan modern hikâyeciliğimiz Ömer Seyfeddin, Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali gibi isimler sayesinde daha ileriye taşınmışken İsmail Habib Sevik’ün bu seviyeyi hazırlayan öncü adımlara yeteri kadar ilgi göstermemesi, hikâyeyi romanın gerisine bırakması önemli bir ayrıntıdır.

Resimli Türk Edebiyatı Tarihi (1947)’nin ikinci cildini yenileşme dönemine ayıran Nihad Sami Banarlı, Ömer Seyfeddin dışında kalan bütün diğer yazarların hikâye ve roman türündeki eserlerini tek başlık altında incelemiş, daha çok roman örneklerine yer vermiştir.

Hikâyeye bakış açısı yönüyle iki baskı arasında fark olmadığı için bu çalışmada birinci baskı kullanılmıştır.)

⁷⁰ İsmail Habib SEVÜK, “Roman”, **Yeni Edebî Yeniliğimiz**, 221-260, 479-495, 540, 549. (Bu eser önce **Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi** olarak 1924’te, ardından biraz daha genişletilerek **Edebî Yeniliğimiz** adıyla 1931’de yayımlanmıştır. İki kitap arasındaki farklılıklardan dolayı bu çalışmada eserin genişletilmiş baskısından yararlanıldı.)

Hikâye, edebiyat tarihlerinde bir tür olarak ilk müstakil başlığına Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1956'da yazdığı **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**'nde "Nev'ilerin Gelişmesi"⁷¹ adlı bölümde kavuşur. Tanpınar burada roman ve hikâyenin öncülerini eserleriyle değerlendirir:

"Türk hikâyesinin yürüyüşünü beğenmeyen ve meşhur mukaddimesiyle âdeta realizmin esaslarını anlatan Sâmi Paşazâde Sezai, **Kara Bibik**'i ve hikâye hakkındaki görüşleriyle Nâbizâde Nâzım, Nâmık Kemal'in ölümünden sonra (1889) neşredeceği **Hikâye** adlı kitabıyla bu hazırlıklara istikamet veren Hâlid Ziya, hattâ **Muhsin Bey** ve **Şemsa** gibi acıklı iki hikâyesine, şiirinin cevherini yapan hissîliğine rağmen **Araba Sevdası**'ndaki görme ve kaydetme arzularıyla Recâizâde, hep bu yeni edebiyat anlayışını hazırlıyorlardı.

İşte böyle küçük kazançlarla modern Türk hikâyesi eski yerli hikâyelerin basit değişmelerinden yeni ve örneklerine daha yakın bir edebiyata doğru, hiç olmazsa dış tarafından hayatı fetheden hamlelerle gider."⁷²

Ahmet Hamdi Tanpınar "Hikâye ve Roman" başlığı altında türlere ait ilk ürünleri tanıtırken uzun uzadıya anlatmasa da Türk hikâyeciliğinin hangi yazarlar ve eserleri sayesinde modernleşme sürecine girdiğini belirten ilk edebiyat tarihçimizdir. Buna karşılık yazarların incelendiği kısımlarda Ahmet Midhat'ı "İlk Romancı"⁷³ nitelemesiyle romancı yönüyle vurgularken Recâizâde Mahmud Ekrem için "Hikâye ve Tiyatroları"⁷⁴ adlı bölümü tertip ederek nesir türündeki eserleri bir arada değerlendirmesi, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bir yazarın bile **Muhsin Bey**'i tanıttığı hâlde eserin ön sözündeki hikâyeye dâir teorik öncü yaklaşımdan ayrıntısıyla söz etmemesi dikkati çekicidir.

1964 yılında yayımlanan **Büyük Türk Edebiyatı Tarihi**'nde Vasfi Mahir Kocatürk, Ahmed Midhat ve Recâizâde Mahmud Ekrem'i "Roman ve Hikâyeleri"

⁷¹ Ahmet Hamdi TANPINAR, "Nev'ilerin Gelişmesi", **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Haz. Abdullah Uçman, 263-273.

⁷² A. g. k., 270-271.

⁷³ A. g. k., 416-425.

⁷⁴ A. g. k., 439-446.

başlığını altında iki tür için ayrı ayrı değerlendirirken Sâmî Paşazâde Sezâî ve Nâbizade Nâzım için eser ayrımı yapmaz. Servet-i Fünûn devrine geldiğinde hikâye türündeki eserleri yalnızca “Hâlid Ziya” bölümünde ayrı olarak incelemiş, diğer yazarlarda ayrı bir başlık açmaya gerek görmemiştir. Eserin Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi, Vecihî, Reşad Nuri, Yakub Kadri, Halide Edib’i anlattığı kısımlarda yine farklı türlerdeki eserler aynı başlık içerisinde farklı paragraflarda tanıtılmıştır.⁷⁵

Ahmet Kabaklı beş ciltlik **Türk Edebiyatı Tarihi**’nde (1965-1966), her yazar için ayrı bir tertip uygulamıştır. Ahmed Midhat, Recâizâde Mahmud Ekrem, Mehmed Rauf, Hüseyin Câhid gibi yazarların için roman ile hikâyelerini birlikte incelerken Sâmî Paşazâde Sezâî ve Hâlid Ziya’da hikâyeler için ayrı başlık açmaya ihtiyaç duymuştur. Ahmet Kabaklı’nın tasnifteki ölçütü, yazarların hikâye türüne katkılarıyla ilgilidir. Fakat yazarın değerlendirmesinde Recaizâde Mahmud Ekrem ile Nabizâde Nâzım’ın hikâyeye teorik yönden öncü yaklaşımları ihmal edilmiştir.

Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)** (1979) adlı çalışmasında Türk edebiyatının Cumhuriyet’e kadarki kısmını edebî türler üzerinden açıklamıştır. Akyüz bütün edebî devirlerde “Roman ve Hikâye” başlığını kullansa da dönemler için ayrı bir sıra izlemiştir. Tanzimat dönemi için yazarların eser yayım tarihlerini gözeten Kenan Akyüz, Servet-i Fünûn döneminde önceliği romanlara vermiş bu nedenle yazarların romancılıktaki değerlerini açıkladıktan sonra hikâyelerden söz etmiştir. Kenan Akyüz, Fecr-i Âtî döneminde hikâyeden söz etmez. Millî edebiyat döneminde Ömer Seyfeddin dışındaki yazarları önce romancı yönleriyle tanıtmış ardından bu yazarların hikâye türündeki eserlerinden söz etmiştir.⁷⁶

2005 yılında yayımlanan **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**’nda⁷⁷ Orhan Okay, “Edebî türlerin gelişmesi” ana başlıklı bölümün ikinci maddesini “hikâye ve roman” a ayırmıştır. Hikâyenin uzun yıllar roman karşılığı kullanıldığını belirttiğinden

⁷⁵ Vasfi Mahir KOCATÜRK, “XIX. Yüzyılda Nesir”, **Büyük Türk Edebiyatı Tarihi**, 623-747.

⁷⁶ Kenan AKYÜZ, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)**, 66-82, 110-123, 140-146, 161-163, 179-190.

⁷⁷ Bkz. (39), OKAY, 67-71.

sonra yazarların hikâye ve roman türlerinde verdikleri eserleri bir arada, kısaca açıklamıştır.

İnci Enginün'ün hazırladığı edebiyat tarihinde de hikâyenin geri plana itildiği görülür. 2006 yılında yayımlanan ve Tanzimat döneminden Cumhuriyet'e kadar olan kısmı içine alan ilk ciltte modern Türk hikâyesi için ayrı başlık açılmamıştır.⁷⁸ “Roman” adlı bölümün ikinci maddesinde “İlk Hikâyeci ve Romancılar” başlığı altında önce **Müsaâmeretnâme**'den söz edilmiş, ardından Cumhuriyet dönemine kadar eser veren bütün yazarların romanları, hikâyeleri ve hikâye anlayışları kısaca ele alınmıştır. Eserin 2001'de yayımlanan ve Cumhuriyet dönemini kapsayan ikinci cildinde ise “Hikâye ve Roman” başlıklı üçüncü bölüm yazarların doğum tarihleri esas alınarak sıralanmıştır.⁷⁹ “1923-1945” arasındaki yazarları hikâyeciler, romancılar olarak ayıran İnci Enginün 1945 sonrası için ele aldığı yazarları önce romancı sonra hikâyeci yönleriyle değerlendirmiştir.

Bu alandaki son çalışmalardan biri olan Kültür Bakanlığı'nın yayımladığı **Türk Edebiyatı Tarihi** (2006)'dir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar tüm edebî dönemler için *hikâye* ayrı başlıklar altında, romandan bağımsız olarak verilmiştir. Ancak burada eserin tek bir kalem yerine her edebî türün, kendi alanlarında ilerlemiş akademisyenler tarafından oluşturulan makaleler topluluğu şeklinde derlenmesinin payı büyüktür.

Yukarıda incelemeye çalıştığımız edebiyat tarihlerinde hikâyenin ayrı bir tür olarak ele alınmadığı, romanla aynı başlık altında ve romanın çok gerisinde yer verildiği görülmektedir. Diğer yandan hikâye türünde örnekler vermiş yazarların, türü modernleştirirken nasıl bir yöntem izledikleri, hikâyenin modernleşmesine nasıl ve hangi oranda katkıda buldukları çok defa eksik bırakılmıştır. Sadece edebiyat tarihlerinde değil aynı durum ilk antolojilerde de karşımıza çıkmaktadır.

⁷⁸ İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, 161-448.

⁷⁹ İnci ENGİNÜN, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 237-386.

F) İlk Antolojilerde Modern Hikâyeler

1892’de modern Türk hikâyesinin ilk örneğinin verilmesine rağmen, Türk edebiyatında ilk hikâye antolojisi 1928 yılında hazırlanmış, aradaki otuz altı yılda hazırlanan antolojilerin bir kısmında hikâyeye hiç yer verilmemiştir. Hikâye türüne dair bilgilere ilk rastladığımız antoloji Mehmed Celâl’in 1894 yılında hazırladığı **Osmanlı Edebiyatı Numuneleri**’dir. Mehmed Celâl kitabında nesir türlerini sınıflandırırken romana geniş bir yer ayırmıştır. Roman çeşitlerini ayrıntılı olarak açıkladıktan sonra küçük hikâyeye geçmiştir. Ancak yazar küçük hikâye için ayrı bir bölüm açmamıştır. Roman türünü anlattığı yerin bitimine küçük hikâye hakkındaki düşüncelerini kısaca eklediği ve yalnızca Ahmet Rasim’den örnek metin aldığı görülmektedir.⁸⁰ 1913 yılında Midhat Cemal Kuntay tarafından hazırlanan, **Nefâis-i Edebiye**’de, Servet-i Fünûn döneminde başlayan ve hikâye-şiir arası bir tür olarak kabul edilen “mensur şiir” örnekleri yer almaktadır. Mehmet Celal’in **Osmanlı Edebiyatı Numuneleri**’nden sonra hikâye türüne ver verilen diğer bir antoloji Refet Avni ve Süleyman Bahri tarafından hazırlanan **Resimli Müntehabât-ı Edebiye**’dir. 1918’de yayımlanan eserde o güne kadar hikâyeye katkı yapan tüm yazarlar bulunmamakla birlikte hâlâ hikâye adına kavram karmaşasının yaşandığı görülmektedir. Recâizâde Mahmud Ekrem, Ahmed Midhat, Emin Nihad, Nâbizade Nâzım’dan metin örneği alınmamıştır. **Küçük Şeyler** (1308 / 1891) ile **Rumuzü’l Edeb** (1316/ 1898) vasıtasıyla Sâmî Paşazâde Sezaî’den “fıkranüvisliğin temelini atmıştır.”⁸¹ şeklinde söz edilmiştir. Hâlid Ziya’nın “Osmanlı’nın Mopasant’ı” benzetmesiyle ele alındığı antolojide Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun sadece hikâyeci yönü vurgulanmıştır. Antolojide Hüseyin Câhid’in **Hayât-ı Hakîkiye** (1317/ 1899) sahneleri ve **Hayât-ı Muhayyel** (1327/ 1909)’inden övgüyle söz edilirken Mehmet Rauf’un hikâyeci yönü unutulmuştur. Ayrıca eser 1918’de yayımlanmasına rağmen, Yakub Kadri, Ömer Seyfeddin, Halide Edib gibi hikâyeye ve edebiyata büyük katkıları olmuş yazarlardan söz edilmemesi bir eksiklik olarak dikkati çeker.

⁸⁰ Çalışmamın Üçüncü Bölümü’nde Mehmet Celâl’e ayrılan kısımda antoloji ayrıntılı olarak tanıtılmıştır. Bkz. 117–120.

⁸¹ Refet Avni - Süleyman Bahri, “Sezâi Bey”, **Resimli Müntahabât-ı Edebiye: Manzûm ve Mensûr**, 199.

Antolojideki hikâye örnekleri ise şunlardır: Samipaşazade Sezaî (Kediler), Hâlid Ziya (Ömr-i Tehî, Osman'ın Gazası) Ahmet Hikmet (Nakiye Hala, Dünya Yaratılırken), Hüseyin Câhid (Hayât-ı Muhayyel, Hasta Çocuk, Doktorun Odası).

1928'e kadar hikâyeden söz eden son antoloji **1927 Senesinde Çıkmış En Güzel Hikâyeler**'dir (1928). Eser Türk edebiyatının ilk hikâye antolojisi olması nedeniyle önemlidir. Ön sözde; bir sene içerisinde çıkan yüzlerce hikâyeden haberdar olmanın imkânsızlığından söz edildikten sonra, yıl içinde çıkan en güzel hikâyelerden seçme yapılarak okurlara faydalı olmayı amaçladıkları belirtilir.⁸² Eserin dikkat çeken yönlerinden biri başlığıdır. Tanzimat döneminden itibaren hikâye için kullanılagelen “küçük” sıfatının çıkarılıp sadece “hikâye”nin tercih edilmesi hem roman ile hikâye arasındaki farklılıkların anlaşıldığını hem de hikâyenin romandan bağımsız olarak edebî türler içerisinde müstakil bir yer edindiğini göstermektedir. Antoloji Resimli Ay Matbaası tarafından çıkarıldığı için seçilen hikâyeler de **Resimli Ay**'a yakın olan yazarlardan alınmıştır. Yazar sayısı az olmasına karşın hikâye örneği çoktur. Antolojide yer alan yazar ve hikâyeler şu şekilde sıralanmıştır: Reşad Nuri (Gurur, Başkasının Eliyle, Çocuk Kavgası, Ahret Dönüşü), Mahmut Yesari (Derd Ortağı, Hanife Hanım Mahkemede, Bir Toy Delikanlının Sergüzeşti), Vâlâ Nurettin (Cer Hocası, Mumaileyh ile Mumaileyha, Altın Dimağlı Adam), Ercüment Ekrem (Karlı Dağlar Gibi, Ayna), Aka Gündüz (Yılan), Yusuf Ziya (Baskın), Suat Derviş (Erkek Aşk), Şükûfe Nihal (Ayrılmayacak Arkadaşlar), Osman Cemal (Hacı Baba Nereye), Münire Handan (Bir Kadının İtirafı).

Buraya kadar bakıldığında gerek edebiyat tarihlerinde gerekse ilk antolojilerde Türk edebiyatında hikâyenin modernleşme aşamalarının yeteri kadar dikkate alınmadığı ortaya çıkmaktadır.

⁸² 1927 Senesinde Çıkmış En Güzel Hikâyeler, 1-2.

BİRİNCİ BÖLÜM
TÜRK EDEBİYATINDA “MODERN HİKÂYE”NİN DOĞUŞU /
GELİŞİMİ

1. TÜRK EDEBİYATINDA “MODERN HİKÂYE”NİN DOĞUŞU / GELİŞİMİ

Çalışmamızın “Giriş” bölümünde Türk modern hikâyesinin ilk örneğinin **Küçük Şeyler** (1308/ 1891) olduğundan söz etmiştik. Ancak bunun öncesinde Nâbizâde Nâzım’ın yayımladığı **Karabibik** (1307/ 1890) adlı uzun hikâye ile Recâizâde Mahmud Ekrem’in hikâye türüne dair teorik yorumları, türde modernleşme sürecinin başladığını göstermektedir. **Küçük Şeyler**’e gelene kadar modernleşme yolunda küçük ama hazırlayıcı adımlar atıldığı gibi bu eserden sonra da modern Türk hikâyesi adına oldukça önemli eserler verilmiştir. Bu da Türk hikâyesinin modernleşme yolunda geçirdiği süreç için bir tasnifi zorunlu kılmaktadır.

Batılılaşma Devri Türk edebiyatında hikâyenin geçirdiği evreleri konu alan birçok kaynak, türün gelişimini edebî devirlerle açıklamaktan yanadır. Özellikle edebî devirlerin esas tutulduğu edebiyat tarihlerinde bu sıra hemen hiç bozulmaz. Kenan Akyüz’ün hazırladığı **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri** (1979)’nde hikâye Tanzimat, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âtî ve Millî Edebiyat dönemleri için “Roman ve Hikâye” başlığı ile verilmiştir. Hikâyenin geçirdiği aşamalar, sadece edebiyat devirlerini kapsayan yıllar dikkate alınarak dönem yazarlarının eserleriyle açıklanmıştır. Bu tasnif çeşidi, ilk edebiyat tarihlerinden sonunculara kadar, kullanılmıştır. Edebiyat tarihi sahasında son çalışmalardan biri olan **Yeni Türk Edebiyatı (Cumhuriyet’ten Günümüze)** (2006) adlı kitabında İnci Enginün de benzer bir yöntem kullanmış, “İlk Hikâyeci ve Romancılar” başlığı altında Tanzimat ve Ara Nesil dönemi hikâye yazarlarına bir arada yer vermiştir. Bundan sonrakilerde de yaygın sıra izlenmiş, “Servet-i Fünûn”, “II. Meşrutiyet ve Sonrası”, “Fecr-i Âtî”, “Genç Kalemler”, “İlk Kalem Tecrübelerine Başlayanlar” alt bölümleriyle Türk hikâyesinin geçirdiği evreler açıklanmıştır. İnci Enginün’ün 1923 sonrasını içine alan **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı** (2001) adlı çalışmasında ise modern Türk hikâyesi yazarların doğum yılları esas alınarak sıralanmış ve açıklanmıştır. Ancak gerek **Yeni Türk Edebiyatı (Cumhuriyet’ten Günümüze)**’nin gerekse **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**’nın diğer edebiyat tarihlerinden ayrılan yönü

her iki çalışmanın da türler üzerinden şekillenmesidir. Buna rağmen hikâye türündeki gelişimin, Türk edebiyatının tarihî devirlerine tâbi tutularak gösterilmesi dikkati çekicidir.

Edebiyat tarihlerindeki tasnifler bu noktadan hareketle oluşturulurken hikâye üzerine yapılan çalışmalarda bazı küçük değişikliklere rastlanabilir. Cevdet Kudret'in **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman** (1965-1967) adlı çalışmasının yapısı da edebiyat tarihlerinde görülen tasniflere benzer. Ancak Cevdet Kudret, romancı ve hikâyecileri mensup oldukları edebî devirler içerisinde değerlendirmiş, hikâyenin gelişimini edebiyat dönemlerinin ortak özellikleriyle açıklamamıştır. Yalnızca yazar odaklı bir tasnif kullanmıştır. Feridun Andaç'ın tasnifi biraz daha farklıdır. “Çağdaş Türk Öykücülüğünün Oluşum ve Gelişimine Yön Verenler” (1993) adlı yazısında türün, “Kuruluş Dönemi” için 1870-1930 arası yılları öngörür. Altmış yıllık süreyi kendi içinde ayıran Feridun Andaç bölümlemesini şöyle yapar:

“1. *Hazırlık / etkiler*: Ahmet Mithat, Emin Nihat, Sami Paşazade Sezai, Nabizade Nâzım, Hüseyin Cahit Yalçın, Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Ercüment Ekrem Talu, Hüseyin Rahmi Gürpınar.

2. *Çağdaşlaşma yolundaki ilk adımlar*: Ömer Seyfeddin, Memduh Şevket Esendal, Yakub Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edib Adıvar, Refik Halit Karay, Selahattin Enis, F. Celalettin, Osman Cemal Kaygılı, Reşad Nuri Güntekin, Kenan Hulusi Koray, Nahit Sırrı Örik.”⁸³

Ömer Lekesiz'in tasnifi ise Feridun Andaç gibi eser odaklıdır. Türk modern hikâyesinde “Öykücülüğümüzde Dönemler” (2000) başlığıyla uyguladığı tasnif altı döneme ayrılır.⁸⁴ Bunlardan ilk ikisi 1890'dan 1928'e kadarki yılları içine alır. I. Dönem'e “hikâyeden öyküye geçiş dönemi” diyen Ömer Lekesiz geniş bir zaman dilimi seçmiştir. Nâbizade Nâzım'la başlattığı 1. dönem içerisinde, Hâlid Ziya, Sâmi Paşazâde Sezâi, Ahmet Hikmet, Reşad Nuri, Hüseyin Rahmi, Hâlide Edib, Mehmed Rauf bulunmaktadır. Ömer Lekesiz'in tasnifindeki 2. Dönem ise daha geniş bir zaman dilimini içerir. “Başlangıç”, “oluşum” ve “gelişme” olarak üç kısma ayırdığı

⁸³ Bkz. (41), ANDAÇ, 57.

⁸⁴ Ömer LEKESİZ, “Öykücülüğümüzde Dönemler”, **Hece / Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, 18-26.

bu uzun süreç Ömer Seyfeddin’le başlar; Sait Fâik’le noktalanır. Aradaki isimler şunlardır: Refik Halit, Yakub Kadri, Peyâmi Safa, Fahri Celal, Osman Cemal, Selahattin Enis, Kenan Hulusi, Nahit Sırrı, Necip Fazıl, Umran Nazif Yiğiter, Sadri Ertem, Bekir Sıtkı Kunt, İlhan Tarus, Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali. İsimlere göre yapılan bu sıralamadaki önemli eksiklik yalnızca eser odaklı hareket edilmesi, hikâyeyi teorik yönden geliştirmeye çalışanların dikkate alınmamasıdır. Bu tercih Ömer Lekesiz’in Recâizâde Mamud Ekrem’i listeye eklememesinin nedeni olarak düşünülebilir.

Nurullah Çetin, 2000 yılında yayımladığı “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bakış”⁸⁵ adlı yazısında Türk hikâyesini üç döneme ayırır. Bu dönemler sırasıyla şunlardır: 1. Tanzimat’tan Servet-i Fünûn Topluluğuna Kadarki Süreç, 2. Servet-i Fünûn Topluluğu ve Yerli Edebiyat Taraftarları (1896-1908), 3. İkinci Meşrutiyet Dönemi (1908 - 1923). Edebî devirlerin dikkate alınarak yapıldığı bu tasnif edebiyat tarihlerini anımsatmaktadır.

Rasim Özdenören için Modern Türk öykücüsü oldukça geç bir dönemde başlar. Sait Akçay ile yaptığı bir söyleşide (2003) “Şimdi öykünün tohumlarının atıldığı otuzlu yıllar, kırklı yıllar bu tohumların filiz verdiği dönemler”⁸⁶ diyen Rasim Özdenören’e göre “Sezai, Ahmet Midhat, Emin Nihat, Nabizade Nazım’ın hikâyeleri geçiş dönemi eserleridir ve ne tam öykü, ne de tam kıssa türüne, mesnevi türüne yaklaşılabileceğimiz türden hikâyelerdir.”⁸⁷ Ve bu yazarlar sadece “modern hikâyenin öncüleri sayılabilir”⁸⁸ Bu açıklamalardan anlaşıldığına göre Rasim Özdenören için modern Türk hikâyesinin tasnifinde 1930’a kadarki yıllar hazırlık, 1930-1940 arası başlangıç, 1940 sonrası ise oluşum dönemlerine denk gelmektedir. Hüseyin Su, “Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine” (2003) adlı söyleşide “Türün artık farklılaşan ilk belirgin örneklerini bu kültürel ve düşünsel koşullar içinde Tanzimat edebiyatının ikinci kuşağının eserlerinde görmeye başlarız.

⁸⁵ Nurullah ÇETİN, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bakış”, **Hece / Türk Öykücülüğü Özel sayısı**, 73-74.

⁸⁶ Bkz. (42), ÖZDENÖREN, 9.

⁸⁷ A. g. y., 9.

⁸⁸ A. g. y., 8.

Örneğin Samipaşazade Sezai'nin, Nabizade Nazım'ın ve Halit Ziya Uşaklıgil'in öykülerinde⁸⁹ sözleriyle yalnızca hazırlık yıllarını belirlemiştir.

Söz konusu tasniflerde görüldüğü üzere ya Türk edebiyatının Batılaşmayla birlikte geçirdiği aşamalar ya da yazarların verdikleri hikâye örnekleri dikkate alınmıştır. Ne var ki edebiyat devirlerinin değişmesi bütün türlerin aynı zamanda ve aynı oranda değişim geçirdiği anlamına gelmemektedir. Geneli edebiyat tarihlerinde görülen, edebî devirleri dikkate alarak yapılan tasniflerde Tanzimat edebiyatına mensup iki yazar - Ahmed Midhat ve Sâmî Paşazâde Sezâî – aynı grupta yer almaktadır. Oysa modern hikâyecilik açısından **Letâif-i Rivâyat** (1870-1894) serisi içindeki metinlerle **Küçük Şeyler** arasında konu, edebî akım, yazarların türe bakışları, kişiler, mekân, zaman gibi birçok yönden ciddi farklılıklar bulunmaktadır. Diğer yandan Fecr-i Âtî dönemi hikâyeciliği ise Servet-i Fünûn yazarlarının verdiği örneklerden daha ileri düzeyde olmadığı için Fecr-i Âtî dönemi hikâyesini tür adına bir gelişim merhalesi olarak göremeyiz. Bu nedenle bu devirler de kendi içerisinde ayrılmalıdır.

Edebiyat tarihlerinin dışındaki kaynaklarda görüldüğü gibi, Türk hikâyeciliğinin modernleşmesini yalnızca eserler üzerinden tasniflemek hikâyenin modernleşme sürecindeki teorik katkıların yok sayılmasına neden olmaktadır. Diğer yandan sadece kitaplaşan hikâyeler üzerinden gitmek, dergi ve gazete sütunlarında kalmış hikâye örneklerinin modernleşmedeki katkısını göz ardı etmek anlamına gelmektedir. Ayrıca hikâye yazmasa da bu türün kuruluşuna teorik yorumlarıyla ve çevirileriyle katkıda bulunmuş yazarların görüşleri de türün gelişiminde rol oynamaktadır. Eser odaklı tasnifler bu katkıları içermediğinden bunların tam bir tasnif sayılamayacağı görüşü doğmaktadır. Bir de sadece yazarı ele alan tasnifler bulunmaktadır. Buradaki sorun ise yazarın hayatı uzun olduğu oranda edebiyat anlayışının değişmesidir. Örneğin, ilk hikâyeleri ile son hikâyeleri arasında hem zaman hem de teknik ve içerik yönlerden birçok fark bulunan Hâlid Ziya'nın bu türdeki eserlerinin hangi dönemde değerlendirileceği sorusu ortaya çıkmaktadır.

⁸⁹ Hüseyin SU, "Hüseyin Su İle Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", söyleşiyi yapan: Ahmet Sait Akçay, **Eylül Öykü**, 8.

Bu nedenle Türk hikâyesinin 1870 – 1928 arasındaki modernleşme süreci için önereceğim ayırmda hem hikâye örnekleri, hem edebî devirler hem de türün kuruluşuna hizmet eden, onu romandan ayırarak müstakil bir yazınsal alan hâline getiren teorik yaklaşımlar rol oynamaktadır:

- a. Hazırlık Dönemi:1870 -1891
- b. Kuruluş Dönemi: 1891- 1911
- c. Gelişme Dönemi: 1911 -1928

İlk modern örneklerinin verildiği **Küçük Şeyler**'i Türk hikâyeciliğinin miladı olarak alırsak bu tarih türün kuruluş devrini işaret etmektedir. Ancak daha önce de sözü edildiği gibi kuruluş için hazırlığa ihtiyaç vardır. İşte bu da birinci devreyi kapsayan 1870 ile 1890 arasındaki yıllardır ki hem Batılı hikâye yazarları ile bu yıllarda tanışılmış hem de türü tanımlamaya dair teorik yaklaşımlar ilk kez bu devirde verilmiştir. **Küçük Şeyler** de bu örnek ve tanımlar üzerinde yükselmiş, Millî edebiyat dönemiyle başlayan politik yaklaşımın hikâyelere yansımaya kadar hikâye yazarlarını etkilemiştir. 1911-1928 arası ise hikâyenin bağımsızlığını ilan ettiği yıllardır. Ömer Seyfeddin'le başlayan dönemde artık Türk modern hikâyesi kuruluşunu tamamlamış, gelişme döneminde girmiştir. Bu gelişim çizgisine 1920'lerin başında dergi ve gazetelerde Çehov'dan çeviri hikâyeler eklenir. 1923'le beraber Türk modern hikâyesi Memduh Şevket Esendal ile birlikte yerli durum hikâyelerine sahip olur. Böylece hikâyecilik önem kazanır, kendinden söz ettiren bir tür haline gelir.

1.1. 1870-1891 Arasında Türk Hikâyeciliği: Hazırlık Dönemi

Bu dönem hikâye açısından Türk edebiyatının sorunlu yıllarıdır. En büyük sorun ise türlerin nasıl adlandırılacağıdır. Yazarlar hiç bilmedikleri roman türünü Batıdan alırken onu geleneksel hikâyeden ayırma sıkıntısı yaşarlar. Bu nedenle

roman türü dönem yazarları tarafından “hikâye” sözcüğüyle karşılanmıştır. Birbirinden tamamen farklı olan roman ve hikâye türlerinin çoğu zaman aynı kelime ile ifade edilmesiyle hikâyenin tür olarak sınırları ve özellikleri uzun müddet belirlenememiştir. Böylece isimlendirme sıkıntısı tekniğe de yansımış, ilk hikâye ve romanlarda pek bir ayırım yapılmadan yeni yeni öğrenilen roman tekniği uygulanmıştır. Diğer yandan hikâyecilerin hâlâ geleneksel tahkiyenin anlatım özelliklerini de kullanmaları ve “öğreticiliği” esas alırken öykülemeyi ikinci plana atmaları modern hikâyenin kendine özgü özelliklere kavuşmasını engellemiştir. Bu nedenle 1870 ile modern Türk hikâyesinin ilk örneklerinin verildiği 1890’a kadarki sürede kaleme alınmış hikâyeler modern hikâye formuna tam anlamıyla sahip değildirlere.

1870’ten kısa bir süre önce sözlü olarak devam eden geleneksel hikâyelerin bir kısmı yazıya geçirilmeye başlanmış bir yandan da uzun hikâye diyebileceğimiz yeni örnekler ortaya konmuştur. Bu dönemde yayımlanan hikâyeler tarih sırasına göre şunlardır: Yazarı belli olmayan **Âşıkla Mâşuk Dürbünü** ve **Her Milletın Güzeli** (İstanbul 1289/ 1863); **Kıssadan Hisse** (Ahmed Midhat Efendi, 1287/ 1870) ile **Letâif-i Rivâyât** serisinin birçok hikâyesi (Ahmed Midhat Efendi, 1287- 1312/ 1870-1894), **Temâşa-i Dünyâ Cefâkâr ve Cefâkeş** (Evangelios Misalidis, 1287- 1288/ 1871/1872); **Müsâmeretnâme** (Emin Nihâd, 1288-1292/ 1871-1875); T.Abdi tarafından yazıya geçirilen **Sergüzeşt-i Kalyopi** (1290/ 1873); **Venüs, Cemile** (Mehmed Celâl, 1292/ 1875); **Hikâyât-ı Müntahabe** (Manastırlı Rıfat, 1305/ 1888); **Zavallı Kız** (Nâbizâde Nâzım, 1306/ 1889); **Karabibik**, (Nâbizâde Nâzım, 1307/ 1890); **Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi** (Recâizâde Mahmud Ekrem, 1307 /1890)

1870-1891 aynı zamanda Türk edebiyatında ilk romanlarımızın da verildiği yıllardır. Bu nedenle yukarıda adı geçen eserler ile ilk romanlar arasında teknik ve içerik yönlerden benzerlikler görülür. Diğer yandan bu eserlerin hiçbirisi kısıklık, yoğunluk, gerilim, parodi, tek etki gibi modern hikâyenin önemli özelliklerini barındırmaz. Hemen hepsi, tıpkı geleneksel hikâyede olduğu gibi okura mesaj vermek, toplumu eğitmek için yazılmıştır. Bu nedenle toplum yaşamında görülen

aksaklıklar 1870-1891 arası hikâyelerin ana konularıdır. Bunlar arasında, ilk romanlarda olduğu gibi, aşk, esaret, eğitim, Batı-Doğu çatışması gibi temalar önemli yer tutar. Amaç ders çıkarmak olduğu için kişiler iyi-kötü karşıt örnekleriyle verilir. Yine dönem yazarlarının hissettikleri ahlaki kaygılar neticesinde hikâyelerin sonunda iyiler ödüllendirilir, kötüler cezalandırılır. Ödül-ceza ise hem romantik akımın hem de geleneksel hikâyenin etkisinden kaynaklanmaktadır. Geleneksel tahkiyenin bir diğer etkisi de olay akışında kendini gösterir. Tesadüflerin büyük rol oynadığı olaylar bazen gerçekliğin sınırını zorlar. Buna rağmen birçok hikâyede olayların XIX. yüzyıl İstanbul’unda geçmesi eserlere mekân ve zaman bakımından gerçeklik duygusu katmaktadır.

Bu dönemde hikâye türü altında değerlendirilebileceğimiz örneklerin anlatım özelliklerinde de romanlarla benzer özellikler görülür. Yazarların sık sık araya girerek hikâyenin gidişinden bağımsız konularda bilgi vermesi, modern hikâyenin kaldıramayacağı boyutta ayrıntı sunulması bu dönem hikâyelerinin ortak özelliklerindedir. Ayrıca uzun cümleler ve tasvirler, yazarın varlığını hissettirmesi, özellikle başlangıç ve sonlarda tıpkı meddah hikâyelerinde olduğu gibi yazarın okuru yönlendirmesi bu dönem ürünlerini modern hikâyeden ayıran unsurlardır.

Hikâyelerin kalabalık şahıs kadroları, kahramanların genelde yüksek tabakadan seçilmeleri, sıradanın dışında kalmaları bu eserleri modern hikâyeden bir adım daha uzaklaştırır. Ancak 1890’ların başında kahraman seçiminde değişiklik görülür. Bu değişimde büyük rol sahibi Nâbizâde Nâzım’dır. 1890’da yayımlanan **Karabibik**’te hikâye kişisi köylüdür ve ilk defa mekân İstanbul dışından seçilmiştir. Ayrıca ilk hikâyelerin romantizm havası bu eserle yerini realizme bırakır. Bu değişimde 1885’te Türk edebiyatında başlayan “Hayaliyyun - Hakikiyyun” tartışmasının etkileri vardır. Yazarın diğer eserleri aynı çizgide devam etmese de, ileride üzerinde daha geniş duracağımız, **Karabibik** 1870-1891 arası Türk hikâyesinin önemli adımlarından biridir.

Tüm bu özelliklere bakıldığında 1870-1891 arasında kaleme alınan hikâyeler modern hikâye tanımına göre teknik bakımdan kusurlu, roman ile hikâye arasında

kalmış, geleneksel tahkiyeden kurtulamamış metinler olarak günümüze kadar gelmiştir. Bunlar ilk denemelerin tabii görülebilecek kusurları olarak değerlendirilmelidir. Bu nedenle modern Türk hikâyesinin oluşumuna katkıları bakımından bu eserlerle küçük ama önemli adımların kaydedildiği göz ardı edilmemelidir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, gelenekten uzaklaşmaya çalışan özellikle Tanzimat birinci dönem sanatçıları, tüm çabalarına rağmen bu amaçlarında başarıyı tam olarak yakalayamamışlardır. Bu kadar ihmâl edilen, geri plana itilen ve şiddetli hücumlara uğrayan *Şark hikâyeciliği* hem konu hem de teknik açısından ilk dönem roman ve hikâyelerinde yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Bu da bizi günümüze kadar tartışılmalı bir konuya getirir: *İlk Türkçe roman ve modern hikâyelerde gelenekselin etkisi...*

1.1.1. Geleneksel Anlatıların İlk Roman ve Modern Hikâyelere Etkisi

1.1.1.1. İlk Romanlar Üzerinde

Türk edebiyatı ilk yerli romana 1872’de, modern anlamda hikâyeye ise 1890’ların başında kavuşur. **Taşûk-ı Tal’ât ve Fitnat**’tan⁹⁰ önce türü öğrenmek / öğretmek, sevdirmek ve yerleştirmek için Batıdan yapılan çeviri ve adaptasyonlar, roman türünde atılan ilk adımlardır. Ancak Türk romanının başlangıcı ve kaynakları için bazı araştırmacılara göre bu adımlar tek başına yeterli değildir. Bazıları ise Türk romanının yalnızca Batılı örneklerden beslendiğini savunmaktadırlar. Bu nedenle

⁹⁰ Bir çok kaynakta Türk romanının başlangıcı için Şemdeddin Sâmî’nin **Taşûk-ı Tal’ât ve Fitnat** adlı eseri verilirken son yıllarda Türk anlatıları ve romanı üzerine yaptığı çalışmalarıyla G. Gonca Gökalp bu konuda farklı bir görüş öne sürmektedir. “**Ta’aşuk-ı Tal’at ve Fitnat** (Şemsettin Samî, 1288/1872) romanı, birçok kaynakta Türk edebiyatında Batılı anlamda romanın başlangıcı kabul edilir. Oysa XVIII. yüzyıl sonlarından başlayarak Divan ve halk edebiyatlarındaki örneklerinden farklılaşan ve romana yaklaşan bir yazılı anlatı anlayışının ilk örnekleriyle karşılaşılır.” (G. Gonca GÖKALP, “Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 185.

Türk romanın oluşmasına dair görüşleri iki ana eksen etrafında toplamak mümkündür.

İlk Türk romanlarında geleneğin izlerinden söz eden ilk yazı Sabri Esat Siyavuşgil'e aittir. Yazar, 1944'te yayımladığı "Roman ve Okuyucu"da sızıntının ağırlığını göstererek ilk romanlarımızın köklerini yalnızca batıya bağlamanın yanlış olduğunu savunmuş ve araştırmacıları eski hikâyeleri tanımamakla suçlamıştır. Çünkü **İntibah** (1291/ 1874)'taki, yeteri kadar incelenirse, **Tayyarzâde** ve **Hançerli Hanım** etkileri açıkça ortadadır:

"Bize modern romanın garptan geldiğini ve ilk edebî romancımız Namık Kemal'in garp tesiri altında kaldığını kat'iyetle iddia eden edebiyat tarihçilerimiz, **Sergüzeşti Ali Bey** ile **Hançerli Hanım**'ı veya **Tayyarzade**'yi mukayese etmek zahmetine katlansalardı, hükümlerinde biraz daha insafli davranmak mecburiyetini hissederlerdi."⁹¹

Sabri Esat Siyavuşgil'in bu tespiti ilk olmakla birlikte çoğu kaynakta yer almaz. Handan İnci "İlk Dönem Türk Romanları" (2005) adlı yazısında bu unutulmuşluğu şöyle dile getirmiştir:

"Dino'nun **Türk Romanının Doğuşu** adlı kitabı ile Siyavuşgil'in 'Roman ve Okur' adlı yazısı arasındaki bağı kurabiliriz. Çünkü **İntibah** ile **Hançerli Hanım** hikâyesi arasındaki benzerliklerden ilk defa Siyavuşgil söz etmiştir. Daha da önemlisi, Siyavuşgil'in Türk romanının başlangıcını sırf batı etkisiyle açıklamaya çalışan edebiyat tarihçilerine de ilk tepki gösterenlerden biri olmasıdır."⁹²

Bir yıl sonra Pertev Naili Boratav ilk Türk romanlarında eski hikâyenin izlerine dair Siyavuşgil'inkine benzer bir görüşü savunmuştur. Ahmed Midhat romanlarının yapısını ve bu romanlarda görülen üslûp özelliklerini ön plana çıkartarak romanımızın köklerini eski hikâyelere bağlamaktadır. Boratav'a göre kökleri geleneğe bağlı olan bu romanlar Avrupa romanı ile gelişme göstermiştir:

⁹¹ Sabri Esat SİYAVUŞGİL, **Roman ve Okuyucu**, 120.

⁹² Handan İNCİ, "İlk Dönem Türk Romanlarında Etkiler Sorunu", **Varlık**, 61.

“Türk romanı Avrupa romanını taklitle kalmamıştır. Onun eski Türk hikâyeciliğinde kökleri vardır. Modern Avrupa romanı bu hikâyecilik üzerinde bir aşî vazifesi görmüştür.”⁹³

Güzin Dino, **Türk Romanının Doğuşu** (1975) adlı çalışmasında **İntibah**’ın, **Kamelyalı Kadın**’ın yanında **Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi** ile konu ve teknik yönden benzerliklerini ortaya koyarak ilk romanların doğulu hikâyeden beslendiğini etraflıca ortaya koymuştur.⁹⁴ 1976-1978 yılları arasındaki doktora çalışmasında Türk romanlarını inceleyen Robert Finn de yeni olma düşüncesiyle yola çıkan ilk romancılarımızın gelenekten aldıkları birçok öğeyi az çok yenileyerek kullandıklarını söylemektedir:

“O günlerde bilinçli olarak Avrupa romanı yazdıklarına inanan romancılar, toplumlarına yepyeni bir şey getirmiyor, tıpkı genç Picasso gibi varolagelen estetik öğeleri yeni ve daha çarpıcı bir bileşkeyle sunuyorlardı. Kullandıkları gereçler arasında yerel kurmaca öğeleri de vardı.”⁹⁵

Benzer görüşe sahip olan diğer araştırmacı Ahmet Ö. Evin’dir. **Türk Romanının Kökenleri ve Evreleri** (1981)’nde Evin, tıpkı Robert Finn gibi ilk Türk romancılarının “Açıkça söze dökülmüş niyetlerine rağmen geleneksel anlatımın etkisinin ve hikâye anlatma atmosferinin kendi eserlerine sızmasını engelleyemediklerini”⁹⁶ düşünmektedir.

Berna Moran da **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış** (1983) adlı çalışmasında Ahmed Midhat romanlarını değerlendirirken ilk eserlerin hem meddah hikâyelerinin hem de âşık hikâyelerinin etkilerini ilk romanlarda görmenin mümkün olduğunu belirttikten sonra, romanlar üzerine yapılan çalışmalarda bu etkilerin dikkate alınmamasını eleştirmiştir:

⁹³ Pertev Naili BORATAV, “İlk Romanlarımız”, **Folklor ve Edebiyat**, 318.

⁹⁴ Güzin DİNO, **Türk Romanının Doğuşu**, 23-145.

⁹⁵ Robert FINN, **Türk Romanı: İlk Dönem 1872-1900**, Çev. Tomris Uyar, 2.

⁹⁶ Ahmet Ö. EVİN, “Giriş”, **Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi**, 17.

“İlk romancılarımız Avrupa romanını taklit eder, hatta toplumsal sorunlara değinen yapıtlar verirken karşıt yönelişlerde olan meddah ve âşık hikâyelerinden yararlanmışlardır. Meddah hikâyelerinin üslup bakımından nasıl sürdürüldüğü açıklanmıştır, ama yapıları bakımından birer romans olan âşık hikâyelerinin ilk romancılarımız için oynadığı rolün önemi fark edilmemiş benziyor.”⁹⁷

Bu konuda ulaşılabilen en kapsamlı çalışma ise G. Gonca Gökalp'e aittir. “Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser” (1999)'de Gonca Gökalp geleneksel anlatıların ilk roman ve hikâyelere etkisi üzerine daha önceden söylenen görüşleri en geniş ölçekte örnekleyerek ortaya koymuştur. Türk kültürünün sözlü ve yazılı ürünlerini değerlendiren Gonca Gökalp **Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fitnat**'tan önce bu türe hazırlık mahiyetinde kaleme alınmış örneklere dikkat çeker:

“**Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fitnat** (Şemsettin Sami, 1288/1872) romanı, birçok kaynakta Türk edebiyatında Batılı anlamda romanın başlangıcı kabul edilir. Oysa XVIII. yüzyıl sonlarından başlayarak Divan ve halk edebiyatından farklılaşan ve romana yaklaşan bir yazılı anlatı anlayışının ilk örnekleriyle karşılaşılır. Sözlü kültürün yazılı kültüre dönüşüm noktasında bulunan bu eserler, Osmanlı İmparatorluğu'nun zengin ve renkli sosyal yapısının izlerini taşırlar. **Muhayyelat** (Aziz Efendi, 1268/1796), **Akabi Hikâyesi** (Vartan Paşa, 1851), **Hayalat-ı Dil** (Hasan Tevfik, 1285/1868), **Müsameretname** (Emin Nihad Bey, 1288-1292/1872-1875), **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş** (Evangelinos Misailidis, 1872) adlı eserler Doğu ile Batı'yı, Osmanlı İmparatorluğu bünyesindeki azınlıklarla Türkleri, sözlü anlatı ile yazılı anlatıyı, gelenek ile geleceği birleştiren ve Osmanlı dönemi Türk romanının doğuşunu hazırlayan özgün eserlerdir.”⁹⁸

Orhan Okay (2005) da tıpkı Sabri Esat Sivayuşgil'ün tespitinde olduğu gibi bu etkileri **İntibah** örneğiyle göstermiştir. **İntibah**'ın hem **Kamelyalı Kadın**'a hem de **Hançerli Hanım**'a bağlandığını yineleyen Orhan Okay “Yeni hikâye ve romanda

⁹⁷ Berna MORAN, “Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I (Ahmed Midhat'tan A.H. Tanpınar'a)**, 23.

⁹⁸ Bkz. (90), GÖKALP, 185.

batıdan tercüme kadar geleneksel hikâye tarzının da etkisi muhakkaktır.”⁹⁹ sözüyle ilk romanlardaki gelenek etkisinden söz etmiştir. İnci Enginün 2006 yılında yayımladığı edebiyat tarihinde roman türünün Batıdaki kaynakları ile bizdeki kaynaklar arasında paralellik kurar. Yukarıda sözü edildiği gibi **Ta'aşşuk-ı Tal'at ve Fitnat**'ın ilk roman olup olmadığı konusunda artık değişik görüşler öne sürülmektedir. Bu noktadan hareket eden İnci Enginün Türk edebiyatındaki geleneksel anlatılarla ilk romanlar arasında kurduğu bağı **Hevesnâme** (1494) gibi mesnevi örneğiyle verir. Batılı romanın başlangıcının destan ve hikâyelere dayandığını belirterek aynı gelişim çizgisinin Türk romanına da uygulanabileceğini belirttikten sonra “Ancak bu hikâyelerin manzum ve bir kısmının da tasavvuf merhalelerini göstermek amacıyla yazılmış olmaları, Türk romanının gelişmesindeki rollerini tartışmalı kılabilir”¹⁰⁰ yorumunu getirmektedir.

Bütün bu görüşlerin yanı sıra Türk romanının geleneksel anlatıdan uzak olduğunu, tam anlamıyla Batı etkisiyle başladığını düşünen araştırmacılar da bulunmaktadır. Ahmed Hamdi Tanpınar gerek, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**'nde gerekse makalelerinde **İntibah** ile başlattığı Türk romanının gelenekten tamamen kopuk olduğunu söyler. Tanpınar'a göre şark hikâyesi, insana kıymet vermediği için romanın kaynağı olamaz. Ve “roman ferdin üzerinde döndüğü” için, gelenekteki hikâye ile bağdaşması mümkün değildir:

“Türk romanı mütalaa edilirken göz önünde tutulması lâzım gelen ilk hakikat bu romanın memlekette öteden beri mevcut hikâye şekillerinin tabii bir gelişmesiyle doğmadığı, bir an'nenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyetidir. Roman bize dışarıdan gelir.”¹⁰¹

Sabri Esat Siyavuşgil ve Pertev Naili Boratav'ın tespitlerinden yirmi yıl sonra (1965-1967) Cevdet Kudret, “Avrupa'daki anlamıyla, hikâye ve roman türü

⁹⁹ Bkz. (39), OKAY, 127.

¹⁰⁰ Bkz. (78), ENGİNÜN, 166.

¹⁰¹ Ahmet Hamdi TANPINAR, “Roman ve Romancıya Dair Notlar I”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Haz. Zeynep Kerman, 57.

Türkiye'ye Tanzimat'la girmiştir"¹⁰² görüşüyle geleneğin etkilerini yok saymaktadır. Kenan Akyüz de, Ahmed Midhat Efendi'ye rağmen, Türk roman ve hikâyeciliğini tamamen geleneğin dışında bırakanlar arasında yerini almıştır:

“Tanzimat devrinin ilk dönemindeki (1860-1876) Türk romancılığı ve hikâyeciliği - romantizm istisna edilecek olursak kesinlikle belirtmek gerekir ki Dîvân hikâyeciliğinin de halk hikâyeciliğinin de tamamıyla dışındadır. Ne onların geliştirilmiş bir devamı, ne de modernleştirilmiş şeklidir. Doğrudan doğruya, Fransız romancı ve hikâyecileri örnek alınarak yapılmış denemelerdir. Ahmed Midhat'ın dil ve anlatımca kısmen halk hikâyelerine yönelmiş olması da bu durumu değiştirmez.”¹⁰³

Fethi Naci de Türk romanının tamamen Batı kaynaklı olduğunu savunanlar arasındadır. Romanın Batıda burjuvazinin gelişmesine paralel olarak ortaya çıktığını söyleyen Fethi Naci'ye göre ilk Türk romanı 1872'de yazılan **Ta'aşşuk-ı Tal'at ve Fitnat**'tır ve Türk okuru romanla “1860-1890 arasındaki yirmi yıllık birinci dönemde, Batı edebiyatının birkaç klasik yazarının, ve genellikle romantik yazarlarından çoğunun belli başlı eserleri Türkçeye geçirmesiyle”¹⁰⁴ tanışır. Bu nedenle “Roman, Batıdan ithal edilmiş bir edebiyat türüdür”¹⁰⁵

1.1.1.2. İlk Modern Hikâyeler Üzerinde

1870'den sonra başlayan modern Türk hikâyesinin geleneksel anlatılardan ne ölçüde etkilendiği son yıllarda üzerinde durulan bir konudur. Tıpkı roman bahsinde olduğu gibi bu alandaki görüşler de iki farklı yöne açılmaktadır. Birincisinde modern Türk hikâyesinin, başlangıcından itibaren Batılı kaynaklardan beslendiği; diğerinde Batı etkilerinin yanında gelenekselden kopmadığı vurgulanmaktadır.

¹⁰² Cevdet KUDRET, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman / Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Kadar (1859-1910)**, 11.

¹⁰³ Bkz. (76), AKYÜZ, 69.

¹⁰⁴ Fethi NACİ, **100 Soruda Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Roman**, 15.

¹⁰⁵ Fethi NACİ, **Yüz Yılın 100 Romanı**, 7.

Konu ile ilgili ulaşabildiğimiz ilk kaynak Mustafa Nihad Özön'e aittir. **Türkçede Roman** (1936) adlı çalışmasında romana gelene kadar edebiyatımızda yer alan olaya dayalı türleri ayrıntılarıyla inceleyen Mustafa Nihad Özön önce "Eski Edebiyatımızda Hikâye" başlığı altında geleneksel hikâyeleri sınıflandırmıştır. Sonra bu hikâyelerin devam ettiğini hâttâ Tanzimat döneminde oluşmaya başlayan yeni hikâyeleri de etkilediklerini belirtmiştir:

"Eski edebiyatımızda bir hikâye çeşidi vardı. Bu hikâye, Tanzimattan sonra devam ettiği gibi, garp eserlerini taklit ederek vücuda gelmeye başlayan yeni biçim hikâyelerde de onların bazı karakterleri devam etmiştir."¹⁰⁶

Günümüz kısa hikâye yazarlarından Hulki Aktunç konuyla ilgilenen bir diğer isimdir. Onun 1971 yılında yayımlanan "Aydınlar ve Hikâyemizin doğuş sorunları" adlı yazısındaki "batılı hikâyemiz doğulu hikâyemizle başlar."¹⁰⁷ tespiti bugün birçok araştırmacı tarafından benimsenmiştir. Hulki Aktunç, 1870 öncesi ve sonrası arasında bazı farklar tayin etse de bu tarihi tam bir kopuş olarak görmez. Üstelik bu yaklaşımını yalnızca ilk örneklerle sınırlamaz Hulki Aktunç; etkilenmenin 1950'lere kadar uzandığını ileri sürer:

"1870'ten önce vardı hikâye, sonra da oldu; ama bu iki dönem arasındaki ilişkiler, her türden dış etkilenmeye ve taklitçiliğe karşılık, gene de sürdü. Bu ilişkinin kimi yazarı sığılıklara düşürdüğü de (Haldun Taner ve meddah ağzı), kimi yazarda ülkemizin somut ve varolma sorunları ve marks'çı yorumlarla yeni dipdiri uçlara ulaştığı da oldu (Kemal Tahir, Kondurma Siyaseti, Göl İnsanları)."¹⁰⁸

Mehmet Törenek, Türk hikâyesinin 1908-1918 arasındaki örneklerini incelediği yüksek lisans tezinde (1987) Tanzimat döneminde yayımlanan uzun hikâye örneklerini değerlendirirken "Halk hikâyeleri geleneğinden fazlasıyla yararlanan bu eserler aynı zamanda bir çeşit realizme de yaklaşım denemesi içinde

¹⁰⁶ Bkz. (27), ÖZÖN, 31.

¹⁰⁷ Hulki AKTUNÇ, "Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları" **Türkiye Defteri**, 10.

¹⁰⁸ A. g. m., 9.

olmuş, yeni bir çığır başlatmışlardır.”¹⁰⁹ sözleriyle modern Türk hikâyesinin bir ayağının geleneksel hikâyede olduğunu vurgular.

Türk hikâyesinin modernleşme sürecindeki ilk ürünlerine değinen Hüseyin Su “Bizi biz yapan hikâyelerin toplamı bugünkü öykümüzün de hikâyesidir.”¹¹⁰ sözüyle Türk hikâyesinin modernleşme sürecinde gelenekselden faydalandığını söyler. Hüseyin Su bir diğer yazısında ise bu faydalanmanın sınırlı olmadığını, ilk örneklerdeki geleneksel anlatı etkilerinin batılı etkilerden daha yoğun bir şekilde görülebileceğini kaydetmiştir:

“[Emin Nihâd ve Ahmed Midhat Efendi] Batı edebiyatındaki örneklerden hareket ederek hikâye yazdılar ama bizim geleneksel tahkiye metinlerimizin tema, konu ve biçim özelliklerini daha çok yansıtırılar. Bunu bilinçli yaptıklarını söyleyebiliriz.”¹¹¹

Eleştirmen Semih Gümüş ise “Dede korkut, halk hikâyeleri sözlü anlatılar bizim öykümüzü besleyen kaynaklardır. Ama bunlar öyküye ancak başlangıç yıllarında kaynak olabildi.”¹¹² yorumuyla modernleşme sürecinin başında gelenekselin etkilerini yadsımamakla birlikte bir sınır getirir.

Modern Türk hikâyesinde verilen örneklerin gelenekselden kopmadığını düşünen diğer isim Orhan Okay’dır. Tıpkı ilk romanlarda olduğu gibi hikâyelerde de eskinin izlerinin görüldüğünü kabul eder.¹¹³ Son yıllara ait bir başka çalışmada da bu etkilerin altı çizilir:

“Türk edebiyatında hikâye XIX. yüzyıl içerisinde geleneksellikten sıyrılıp biçim değiştiren önemli bir edebî türdür. Hikâyenin geçirdiği bu değişim süreci oldukça belirgin olmuş ve geleneksel hikâyelerle modern hikâyeler birbirlerinden – neredeyse iki farklı tür sayılabilecek derecede – ayrılmışlardır.

¹⁰⁹ Mehmet TÖRENEK, **1908-1918 Arası Türk Hikâyeciliği**, 20.

¹¹⁰ Bkz. (38), SU, 25.

¹¹¹ Bkz. (89), SU, 9.

¹¹² Bkz. (43), GÜMÜŞ, 7.

¹¹³ Bkz. (39), OKAY, 96.

Ancak gelenek ve kültür, bir devamlılık hâlinde olduğu için, yansımalarını zaman zaman yeni gelişen hikâyede bulmuştur.”¹¹⁴

“Türk Hikâyesinin Doğuşu” (2009) adlı çalışmada ise Tanzimat döneminde, gelenektekenden farklı, yeni bir hikâye tarzı geliştiğini ileri sürülmüştür:

“Türk edebiyatının gerek sözlü gerekse yazılı, manzum ve mensur hikâye geleneğine sahip olduğu bilinen bir gerçektir. Buna karşılık Tanzimat’tan sonra roman türü ile birlikte farklı yapısal özellikler taşıyan bir anlatı türü olarak yeni bir hikâye tarzının oluşmaya başladığı da görülmektedir.”¹¹⁵

Selim İleri, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri” (1975) adlı yazısında konuya farklı bir açıdan yaklaşmış, “Eski hikâye, ilk romanlarda etkili oldu mu?” sorusunun bir adım daha ötesine geçerek eski hikâyenin yeni hikâye üzerindeki etkilerine odaklanmıştır. Selim İleri, **Müsâmeretnâme** (1871-1875) ve **Letâif-i Rivâyât** (1870-1894)’ı örnek göstererek teknik ve konu itibarıyla Tanzimat dönemindeki ilk hikâyelerin tamamen Şarklı olduğunu savunmaktadır. Bu nedenle bu örneklerin Türk öyküsü üzerinde hiçbir etkisinin olmadığını ileri sürmüştür:

“Eski hikâyemizin Türk öykücülüğünü belirlediğinin ileri sürülmesi çok yanlış; bu durumun zorlama bir ‘tarih’ sevgisinden doğduğuna, serpiildiğine inanıyorum.

(...)

Ahmed Midhat’la Emin Nihad’ın ürünlerine topluca bakarsak, Tanzimat edebiyatının ilk öykücülerinin Şark hikâyesi geleneğinden kopamamış oldukları sonucunu çıkarabiliriz. Şimdi şöyle bir soru geliyor akla: şark hikâyeciliği yeni, diri, çağına tanık olabilen bir öyküye yol açamaz mıydı? Eldeki örnekler sorumuzu olumsuz yanıtlıyor.”¹¹⁶

Vedat Günyol da ilk ürünler arasında geleneksel anlatı etkilerini kabul etmeyenler arasındadır.

¹¹⁴ Ayşe DEMİR, “Başlangıcından Cumhuriyet’e Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi”, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, 99.

¹¹⁵ Y. DAŞÇIOĞLU – O. KOÇ, “Türk Hikâyesinin Doğuşu”, **International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 800.

¹¹⁶ Bkz. (36), İLERİ, 3.

“Hikâye türü Türkiye’de Batı anlamında yenidir. Yeni ve eski Türk şiiri arasında bütün değişmelere rağmen bir bağ bulunabilir. Ama hikâye için aynı şey söylenemez. Yeni Türk hikâyesinin kaynağı batıdır.”¹¹⁷

Her ne kadar karşıt görüşler olsa da ilk Türk roman ve modern hikâye örneklerine bakıldığında Batıyı model alan yazarların, roman türünü yerleştirmeye çalışırken geleneğin tekniğinden ve üslubundan kaçamadıkları görülmektedir. Yetişme tarzının sonucu olarak ister istemez edebiyat zevkiyle birleşen bu özelliklerin bilinçli kullanılmadığı da muhakkaktır. 1892’den itibaren yayımlanan hikâyelerde etkisini iyice kaybeden geleneksel izler 1870 - 1892 arasında yayımlanan hikâyelerde kendini açıkça belli eder. **Müsâmeretnâme** ise bu ikili anlayışı yoğun şekilde içeren eserlerden ilkidir.

1.1.2. Hikâyede Gelenekselden Moderne Geçerken: **Müsâmeretnâme**

Türk modern hikâyeciliği açısından önemli bir yere sahip olan **Müsâmeretnâme**¹¹⁸ ihtiva ettiği özellikler nedeniyle geçiş dönemi hikâyesi sayılmaktadır. Eserin tam anlamıyla modern hikâye sayılamamasının nedeni bazı yönlerden geleneksel hikâyeden tamamen kopmamış olmasıdır.

Emin Nihad (? – 1875)’ın 1871-1875 arasında cüzler hâlinde yayımladığı **Müsâmeretnâme** yedi hikâye, on iki cüzden oluşur. Sayfa sayısı bakımından elli ile iki yüz on arasında değişiklik gösteren hikâyeler yapıları itibarıyla uzun hikâye / kısa roman sayılırlar. Eser, ayrı ayrı hikâyelerin anlatılmasıyla Boccacio’nun **Decameron**’u ve Chauser’in **Canterbury Hikâyeleri** ile benzerlikler gösterir. Ancak Emin Nihad’ın bu eserleri görüp görmediği konusunda kesin bir bilgi

¹¹⁷ Vedat GÜNYOL, “Hikâye Türü”, **Çalاکalem (Eleştiriler)**, 147.

¹¹⁸ **Müsâmeretnâme** hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Yasemin ARAS, **Bir Hikâye Olarak Emin Nihat Bey’in Müsameretnamesi Üzerine Bir İnceleme**.

bulunmamaktadır.¹¹⁹ Hikâyelerin iç içe geçmesi ise **Bin Bir Gece Masalları**'nı andırmaktadır. Bu nedenle **Müsâmeretnâme** ne tam anlamıyla modern hikâyedir ne de Şark hikâyesi. Bu arada kalmışlık amaç, konu, anlatım, mekân ve zaman gibi hemen tüm unsurlarda kendini hissettirir. Yazarın birinci hikâyenin başında amacını açıklaması, ibret verici ve eğlendirici hikâyeler anlatacağını söylemesi doğrudan meddah hikâyelerine bağlanırken, hikâyelerin gerçek olduğunu belirtmesi¹²⁰ ise dönem için yeni bir tutumdur. Dil ve anlatım da aynı ikilik içerisinde değerlendirilebilir. Kişi tasvirlerinde kalıplaşmış güzellik ölçütleri kullanılırken klişe mazmunlar yanında yer yer sade ve gerçekçi anlatım göze çarpar. Hikâyelerde konu seçimi ve işlenişi de hem gelenekselin hem de yeninin izlerini taşımaktadır. “Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanım’ın Sergüzeşti” adlı hikâyede okulda tanışan çocukların ilk görüşte âşık olmaları ve çeşitli engellerle karşılaşmaları mesnevîlerdeki olay örgüsüne benzer. Öte yandan “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti” ise Doğu / Batı, Hristiyan / Müslüman yaşayışını ve çatışmasını göstermesi açısından dönemine göre oldukça yenidir. Eserin diğer yeniliği ise geleneksel hikâyelerde görülen olağanüstü olay ve kişilere yer vermemesidir. Ayrıca hikâyelerdeki zaman ve mekân unsurlarının gerçek hayattan seçilmesi de başka bir yeniliktir. XIX. yüzyıl İstanbul yaşamının (hikâyelerden yalnızca biri Londra’da geçmektedir.) kılık kıyafet, kadın-erkek ilişkileri gibi unsurlarla yansıtılmaya çalışması modernlik yolunda atılan adımlardan biridir. Hem “eski”den hem “yeni”den çeşitli özellikleri bir arada barındırması **Müsâmeretnâme** üzerine yapılan değerlendirmeleri ortak noktada buluşturmaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar **Müsâmeretnâme**'yi, konu açısından yeni sayarken, tasvirlerdeki gerçeklikten uzaklık ve “hiçbir psikolojik realiteleri” olmayan kahramanlar nedeniyle Batılı tarzdan uzak bulur.¹²¹ Cevdet Kudret **Müsâmeretnâme**'yi “hem divan, hem halk, hem de yeniye geçişin etkileri”

¹¹⁹ Yazarın hangi eserlerden etkilendiği hakkında değil Emin Nihâd’ın hayatı hakkında da sınırlı bilgi bulunmaktadır. M. İsmet Uzun’un hazırladığı **Müsâmeretnâme Gece Hikâyeleri**’nde yazarın 1288 yılında Mektubi-i Hariciye Maarif-perverân-ı Hulefâsı olarak görev yaptığı ve **Gülzâr-ı Hayâl**’e takriz yazdığı belirtilmiştir. (Bkz. Emin Nihad, **Müsâmeretnâme Gece Hikâyeleri**, Haz. M. İsmet Uzun, 15-16.)

¹²⁰ Emin Nihad Bey, **Müsâmeretnâme**, Haz. S. Çağın – F. Gökçek, 25.

¹²¹ Bkz. (71), TANPINAR, 267.

açısından değerlendirir. Kudret'e göre **Müsâmeretnâme** geleneksel anlatı ile Batılı anlatımı bir arada sunduğu için geçiş dönemi eseridir. Emin Nihâd'ın, yer yer soyut anlatımdan sıyrılarak tasvirlerde gözleme dayalı anlatımı tercih etmesi ve evlilik, Doğu-Batı çatışması gibi konuları işlemesi eseri yeni yapan özellikleridir. Cevdet Kudret mazmun kullanımının yaygınlığı, seci ve terkiplerin bolluğu ile **Leylâ ve Mecnûn** gibi mesnevilerde görülen aşk kurgusunun uygulanmasını eserin eskiyi devam ettiren yönleri olarak göstermektedir.¹²² Hulki Aktunç farklı bir açıdan yaklaşarak eserin yeni ve eskiye ait özelliklerini başarı / başarısızlık açısından değerlendirir. Tıpkı Ahmed Midhat gibi Emin Nihad'ın da geleneğe ait unsurları alışkanlıktan ötürü kullandığını, yeni ile eskiyi bilinçli bir seçimle bir araya getirmede için de yüzyılların birikimini çar çur ettiğini belirtir. Bu nedenle gelenekle moderne ait özelliklerin bir arada kullanımını “birleşme değil, kılıçlıklı toplam”dır.¹²³ Orhan Okay eser içindeki bazı metinleri konu seçiminden dolayı modern Türk hikâyesinin ilk örnekleri kabul eder.¹²⁴ İnci Enginün ise **Müsâmeretnâme**'yi “Gerçekçi bir ifade ve anlatışın denendiği hikâye kitabı”¹²⁵ olarak değerlendirir.

Yukarıda söz edilen yenilikler, Batı tarzı romanın ve hikâyenin yolunu açsa da, hikâye kişilerinin tam anlamıyla çizilememesi, olaylar arasındaki neden-sonuç bağlarının gevşekliği ve tesadüflerin yoğunluğu, **Müsâmeretnâme**'yi Doğu hikâyesine daha fazla yaklaştırmaktadır. Ayrıca “hikâye” türü açısından değerlendirildiğinde ayrıntı bolluğu, mekân ve zamanın gerekenden daha uzun ve geniş tutulması, amaç ve mesajların kimi hikâyelerin başında veya sonunda açıkça verilmesi bu metinleri, modern hikâyeden uzaklaştırarak geleneksel tahkiyeye yaklaştıran diğer unsurlardır. Bu yönleriyle **Müsâmeretnâme** geleneksel anlatıdan modern hikâyeye geçiş süreci içinde önemli bir adımdır.

¹²² Bkz. (102), KUDRET, 66-71.

¹²³ Bkz. (107), AKTUNÇ, 9.

¹²⁴ Bkz. (39), OKAY, 100.

¹²⁵ Bkz. (78), ENGİNÜN, 184.

1.1.3. Modern Hikâye İçin İlk Önemli Adım: Karabibik

Türk hikâyeciliğinin modernleşme sürecinde hazırlık devresi olarak adlandırdığımız 1870–1891 arasındaki yılların son durağı **Karabibik** (1307/1890)'tir. Aynı dönem içerisinde yayımlanan **Müsâmeretnâme** (1871-1875), **Letâif-i Rivâyât** (1870-1894) serisi içindeki örnekler ve **Muhsin Bey** (1307/1890)'den teknik ve içerik bakımından ayrılan **Karabibik**, Nâbizâde Nâzım'ın diğer hikâyelerinden de oldukça farklıdır. 1890'da kaleme alınan kırk sayfalık eserin “roman mı, hikâye mi” olduğu konusunda değişik fikirlere rastlanmaktadır. Ancak; yazarının da ön sözde “Hakikiyun mesleğinde yazılmış roman mütalaa etmemiş iseniz işte size bir tane ben takdim edeyim.”¹²⁶ demesine rağmen “Bu eser kendisinden bahseden edebiyat tarihi kaynaklarında ‘roman’ olarak anılagelse de, olay örgüsü ve yapısı itibarıyla aslında ‘uzun hikâye’dir.”¹²⁷

Her şeyden önce **Karabibik** bir roman olabilecek kadar hacimli değildir. Roman bir hayatı bütünüyle yansıtır. Oysa **Karabibik**'te sekiz dönümlük tarlasını işleyip geçinebilmek için bir çift öküz alma hayali kuran bir Anadolu köylüsünün yalnızca konu etrafında dönen istekleri, düşünceleri, hayalleri anlatılır.

Şahıs kadrosu kalabalık olmayan hikâyede ana karakter esere de adını veren Karabibik'tir. İkinci dereceden kişiler ise yalnızca Karabibik'in hayattaki en büyük isteği ile bağlantılı olarak hikâyede yerlerini alırlar. Öyle ki Karabibik'in kızı Huri bile aynı evde yaşamalarına rağmen tamamen olayın içinde değildir. Huri'nin tembelliği ve çirkinliği yine Karabibik'le ilgili olduğu için verilir. Çünkü Karabibik'in bir çift öküz sahibi olmak için bulduğu yollardan bir de Huri'yi evlendirmektir. İşte Huri bu noktada hikâyeye dahil olur ve okuyucu Huri'nin fiziksel ve ruhsal özelliklerini böyle öğrenir. Sadece Huri değil; diğer köylüler ve faizle para veren Anderya da Karabibik'in amacı doğrultusunda hikâyede yerlerini alırlar. Nâbizâde Nâzım hikâye kişilerini sosyal ve ekonomik durumlarını anlatmak

¹²⁶ Nâbizâde Nâzım, **Karabibik**, 3.

¹²⁷ Nâbizâde Nâzım, “Sunuş”, **Karabibik**, Haz. M. Fatih Andi, 5.

için realist çizgilerle tasvir etmiştir. Bu kişiler arasında geleneksel anlatılardaki gibi iyi - kötü karşıtlığı görülmez. Yazar taraf tutmaz.

Hikâyede işlevsel olan diğer unsur mekândır. Olayın geçtiği yer Antalya'nın Kaş ilçesine bağlı bir köydür. Hikâyede, en çok tarla ve Karabibik'in evi üzerinde durulur. Sanatlı söyleyişten uzak bir tavırla anlatılan mekân hikâye kişilerinin hangi şartlarda yaşadıklarını, geçinmek için ne oranda çalıştıklarını göstermek amacıyla kullanılmıştır. Öyle ki sahil şeridindeki ilçede “deniz”den sadece bir kez söz edilir. O da gemi ile gelen mallar nedeniyledir. Çünkü burada yaşayan yoksul, geçim derdindeki Anadolu köylüsü çalışmak zorundadır ve olması gereken mekân da tarladır. Mekân – şahıs uyumunu realist bir gözle veren Nâbizâde Nâzım kitabın ön sözündeki “Bu gibi romancıların maksatları vukuât-ı beşeriyeyi sırf nokta-i beşerden tetkik ve hikâye etmektir. Bunlar bir insan ne gibi hissiyât ve harekâta kabil ise ona o hissiyat ve harekâtı isnat edib, işi hadd-i tabîisinden çıkarmamak, yani müsait olmadığı havassı insana eylememek isterler.”¹²⁸ açıklamasına da uygun davranmıştır. Hem mekân hem de kişi tasvirlerindeki realist gözlemlerle, hikâye kişilerinin hayatlarını, yaşadıkları yerleri, davranışlarını olduğu gibi, süslenmeden yansıtıldığı **Karabibik** Türk edebiyatında romantizmden realizme geçişin ilk örneklerinden biridir. Ayrıca yazarın okuru özgür bırakması, hikâye kişilerinin karşısında / yanında bir tavır sergilememesi de eserin realist hikâye olmasındaki bir başka özelliğidir.

Beş bölümden oluşan eserin dördüncü bölümünde Karabibik baştan beri istediği bir çift öküze kavuşur. Bundan sonrasında rahat bir hayata kavuşup kavuşamayacağı ise merak konusudur. Görkemli bir açılışla başlamayan, büyük olayların yaşanmadığı **Karabibik** bitmemişlik hissi uyandırmaktadır.

Dil açısından **Karabibik** Nâbizâde Nâzım'ın diğer hikâyelerinden farklıdır. Oldukça sade, gösterişten uzak bir anlatımın tercih edildiği eserde hikâye kişileri yaşadıkları yörenin ağız özellikleriyle konuşturulmuştur.

¹²⁸ Bkz. (126), Nâbizâde Nâzım, 3.

Nâbizade Nâzım'ın diğer uzun hikâyelerinde aynı başarılı çizgiyi yakalayamadığı görülür. Bunda **Karabibik**'teki ayrıntıların kararında verilmesinin payı büyüktür. Ana noktaların ustaca anlatıldığı **Karabibik**'te ders verme amacı güdülmemesi, olayların rastlantıdan uzak biçimde ilerlemesi hikâyeyi daha başarılı kılmaktadır.

Tüm bu özelliklere bakıldığında **Karabibik** tamamen geleneksel anlatıdan kopmuş, **Küçük Şeyler** (1308/1891)'e zemin hazırlamış, realist bir uzun hikâyedir.

1.2. 1891-1911 Arasında Türk Hikâyeciliği: Kuruluş Dönemi

1891–1911 tarihleri arasında yayımlanan örneklere bakılınca 1890 öncesine göre bu dönemde Türk hikâyesinin modernleşme grafiğinin yükseldiği görülmektedir. Bu yükselişte en önemli paylardan biri, Tanzimat döneminin ikinci nesliyle birlikte edebiyat anlayışında başlayan değişimdir. Edebiyatta öğreticiliği şart koşmayan ve onu didaktizmden kurtaran bu nesille hem edebî eserlerin konuları hem de Türk yazarının olaylara bakış açısı değişir. Bu durum hikâye türünde verilen örneklerin değişmesine de imkân sağlamıştır. Türk edebiyatının farklı devirlerini içine alan bu yirmi yıllık süre, Tanzimat edebiyatının ikinci dönemi (1876-1896) ile başlayarak, Ara Nesil (1884- 1896)¹²⁹, Servet-i Fünûn (1896 – 1901) ve Fecr-i Âti (1909 – 1912) yazarlarına kadar devam eder. Her devrin edebiyat anlayışının, sosyal ve siyasi yaşamının farklı olması, Türk hikâyesinin çeşitlenmesine hizmet etmiştir. Asıl önemlisi; bu dönemde daha yakından izlenen Batı edebiyatı sayesinde Türk yazarı, roman dışında modern hikâyeyi de tanıma fırsatı bulur. Ayrıca dönem yazarlarının realizm ve natüralizm akımları hakkında bilgi sahibi olmaları Türk hikâyesini bir adım daha ileri seviyeye taşır ve modern hikâyeciliğimiz kuruluş devresine girer. İlk Batılı küçük hikâye bu dönemde yazılır. Önceki dönem yazarlarının yanı sıra yeni yeni hikâye yazarları da çıkar ortaya.

¹²⁹ Mehmet KAPLAN, *Tevfik Fikret Devir - Şahsiyet - Eser*, 22.

Bu dönemde yayımlanan hikâye kitapları şunlardır: **Küçük Şeyler** (Sâmi Paşazâde Sezâi, 1308 /1891); **Sevda, Hâlâ Güzel, Hasba** (Nâbizâde Nâzım, 1308/ 1891); **Leyla Yahut Bir Mecnunun İntikamı** (Ahmet Hikmet, 1308/ 1891); **Seyyie-i Tesâmüh** (Nâbizâde Nâzım 1309/ 1892); **Nâkil, Bu Muydu?, Heyhat**, (Hâlid Ziya, 1311/ 1894); **Şemsâ**, (Recâizâde Mahmud Ekrem, 1312/ 1895); **Küçük Fıkralar** (Hâlid Ziya, 1315/ 1898); **Halime, Hikâye-i Müntehabat Mecmuası** (Vecihî, 1315/ 1898); **Hayât-ı Muhayyel** (Hüseyin Câhid, 1316/ 1899); **Rûmuz'ül-Edeb** (Sâmi Paşazâde Sezâi, 1317/ 1900); **Bir Yazın Tarihi**, (Hâlid Ziya, 1317/ 1900), **Haristan** (Ahmet Hikmet, 1901); **Solgun Demet** (Hâlid Ziya, 1318/ 1901); **Bir Safha-i Kalb** (Savfeti Ziya, 1319/ 1902); **Hayât-ı Hakîkiye Sahneleri** (Hüseyin Câhid, 1326/ 1909); **Timsal-i Aşk, Ukde** (Cemil Süleyman, 1326/ 1909); **İhtiraz, Âşıkane** (Mehmed Rauf, 1326/ 1909); **Harab Mâbedler** (Hâlîde Edib, 1327/ 1910); **Eski Şeyler** (Ebubekir Hazım, 1327/ 1910). Bu kitapların dışında, dönem içerisinde sayıca artış gösteren, gazete ve dergilerde de çok sayıda hikâye yayımlanmıştır.

1891–1911 hem nicelik hem de nitelik bakımlarından kısa hikâyelerin yükselişe geçtiği bir dönem olur. Öncelikle Batı tarzı Türk edebiyatının ilk döneminde roman ve hikâye arasındaki isimlendirme sorunu biraz daha çözüme kavuşmuş gibidir. Bunda Türk yazarlarının, Batıdan yapılan çeviri eserler sayesinde, türleri daha iyi tanımaya başlamalarının etkisi olduğu düşünülebilir. Roman için “hikâye”, hikâye için de “küçük hikâye”yi uygun gören dönem yazarları böylece türler arasında teknik farklılıkları daha rahat ortaya koymaya başlarlar.

1890’da Nâbizade Nâzım’ın **Karabibik** adlı uzun hikâyesi ile başlayan realist çizgi sayesinde modern hikâyenin temel şartlarından olan gerçekçiliğe geçilir. Yine **Karabibik**’te görülen günlük hayatın ve sıradan insanın edebiyata yansımaları sonucunda modernleşmeye açılan yol Sâmi Paşazâde Sezâi ile devam eder. İleride üzerinde daha ayrıntılı duracağımız **Küçük Şeyler**’le birlikte hikâye, daha küçük ve sıradan olayların dünyasına girer hikâye. Dar hacimli, kişi sayısı az, mekân tasvirlerinde başarılı, olağanüstülükten uzak hikâyelerden oluşan **Küçük Şeyler**, bu özelliklerinden dolayı, Türk edebiyatının ilk modern küçük hikâye kitabıdır. Bu küçük kitabın öcülüğünü ve yazıldığı dönemde Türk hikâyesine getirdiği yeniliği ilk

fark edenlerden biri de Hâlid Ziya'dır. “**Küçük Şeyler** beni çıldırttı”¹³⁰ sözüyle eseri Hâlid Ziya yol gösterici kabul etmiş ve 1891'den önce yazdığı uzun hikâyelerini bırakıp bu tarihten sonra küçük hikâyedeki başarısını da ortaya koymuştur. Hâlid Ziya'nın başarılı örnekleriyle geleneksel tahkiyeden iyice uzaklaşmıştır. Mehmed Rauf, Hüseyin Câhid ve Ahmet Hikmet sayesinde, edebiyat anlayışlarına uygun olarak, hikâye bireyin iç dünyasına daha fazla yönelir. Bu birey, romanlardaki gibi üst tabaka insanı değil, kenar mahallelerden, şehir içlerinden, konaklarda çalışan, dar gelirliler arasından seçilmiş kişilerdir. Onların hüznüleri, aşkları, yaşamları anlatılır. Çoğu mutsuz sonla biten hikâyelerde, istibdadın etkisinden dolayı siyasi konulardan kaçınıldığı için, bireyin küçük, sıradan sıkıntıları hikâyelerin ana konusudur. Romanlara göre daha sade bir dille yazılan Servet-i Fünûn yazarlarının elinde hikâye, her ne kadar romanın yanında ikincil tür olarak görülse de, teknik yönden gelişir. Bu gelişimdeki önemli paylardan biri de Batı'dan yaptığı çevirilerle Hâlid Ziya'ya aittir. Art arda yayımlanan hikâye kitaplarıyla modern hikâyenin özelliklerine yaklaşılr. Amaç ders vermek olmadığı için yazar artık öncekiler gibi hikâyenin içinde değildir, okuru yönlendirmez. Meddah tarzında olduğu gibi, başlangıç ve sonlarda açıklama yapmaz. Ödül - ceza yöntemi de bu dönem hikâyelerinde pek görülmez. Gelenekselden sıyrılarak moderne ulaşmaya çalışan yazarlar için Maupassant yol göstericidir. Giriş – gelişme - sonuca bağlı olay hikâyeciliği ön plandadır. Hâlid Ziya'nın, daha sonra **Nâkil**'de topladığı, çeviri hikâyelerinin bu dönemde yayımlanması Türk yazarların Maupassant ve François Coppée gibi Fransız hikâyecilerini tanımalarına zemin hazırlamıştır.

Servet-i Fünûn yazarlarının hikâye alanındaki bir başka yeniliği ise mensur şiirdir. Fransız edebiyatından yola çıkılarak örnekleri verilen tür, hikâye ile şiir arasında yer alır. Küçük duygulanışların anlatıldığı kısa düz yazılar form açısından hikâyeye benzemekle birlikte kullanılan dilin şairane olması nedeniyle şiire yaklaşmaktadır.¹³¹

¹³⁰ Bkz. (25), Hâlid Ziya, 79.

¹³¹ Servet-i Fünûn döneminde verilen hikâye türleri ve örnekleri için bkz. Şehnaz ALİŞ, **Servet-i Fünûn Dergisinde Küçük Hikâye - Mensur Şiir - Manzum Hikâye 1896-1901**; Rahim TARIM, **Mehmed Rauf-Hayati ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma**, 102-108.

Bunların yanında, bir önceki dönemin iç içe olay örgüsüne sahip, çok kişili, genişçe zaman anlatımına dayalı uzun hikâye / kısa romanları da yazılmaya devam eder. Rezaizâde Mahmud Ekrem'in **Şemsâ**'sı romantik akımın izlerini taşıırken, Savfeti Ziya'nın **Bir Safha-i Kalb**'i ile Vecihî'nin hikâyeleri modern kısa hikâye formundan uzak, uzun hikâye ile kısa roman arası metinler olarak karşımıza çıkar.

1902 ile 1908 arasında genel olarak edebiyatta görülen durgunluk hikâye yayımına da yansır. 1908 II. Meşrutiyet'i ile başlayan özgürlük ortamında çok sayıda gazete ve derginin yayımlanması hikâye sayılarının artmasına ortam sağlar. Ancak sayıca artış, hikâyenin niteliksel gelişimi ile aynı doğrultuda olmaz. Servet-i Fünûn'dan sonra gelen Fecr-i Âtî yazarlarının elinde hikâye gelişemez.¹³² Roman ve hikâye örneğinin zaten çok az görüldüğü Fecr-i Âtî döneminde Cemil Süleyman ve İzzet Melih, Servet-i Fünûn hikâyesinin zayıf bir taklidini sürdürürler. Fecr-i Âtî döneminin dışında, genel olarak başarılı örneklerle verilmekle beraber hikâye bu dönemde de romanın gerisinde kalmaya devam etmiştir. Birçok yazarın hikâyeyi romana hazırlık aşaması olarak kullanması türün gelişmesini engelleyen başlıca sebeplerindendir.

Romanın hâlâ gerisinde yer alsa da Türk hikâyesinin modernleşme seyri açısından oldukça kazançlı bir dönemdir. Bu kazancın sağlanmasında 1890 ve 1891 yıllarında roman ve modern hikâye arasındaki farkların dile getirilmesi oldukça önemli rol oynar. Türler arasındaki ayrımlar belirlendikten sonra modern hikâyenin bünyesine uygun örnekler kaleme alınmaya başlanmıştır. Bundan dolayı eserlerin "hikâye mi, roman mı" oldukları açıkça bellidir. Bu dönemin ilk hikâye kitabı olan **Küçük Şeyler**'in, birçok kaynaktan, ilk modern hikâye örneği sayılmasında türe dair yapılan tanımların da etkisi büyüktür.

¹³² Fecr-i Âtî hikâyesi ve hikâyecileri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Cafer ŞEN, **Fecr-i Âtî Edebiyatı / Tespit, Tahlil, Tenkit**, 917-1159.

1.2.1. Modern Hikâyenin İlk Kitabı: Küçük Şeyler

Sâmi Paşazâde Sezâi'nin 1891 yılında yayımladığı **Küçük Şeyler**, içeriğini adına çok uygun şekilde taşımış bir kitaptır.

Küçük Şeyler'de sekiz metin bulunmaktadır: “Kediler”, “Hiç”, “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır”, “Bu Büyük Adam Kimdir?”, “Pandomima”, “Arlezyalı”, Bir Kitâbe-i Seng-i Mezar”, “Düğün”. Bunlardan “Arlezyalı” Alphonse Daudet'ten çeviri bir hikâye, bir sayfalık “Bir Kitâbe-i Seng-i Mezar” ise anı niteliğindedir. Kitabın en uzun metni olan “Düğün” uzun hikâyedir. Geri kalan beş hikâye tam anlamıyla modern küçük hikâyeyi karşılayabilen örneklerdir.¹³³

“Kediler”de otuz beş yıldır evli bir çiftin kediler nedeniyle yaşadıkları tatsızlık anlatılır. Adam, karısının beslediği kedilere dayanamayınca evi terk eder. Fakat günün sonunda gidecek yeri olmadığını anlayınca geri dönmek zorunda kalır. Sâmi Paşazâde Sezâi “Hiç” adlı hikâyesinde annesi ve kız kardeşiyle yaşayan eğitilmiş bir gencin evlenmek amacıyla tanıştırıldığı kız sayesinde yaşadığı mutluluğu anlatır. Ne var ki bu mutluluk çok sürmez. Genç adam, vapurda tekrar karşılaştığı kızını biraz inceleyince üst dudağının kısa olduğunu ve bu kusuru örtmek için sürekli güldüğünü anlar. “Bu Büyük Adam Kimdir?”de okuma yazma bilmeyen birini büyük bir filozof zenneden anlatıcının gerçeği öğrenmesi üzerine yaşadığı hayal kırıklığı anlatılmıştır. Anlatıcının çocukluğundan beri sevdiği koruluğun bir oduncuya satılmasını konu edinen “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır” ise devrin en çevreci hikâyesidir. Alım- satım işleminden sonra kesilen ağaçların anlatıcıda yarattığı hüznün hem bireysel hem de toplumsal bakış açısıyla verilmiştir. “Pandomima” zıtlıklar üzerine kurulu bir hikâyedir. Burada fakir, çirkin ve işi insanları güldürmek olan pandomim Pascal'ın onu izlemeye gelen zengin ve dünyalar güzeli bir kıza aşık olması konu edilir. “Pandomima” hikâyesinin başlıca meziyeti, her şeyin ana fikre

¹³³ Bu bölümde, çeviri olması nedeniyle “Arlezyalı” ve anı niteliğinde olduğu için “Bir Kitâbe-i Seng-i Mezar” başlıklı metinler değerlendirilmemiştir.

ve unsurların birbirine sımsıkı bağı oluşu, bütünlüğü, sade ve sağlam kuruluşu gerçeklik duygusu şiir duygusunu birleştirmesidir.”¹³⁴

Kitabın en uzun hikâyesi “Düğün” ise Sâmî Paşazâde Sezâî’nin esarete bakışını anlatmasıyla **Sergüzeşt**’i hatırlatır. Behçet Bey ile Sitâre Hanımın düğün hazırlıkları yapıldığı sırada beyin odalığı Dilistan’ın yaşadığı travma ve ardından gelen ölüm anlatılmıştır.

Bu hikâyeler insan psikolojisi üzerine kuruludur. Kavuşmak istedikleri veya inandıkları hayaller ile gerçeğin arasında kalmış karakterlerin yaşadıkları düş kırıklıkları hikâyelerin temel noktalarıdır. Hepsi buruk bir sonla biter. Kişiler isteklerine ulaşamaz ve sonunda mutsuz olurlar. Hem toplumsal hem ruhsal durumlarıyla anlatılan hikâye kişileri, kendi küçük dünyaları içinde yaşayan, farklı bir özelliği olmayan insanlardır.

Olay yok denecek kadar azdır. Günlük hayatın içindeki sıradan sahneler realist bakış açısıyla sergilenmiştir. Yazar aradan çekilmiş, okuru hikâye ile baş başa (“Düğün” dışında) bırakmıştır. Giriş – gelişme- sonuca dayalı hikâyeler, şaşırtıcı sonla biter. Maupassant tekniğinin uygulandığı bu hikâyelerde yaşananlar kısa bir zaman diliminde geçer ve genelde kronolojiktir. “Kediler”de ise geri dönüş tekniği uygulanmıştır. Mekân hemen bütün hikâyelerde işlevseldir. Ya konuyu ya da kişilerin özelliklerini daha iyi verebilmek amacıyla özenle seçilmiştir. “Pantomima”da Pascal’ın yaşadığı evin “çıkamaz sokak”ta bulunuşu hikâye kişinin yaşadığı karşılığı olmayan aşka uygundur. Pascal da bu duygularıyla çıkmazdadır. “Düğün”deki evlilik hazırlıklarının yapıldığı ev ise tıpkı esaret kurumunun kendisi gibi eskimiş, çirkin bir “kocakarı” görünümündendir.

Küçük Şeyler’deki hikâyelerde dil oldukça sadedir. Neredeyse makalelerinde bile sanatlı söyleyişten vazgeçmeyen Sâmî Paşazâde Sezâî’nin, bu küçük kitabında kullandığı dil ön sözde belirttiği gibi “mevzuuna göre şeffaf, hassas, bî-karar, hatta

¹³⁴ Mehmet KAPLAN, “Pantomima”, **Hikâye Tahlilleri**, 25.

bazı cihetlerde nâlandı.”¹³⁵ Bu sözleriyle yazar hangi türde eser verdiğinin bilincinde ve küçük hikâye türünün ağır, süslü bir üslubu kaldıramayacağını farkında olduğunu göstermek ister gibidir.

Sâmi Paşazâde Sezâi'nin **Küçük Şeyler**'i “beklediğim gibi büyük şeylerden buldum”¹³⁶ dediyecek türden bir eserdir.

1.2.2. Roman ve Hikâye Tanımları Ayrılırken

Bir sorunun çözümlenmesinde, fikir akımlarının doğmasında, yaşanan “tartışma”lar her zaman önemli rol oynamıştır. Tartışma, aynı zamanda soyutun somuta dönüşümünde de önemlidir. Türk edebiyatında hikâyenin modernleşme sürecinin de, asıl amaç bu değilken, bir “tartışma” ile doğduğu söylenebilir.

Tanzimat dönemi yazarlarının Batı edebiyatını ve burada keşfettikleri “roman”ı tanıma, anlama çabaları sayesinde edebî tartışmalar Türk edebiyatında daha yoğun bir şekilde yaşanmaya başlar. Bu tartışmalardan biri de Beşir Fuad (1852–1887)'in **Viktor Hugo** (1302/ 1885-86) monografisi üzerine çıkmıştır. Türk edebiyatında “Hayaliyyun-Hakikiyyun” adıyla bilinen tartışmayı başlatan kitapta Beşir Fuad, Victor Hugo ile Emile Zola'yı karşılaştırır. Bu aynı zamanda romantik edebiyat / realist edebiyat karşılaştırmasıdır. Tartışma gitgide büyür, dönemin önemli edebiyatçıları da içine çeker ve Beşir Fuad'ın ölümünden sonra da devam eder.¹³⁷ Tartışma bittikten sonra Nâbizade Nâzım edebiyatta ve romanda realizmi savunduğu yazılarını¹³⁸ **Tercümân-ı Hakikat**'te yayımlar. Ahmed Midhat ise romantizmin eleştirilmesine daha fazla dayanamaz ve romanla, romantizmle ilgili düşüncelerini ortaya koyar. Bu tartışmanın dolaylı yoldan “hikâye”yi etkileyen tarafı bundan sonra

¹³⁵ Bkz. (64), Sâmi Paşazâde Sezâi, 101.

¹³⁶ Abdülhak Hâmid, “Gözümün nuru kardeşim Sezâyî”, **Abdülhak Hâmid'in Mektupları**, Haz. İnci Enginün, C. II, 513.

¹³⁷ “Hayaliyyun-Hakikiyyun” tartışması hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Orhan OKAY, **Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti**; Beşir Fuad, **Şiir ve Hakikat**; Haz. Handan İnci.

¹³⁸ Nâbizade Nâzım, “Roman ve Romancı”, **Tercümân-ı Hakikat**, 5-6, 3.

başlar. Ahmed Midhat bu yazıları 1890 yılında **Ahbâr-ı Âsâr-ı Tamîm-i Enzâr** adıyla kitap halinde yayımlar. Aslında kitap roman akımları ve roman türünün tarihçesiye ilgilidir. Ancak kitabın “Kurun-ı Vusta ve Romanları” başlıklı bölümünde Ahmed Midhat’ın “İşte kurun-ı vustaya geldiğimiz ve güya fıkra-i sabıkada romanların tenevvüünü söyleyeceğimiz intizar eylediğiniz halde bunların yalnız âşıkâne, hakimâne, filânâne olduklarını söyleyip de asıl roman ile fıkra, hikâye gibi suretlerinin farkını irae etmediğimize istiğrap buyurdunuz mu?”¹³⁹ sorusu Türk edebiyatında roman ile hikâyenin ayrı türler olduğunun farkına varıldığını gösteren ilk işarettir. Ancak bu işaret yalnızca değinmeden ibaret kalmış, Ahmed Midhat gerekli açıklamaları yapamamıştır.

Buradan sonra konu üzerine Recâizâde Mahmud Ekrem’in açıklamaları görülür. Bunlar daha yetkin, türleri daha da ayrıştırmaya yöneliktir. Recâizâde Mahmud Ekrem **Muhsin Bey** (1307/1890) ön sözünde iki türü karşılaştırmak için “tablo” ile “minyatür”ü kullanır.¹⁴⁰ Bu karşılaştırmaya göre roman tablodur, hikâye ise minyatür. Recâizâde Mahmud Ekrem’in bu benzetmesinde romanın genişliğine karşın hikâyenin derinlik ve darlık özelliklerinin rol oynadığı düşünülebilir. Yazar modern hikâyenin dar, nahif yapısının farkına 1890’da varabilmiş ilk yazarımızdır. Bu nedenle Recâizâde Mahmud Ekrem için hikâye, yazarına fazla özgürlük alanı tanımayan, zor değilse bile, daha nazik bir türdür.

Hikâye ile roman ayrımı için benzer bir karşılaştırma da Nâbizâde Nâzım’dan gelir. Yazar **Hasba** (1308/1891) ön sözünde biraz daha etraflıca açıklar. “Hikâye ile romanın farkı vardır.” cümlesiyle başlayan Nâbizâde Nâzım türler arasındaki farkın ayrıntı ve yoğunluk noktalarında olduğunu keşfeder:

“Âdeta hikâye bir romanın hülâsası demektir. İnfialât-ı gedîdeye de tahammülü yoktur. Ne söylenecekse birkaç sahife içinde söyleyip bitirivermelidir; fakat her hülâsada olduğu gibi

¹³⁹ Ahmed Midhat, “Kurun-ı Vusta ve Romanları”, **Ahbâr-ı Âsâr-ı Tamîm-i Enzâr**, Haz. Nüket Esen, 41.

¹⁴⁰ Recâizâde Mahmud Ekrem, **Muhsin Bey Yahut Şâirliğin Hazin Bir Neticesi**, 4.

bunda da marifet vukuatın canlı noktalarını tefrik ve intihaptadır.”¹⁴¹

1891’de Sâmi Paşazâde Sezâi **Küçük Şeyler** (1308/1891) ön sözünde en küçük şeylerin bile edebiyatın konusu olabileceğini söyler. Her ne kadar tüm edebiyat türleri için geçerli gibi görünse de yazarın bu açıklamayı; küçük, sıradan konuları hedef alan modern hikâyeleri ihtiva eden kitabının öz sözünde ifade etmesi tesadüfi değildir.

Bu açıklamalarla görüldüğü gibi roman ile hikâye arasındaki ayrımların Türk edebiyatında ilk kez dile getirilmesiyle eş zamanlı olarak modern hikâye örnekleri de verilmeye başlanmıştır. Burada üzerinde durulması gereken diğer nokta ise hikâyenin özelliklerinin ilk kez roman tartışması sırasında kaleme alınan yazılarla ortaya çıkmış olmasıdır.

Daha önce de değinildiği üzere hikâye, yazarların iki türe bakış açılarından dolayı, Türk edebiyatında romanın gerisine itilmiş bir türdür. Görüldüğü gibi türler arasında ilk ayrımlar yapılırken bile hikâye kendi özellikleriyle değil de roman tartışması sayesinde hakkında söz ettirmiştir.

1.3. 1911-1928 Arasında Türk Hikâyeciliği: Gelişme Dönemi

Çalışmamın kapsadığı yıllar içerisinde Türk hikâyesi açısından en verimli dönemdir. II. Meşrutiyet sonrası ve Cumhuriyet’in ilk yıllarını da içene alan bu on yedi yıllık dilimde, başarılı örnekler birbirini takip eder. Hikâyenin bu yıllarda ivme kazanmasındaki nedenlerden biri süreli yayınların çoğalmasındır.

1911-1928 arasında yayımlanan hikâye kitapları şunlardır: **Hisler ve Fikirler** (Râif Necdet, 1330/ 1911); **Türk Kalbi** (Aka Gündüz, 1330/ 1911); **Bir Leyle-i**

¹⁴¹ Nâbizâde Nâzm, **Hasba**, 7.

Vahdet (Mehmed İzzet, 1330/ 1911); **Gül Kadar Nazlı** (Ahmed Reşad, 1330/ 1911); **İşevkâr, Kadın Pençesi, Mesire Perisi** (Yusuf Niyazi, 1330/ 1911); **Azgın** (M. Alişan, 1330/ 1911); **Bir Safha-i Kalb** (Safveti Ziya, 1331/ 1912)¹⁴²; **Fahişe** (Y. K., 1331/ 1912); **Çiftlik Müdürü** (Edhem Nejad, 1331/ 1912); **Kız mı Çiçek mi?** (Mehmed İrfan, 1331/ 1912); **Muhabbet Odası** (T.P.Z, 1331/ 1912); **Son Emel** (Mehmed Rauf, 1332/ 1913); **Türk'ün Kitabı** (Aka Gündüz, 1332/ 1913); **Bir Mekteplinin Hatıratı: Karanlıklar Kralı** (Peyâmi Safâ, 1332 /1913); **Ufûl** (Râif Nejdet, 1332/ 1913); **Yiğit Türkler** (Ethem Nejad, 1332/ 1913); **Hanım Mektupları** (Safveti Ziya, 1332/ 1913); **Bir Serencâm** (Yakub Kadri, 1333/ 1914); **Hanımlar Arasında** (Mehmed Rauf, 1333/ 1914), **Kadın Ruhu** (Safveti Ziya, 1333/ 1914); **Bir Şi'r-i Hayâl** (Hâlid Ziya, 1333/ 1914); **Bir Aşkın Tarihi, Menekşe** (Mehmed Rauf, 1334/ 1915); **Merhûme** (Celal Nuri, 1337/ 1918); **Harem, Efruz Bey** (Ömer Seyfeddin 1337/ 1918); **Kurbağacık** (Aka Gündüz, 1338/ 1919); **Eski Ahbap, Recm, Roçild Bey**, (Reşad Nuri, 1338/ 1919), **Memleket Hikâyeleri** (Refik Halit Karay, 1338/ 1919); **Teselli** (Selami İzzet, 1338/ 1919); **Kadınlar Vaizi** (Hüseyin Rahmi, 1339/ 1920); **Pervaneler Gibi** (Mehmed Rauf, 1339/ 1920); **Sepette Bulunmuş** (Halid Ziya, 1339/ 1920), **Dağa Çıkan Kurt** (Halide Edib, 1341/ 1922); **İzmir'den Bursa'ya** (Halide Edib, Yakub Kadri, Mehmet Asım Us ve Falih Rıfki Atay, 1341/ 1922); **Hüzün ve Tebessüm** (İzzet Melih, 1341/ 1922); **Rahmet** (Yakub Kadri, 1341/ 1922); **Ziya ve Sevda** (Raif Necdet, 1341/ 1922); **Çağlayanlar** (Ahmet Hikmet, 1341/ 1922); **Gençliğimiz** (Peyâmi Safâ, 1341/ 1922); **Bir Hikâye-i Sevdâ** (Hâlid Ziya, 1341/ 1922); **Tâlâk-ı Selâse** (F. Celaleddin, 1342/ 1923); **Sönmüş Yıldızlar** (Reşad Nuri, 1342/ 1923); **Aşk Kadını, İlk Temas İlk Zevk, Kadın İsterse** (Mehmed Rauf, 1342/ 1923), **Siyah Beyaz Hikâyeler** (Peyâmi Safâ, 1342/ 1923); **Tevârihten Sahura** (Ercümen Ekrem, 1342/ 1923); **Bataklık Çiçeği** (Salâhaddin Enis, 1343/ 1924); **Meyhanede Hanımlar** (Hüseyin Rahmi, 1343/ 1924); **Gözlerin Aşkı** (Mehmed Rauf, 1343/ 1924); **Aşk Oyunları, Süngülerin Gölgesinde** (Peyâmi Safâ, 1343/ 1924); **Silinmiş Çehreler, Beliren Simalar** (Safveti Ziya, 1343/ 1924); **Niçin Aldatırlarmış?** (Hüseyin Cahid, 1343/ 1924); **Eşkiya Güzeli** (Osman Cemal 1344/ 1925); **Ateş Böcekleri, Bir Genç Kız Kalbinin**

¹⁴² Kitabın bu baskısında altı hikâye bulunmaktadır.

Cürmü (Peyâmi Safâ 1344/ 1925), **Sevgiliye Masallar** (Ercümend Ekrem 1344/ 1925); **Şen Yazılar** (İbrahim Aleaddin 1926), **Gizli Mâbed, Yüksek Ökçeler** (Ömer Seyfeddin 1926); **Kız Ali** (Ercümend Ekrem 1926); **Bu Toprağın Kızları** (Aka Gündüz 1927); **Kına Gecesi** (F. Celâleddin 1927); **Tanrı Misafiri** (Reşad Nnuri 1927), **Komşunun Udu** (Server Ziya 1927); **Eski Aşk Geceleri** (Mehmed Rauf, 1927); **Bahar ve Kelebekler** (Ömer Seyfeddin 1927); **Güldüren Kitap, Gün Doğmayınca, Meşhedinin Hikâyeleri** (Ercümend Ekrem, 1927); **Hayattan Hikâyeler** (Aka Gündüz, 1928); **Evhamlı** (Salih Zeki, 1928), **Aşk Arzuhalcisi** (Hakkı Süha Gezgin 1928), **Leyla ile Mecnun** (Reşad Nuri 1928); **Tevekkülün Cezası** (Şükûfe Nihal, 1928).

Bunların yanında dergi ve gazetelerde kalmış, kitaplaşmamış hikâyelerin sayısı da çoktur. Bu dönemde neredeyse her yazarın hikâye yazdığı görülür.¹⁴³ 1911-1928 arası hikâye yazarlarının profilleri karışıktır. Hâlid Ziya, Mehmed Rauf, Hüseyin Cahid, gibi bir önceki dönemde hikâye yazmış isimlerin yanında Yakub Kadri, Ercümend Ekrem, Aka Gündüz, Reşad Nuri, Peyâmi Safâ gibi bu türde eser vermeye yeni başlayanlar da vardır. Ancak bir müddet sonra saydığımız yazarların bir çoğu romana yönelecek ve bu alanda ün kazanacaklardır. Bu dönemde hikâye türünde ilk eserlerini yayımlamış yazarlardan bazıları (Ethem Nejad, M. Alişan, Yusuf Niyazi, Mehmed İrfan) ise sonrasında hikâye yayımlamamışlardır. 1911 - 1928 tarihleri arasında hikâye ve hikâye yazarı sayısının artması verilen eserleri konu, bakış açısı, dil bakımlarından çeşitlendirse de her yazarın türe aynı özeni gösterdiği söylenemez.

Millî edebiyat döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazarların hikâyeye yönelme nedenleri önceki dönemlerden biraz daha farklıdır. Yaşanan siyasi olayların etkisiyle yazarların sürekli ve çabucak değişen gündemi takip etmeleri açısından hikâye bu dönemde işlevsel bir rol üstlenmiştir. Trablusgarp ve Balkan Savaşları sırasında alevlenen milliyetçilik, dönem hikâyelerinin belirleyici özelliğidir. Amaç, yeniden, "Topluma fayda sağlamak" olduğu için Ömer Seyfeddin ve arkadaşlarının

¹⁴³ II. Meşrutiyet döneminde verilen hikâye örnekleri için bkz. Mehmet TÖRENEK, **1908-1918 Arası Türk Hikâyeciliği**; Nesime CEYHAN, **II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikâyesi**, 363-433.

başlattığı Millî edebiyat anlayışı, hikâyelerin konu, dil ve mekân unsurlarına yansır. Milliyetçilik akımı ve savaşlar sonucu baş gösteren azınlık sorunları nedeniyle hikâyelerde toplumsal konulara ağırlık verilmeye başlanır. Savaşların neden olduğu yıkımlar, insanların sefaleti, Batı hayranlığının ortaya çıkardığı dejenerasyon, cehâlet ve imparatorluğun içinde bulunduğu karışıklıktan kurtulmak umuduyla eski kahramanlık günlerini hatırlatma birincil konulardır. Bir anlamda ideolojinin hikâyesidir bu dönem ürünleri. Konular eleştirel yaklaşımla anlatılır. Yine konuya bağlı olarak savaşın yaşandığı yerlere gidilir hikâyelerde. Mekân İstanbul dışı, Anadolu'nun köy ve kasabalarıdır. Kişiler de buradan seçilir. Amaç halkı aydınlatmak olduğu için dil sadeleşir. Yeni Lisan'la birlikte yazı dili konuşma diline yaklaştırılır. 1911'den itibaren İmparatorluğun yaşadığı savaşlar, Kurtuluş mücadelesi, Cumhuriyetin kuruluşu hikâyelerin daha çok siyasi söylemle yazılmasına neden olur. 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte hikâye de Ankara'ya taşınır. İnkılapların anlatılması, Türkiye Cumhuriyeti'nin öncesindeki hayat ve İstanbul'la hesaplaşma 1930'lara kadar devam eder.

Bunların yanında özellikle Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî yazarlarının, eski alışkanlıkla, aşkı ve bireysel mutsuzlukları anlattıkları hikâyeler de geniş yer tutar. Bu hikâyelerde dil biraz daha ağır ve sanatlı, mekân ise genellikle İstanbul'dur.

1911-1928 arasında kaleme alınan hikâyelerin çoğu teknik bakımdan Maupassant tarzının tüm özelliklerini gösterirler. Serim-düğüm-çözüm planına sahip hikâyeler kişi veya mekân tasviri ile başlar. Sonra asıl olaya geçilir ve olay entrika ile ilerler. Düğüm bölümü merak uyandıracak şekilde heyecan barındırır. Hikâyeler şaşırtıcı sonla biter. Diyaloglar önemlidir. Yazar genelde aradan çekilir verilmek istenen mesaj kahramanın ağzından iletilir. Şahıs kadrosu sınırlıdır. Mekân şahısların özelliklerine göre değişir.

Yine bu dönemde hikâyede başka bir açılım meydana gelir. 1912'den sonra hikâyelerini yayımlayan Memduh Şevket Esendal ile Çehov tarzı hikâyeler dergi sütunlarında görülür. Olay daha kısıtlanmış, "an"lara inilmiş, tasvir ve tahlilden

kaçınılmış hikâyeler kaleme alınır. Böylelikle 1911-1928 arasında hikâye modern forma iyice yaklaşır.

Hem yayımlanan hikâye kitapları hem de kitaplaşmamış, dergilerde kalmış hikâyelerle, türün romandan daha farklı bir teknikle ele alınması gerektiği ortaya konmuştur. Türk yazarlar tarafından tam anlamıyla anlaşılın bu farklılık sonucu hikâye daha özel bir yer edinmeye başlar. Bu konuda Resimli Ay Matbaası önemli çabalar gösterir. 1927’de ilk müstakil hikâye dergisi **Resimli Hikâye** yayımlanır. Yalnızca on dört sayı çıkan dergi yerli ve çeviri hikâyelerle türün yaygınlaşmasına katkıda bulunur. Dönemin yazarlarını hikâyeye özendirme isteyen derginin ilk sayısında hikâye yarışması düzenlenir ve kazanan metinlerin yalnızca iki tanesi sonraki sayılarda yayımlanır. Hikâyeyi sevdirmeye yolundaki çabalar devam eder. 1928’de **1927 Senesinde Çıkmış En Güzel Hikâyeler** adıyla ilk hikâye antolojisi yayımlanır. Resimli Ay Matbaası ile çalışan yazarların hikâyelerine yer verilse de antoloji bu alandaki önemli bir boşluğu doldurur. Tür, 1911 ile 1928 arasında sadece hikâye ve hikâye dergileriyle değil; yarattığı tartışmayla da göz doldurur. 1928 yılında Nâhid Sırrı’nın **Hayat** mecmuasında yayımladığı “Roman, Büyük Hikâye ve Hikâye Hakkında Mülâhazalar” başlıklı seri makaleleri ile ilk hikâye tartışması başlar. Nâhid Sırrı’nın türler üzerine yaptığı açıklamaları yanlış ve yetersiz bulan İbrahim Necmi ve Kenan Hâlet’in konuya dahil olmasıyla küçük çaplı tartışma yaşanır. 1928 yılında hikâyenin “tür” olarak neden olduğu tartışma bir anlamda yeni bir dönemin eşiğine gelindiğinin habercisidir. 1911 – 1928 arasında hikâyenin bu kadar gelişmesinde ve eski dönemlere oranla daha da ön plana çıkmasındaki en önemli pay iki yazara aittir: *Ömer Seyfeddin, Memduh Şevket Esendal...*

1.3.1 Modern Hikâyede Bağımsızlığın İlanı: Ömer Seyfeddin

Ömer Seyfeddin (1884-1920), Türk edebiyatında hikâyeleriyle yer edinen ilk yazarımızdır.¹⁴⁴ Bu yönüyle kendinden önceki hikâye yazarlarından ayrılır. Yüz elli kadar hikâye yazan Ömer Seyfeddin'in tekrara düşmemesi yazarın konu bulmakta zorlanmadığını göstermektedir. Çocukluk anıları, sosyal hayattaki aksaklıklar, Osmanlı İmparatorluğu'nun ve milletin ihtişamlı günleri, Balkan Savaşları Ömer Seyfeddin hikâyelerindeki temalardan yalnızca birkaçıdır. Bunların içerisinde, daha çok siyasi yanı ağır basan hikâyeler yazarın tezini savunmak amacıyla kaleme alınmış gibidirler. Bu nedenle 1911 yılı Ömer Seyfeddin'in hikâyelerindeki değişimi göstermesi bakımından önemlidir. Bu değişimin kendini asıl olarak hissettirdiği yönler ise bakış açısı ve dildedir.

İlk hikâyelerinden itibaren Maupassant tarzı hikâye anlayışını benimseyen Ömer Seyfeddin'in hikâyelerinde olay ön plandadır. Giriş- gelişme - sonuç yapısına bağlı hikâyeler genelde sürpriz sonla biter. Yazar, karakterleri yönlendirdiği gibi okuru da yalnız bırakmaz. Okur, hikâyeyi kendi hayal gücü ile devam ettiremez. Çünkü, Ömer Seyfeddin hikâyeyi son noktasına kadar götürür. Bu nedenle yazarın hikâyelerinde tamamlanmışlık duygusu vardır.

1911'den sonraki hikâyelerinde de aynı plana sadık kalır Ömer Seyfeddin. Ama bunların ötekilerden farkı, ele aldığı konular nedeniyle, yazarın hikâye içinde daha fazla yer almasıdır. Tezinin peşinden giden Ömer Seyfeddin, bu dönem hikâyeleriyle, politik fikrini de katarak, okurunu bilinçlendirmeye çalışır. Bir anlamda Tanzimat birinci dönem yazarlarının roman türünü kullanmaktaki amaçlarını hatırlatmaktadır. Bu aynı zamanda yazarın hikâye alanındaki öncü rolünü gösterir bir özeliştir. O güne kadar Türk edebiyatında hiçbir yazar hikâyeye böyle bir misyon yüklememiştir.

¹⁴⁴Çalışmamın III. Bölümünde yazar hakkında geniş bilgi verilmiş, çok sayıda hikâye yazmasının nedenleri daha ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Bkz. 151-163.

Ömer Seyfeddin bu amacına hizmet eden 1911 sonrası kaleme aldığı hikâyelerinde dili daha sade, süsten uzak kullanmıştır. Somut tasvirler, gerçekçi anlatım bu dönem hikâyelerinin temel özelliğidir. İletmek istediği mesajı, kurduğu olay örgüsüyle, lafı dolandırmadan verir.

Ömer Seyfeddin'in Türk modern hikâyesinde “öncü” rolünü üstlenmesindeki nedenlerden biri de “millî hikâye”dir. Neredeyse 1911'e kadar millî hikâye “çeviri olmayan hikâye”ler için kullanılırken Ömer Seyfeddin'le birlikte “dilde ve konuda millî bir anlayışla yazılan hikâye” anlamında kullanılmaya başlanmıştır.

Böylece 1900'lerin başında hikâye yazmaya başlayan Ömer Seyfeddin, 1920'ye kadar bayrağı neredeyse tek başına taşımış, 1920'lerin başında ise yeni bir hikâye anlayışı getiren Memduh Şevket Esendal'a bırakmıştır.

1.3.2. Türk Hikâyesinin Modernleşmesinde Bir Uç Beyi: M. Ş. E.

Memduh Şevket (Esendal 1885-1952), Ömer Seyfeddin gibi hikâyede ısrar eden yazarlarımızdan biridir. Edebiyat hayatında bir anı, iki mektup, üç romana karşılık üç yüze yakın hikâye yazmıştır. Memduh Şevket hakkında hazırladığı monografik çalışmasında İsmail Çetişli, yazarın kırk dört yıl süren hikâyeciliğini iki döneme ayırır: 1. Dönem: 1908 - 1920, 2. Dönem: 1921 - 1952.¹⁴⁵ Memduh Şevket'in ilk hikâyesi “Veysel Çavuş”tur.¹⁴⁶ Bunu **Çığır** gazetesinde yayımlanan on iki hikâye izler. Memduh Şevket'in hikâyeciliği siyasi hayatındaki aktif görevleri nedeniyle zaman zaman sekteye uğrar. Ancak bu görevlerin yazarın hikâyeciliğine etkisi de olmuştur. 1923 yılında yazarın hikâyelerinde belirgin bir artış görülür.¹⁴⁷ Bu artıştaki nedenlerden belki de en önemlisi Memduh Şevket'in Bakü'deki elçiliği sırasında Çehov'u tanıma fırsatı bulmasıdır. Bu tanışıklıktan sonra yazarın hikâye

¹⁴⁵ İsmail ÇETİŞLİ, **Memduh Şevket Esendal**, 86-87.

¹⁴⁶ Memduh Şevket, “Veysel Çavuş”, **Tanin**, 3-4.

¹⁴⁷ Bkz. (145), ÇETİŞLİ, 40.

tarzı da değişmiş, Memduh Şevket Türk edebiyatındaki yerini 1920'lerden sonra yazdığı hikâyeleriyle sağlamlaştırmıştır.

Memduh Şevket'in 1908'den 1920'ye kadar yazdığı hikâyeler, üslup, konu ve teknik yönlerden Servet-i Fünûn ve Millî edebiyat yazarlarınıninkine benzer. Bunlarda Maupassant etkisi görülür. Klasik vaka örgüsüyle kurulmuş hikâyeler genelde bir olaya dayanır ve giriş-gelişme-sonuç bölümlenmesiyle ilerler. Hikâyelerin sonları ise şaşırtıcıdır. Yazar bu hikâyelerinde varlığını hissettirir. Kahramanlarını yalnız bırakmaz. Toplumsal ve siyasi olayların anlatıldığı hikâyeler bu yönüyle Ömer Seyfeddin hikâyeciliğine yakındır. Hikâyelerinde; gösterdiği olumsuz davranışları eleştirir, tavrını belli eder. İlk dönem hikâyelerinden “Veysel Çavuş”, “Seza'nın Kocası”, “Baba Halil”, “Bomba” fakirlik-zenginlik, köylü-memur, ezen-ezilen, memur-vatandaş karşıtlıkları üzerine kurulmuş klasik vaka hikâyeleridir.

Memduh Şevket'e “Türk edebiyatında Çehov tarzı durum hikâyesinin başlatıcısı” payesini veren ikinci dönem hikâyeleridir. Bunlarda olay bir tarafa bırakılarak “durum”lara geçilmiştir. Yazar bu dönem hikâyelerinde toplumda görülen sivrilikler yerine daha sivil, sıradan anları yansıtır. Bu “küçülme” hikâyelerin mekân, zaman, dil ve anlatım gibi öğelerinde de kendini gösterir. Memduh Şevket'in hikâyecilik anlayışının değişmesi yukarıda da belirtildiği gibi Çehov etkisiyledir. Öykücü Ayfer Tunç bu etkiyi “Çehov eğer Anadolu topraklarında yaşamış olsaydı adı Memduh Şevket Esendal olurdu.”¹⁴⁸ cümlesiyle izah eder.

1921'den sonra yazdıklarında yine tezatlıklar gösterilmekle birlikte ve yazarın aradan çekildiği görülür. Memduh Şevket artık okurunu hikâyesiyle baş başa bırakan, isteklerini okura hissettiren bir yazardır. Bu nedenle tasvir ve tahlillerden kaçınır. Hikâye kişileri diyaloglarıyla ya da davranışlarıyla kendilerini tanıtır. Bir önceki döneme nazaran burada kişilerin üstlerine gitmez, onları yargılamaz Memduh Şevket. Daha sevecen yaklaşır. Bazılarının sonu hüznle bitse de yine hikâye

¹⁴⁸ Ayfer TUNÇ, “MŞE: Edebiyatımızın Neşeli ve İnce Kalemî”, **Hece (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)**, 304.

kişilerinin mutlu olmalarından; hikâyenin okura ferahlık vermesinden yanadır. Bunu bir söyleşide şöyle dile getirir:

“Hikâyecilik bakımından (...) bizim gençlerimiz ikiye ayrılırlar: Birinciler kara hikâye yazıyorlar. Anasını babasını öldürüyor, açlıktan sefaletten, hastalıktan bahsediyor, önce insanı yoğrulmuş mutfak paçavrasına çeviriyor, sonra da dışlıyor. Ben böyle hikâyeleri sevmem. Benim sevdiğim hikâyeler, ikinci tip hikâyeler, hayat veren, neşe veren, ışık veren hikâyelerdir. Böylesi de var.”¹⁴⁹

Bununla beraber zaman zaman hikâyelerinde ironiye de rastlanır. Batıl inançları, tembel memurları, cahil gazetecileri, gösteriş meraklılarını, dedikoducuları anlattığı hikâyelerinde hafif alaycıdır. Kendisini ol(a)madığı güçlü biri gibi hayal eden “Mendil Altında”nın Sicil Müdürü Cavit Bey karşısında yazarın tebessümü hissedilir. “Seni Kahve Paklar”daki Orman Kâtibi Enver Efendi’nin ironik yanı ise cehâletini yok sayarak oğlunu bir şey bilmediği için dövmesidir. Bunlarda başlangıç ve sonlar önceki dönem hikâyelerinde olduğu gibi keskin değildir. Bazılarında sadece kısacık “an”ın kendisi anlatılır. Bu tip hikâyeleri okurda bitmemişlik hissi uyandırır. Dil bakımından da bu hikâyeler daha sadedir. Süssüz ve yalın anlatımı ile Memduh Şevket, hikâyelerinin samimi olmasını sağlar. Yumuşak üslubu sayesinde kişilerin ve durumların çarpıklıklarını kırıncı olmadan vurgular.

Her ne kadar kendisi “Ben halkı eğlendirmek için yazdım. Bunun dışında hiçbir tesir yapmayı düşünmedim. Öyle geldi öyle yazdım.”¹⁵⁰ dese de kısa, özlü, yalın, yoğun ve içten hikâyeleriyle Memduh Şevket, Türk hikâyesine yepyeni bir soluk getirmiştir.

¹⁴⁹ Bkz. (53), ESENDAL, **Hisar**, 11.

¹⁵⁰ A. g. y., 16.

İKİNCİ BÖLÜM
TÜRK EDEBİYATININ İLK HİKÂYE YAZARLARINA GÖRE
(1870- 1928) “HİKÂYE” TÜRÜ

2. TÜRK EDEBİYATININ İLK HİKÂYE YAZARLARINA GÖRE “HİKÂYE” TÜRÜ (1870- 1928)

2.1. Ahmed Midhat Efendi (1844 - 1912)

Yazarlık hayatına gazetecilikle başlayan Ahmed Midhat Efendi, daha sonra kurduğu matbaalarda tercüme ve telif eserlerini art arda yayınlamıştır. 1870 yılında Bağdat'ta iken yayımladığı **Kıssadan Hisse** ile son romanı **Jön Türk** (1326/ 1910) arasındaki kırk yıllık dönemde iki yüze yakın eser vermiştir. Eserlerine bakıldığında, yazarın roman türünü birinci sıraya yerleştirdiği görülür. Bu tercihin nedenlerini gerek kitaplarının ön ve son sözlerinde gerekse dergi ve gazete yazılarında bulmak mümkündür.

Edebiyat yoluyla halkı eğitmeyi, sosyal faydayı ve ahlâka uygunluğu benimseyen Ahmed Midhat Efendi için roman, düşüncelerini uzun uzadıya anlatabileceği bir türdür. Ancak yazarın ilk romanı **Hasan Mellah** (1291/ 1874)'tan önce hacim olarak daha küçük çapta eserler ortaya koyduğu görülmektedir. Bu eserlerin ilki **Kıssadan Hisse**'dir. Bu kitapta yazarın ders verme amacıyla yazdığı küçük fıkralar yanında Aisopos ile La Fontaine'den aldığı fabl ve masallar da bulunmaktadır. Bu küçük anlatılar teknik ve içerik olarak modern hikâyeden oldukça uzaktır. Hisse çıkarmak amacıyla kaleme alınan fıkralar bu yönüyle geleneksel Türk hikâyelerine benzemektedirler.

Yazarın aynı yıllarda **Letâif-i Rivâyat** adlı bir seriye başladığı görülür. 1870-1894 arasında tamamlanan bu dizi yirmi beş cüz, yirmi dokuz anlatıdan¹⁵¹ oluşmaktadır. Ahmed Midhat Efendi bu seri ile birlikte 1874'ten başlayarak ayrı bir koldan romanlarını da ortaya koyar. Ancak **Letâif-i Rivâyat** içerisinde hacim ve anlatım tekniği olarak romandan çok da farkı olmayan bazı anlatıları, romanlarından ayrı tutarak, bir seri içinde yayımlaması dikkati çekicidir. Ahmed Midhat Efendi'nin

¹⁵¹ Hikâye mi, roman mı olduğunu tartışacağımız bu seride yer alan metinler için şimdilik anlatı terimi kullanılacaktır.

roman ve hikâye arasında tür ayrımına gitmemiş olmasına rağmen, hacimce nispeten küçük olanları bu şekilde ayırması üzerinde durmak gerekir. Ahmed Midhat Efendi “Gönül” (1287/ 1870)’e yazdığı ön sözde **Letâif-i Rivâyât**’a nasıl başladığından ve ne şekilde devam edeceğinden söz eder. Birkaç hikâyeden sonra bu serinin okuyucular tarafından sevilmesi yazarın devam etmesini sağlamıştır. Aslında yazacaklarını farklı adlarla ortaya koymak isteyen Ahmed Midhat Efendi, seri beğenildikten sonra “ad ve unvan”ın önemsiz olduğunu düşünmüş, bir anlamda piyasa şartlarına göre davranmış olmalıdır. Burada yer alan metinleri diğerlerinden ayrı tutmasını türlerle ilgili bir farklılığa dayandırmamıştır:

“İşbu hikâyelerin gerek tasvirinde ve gerek tahririnde kendimin dahi muterif olduğum nevakıs ve nekâyısı ile beraber mazhar-ı rağbet olması kariîn-i kirama arz-ı teşekküre beni mecbur etmiş olduğu gibi üçüncü cildi çıktuktan yani **Letâif-i Rivâyât**’a hitam verildikten sonra temadî-i teveccühlerini kendimce medâr-ı mefhâret ve belki âdeta saadet bildiğim bazı zevat-ı âlîkadr bu hikâyelerin arkasını kesmeyerek yine **Letâif-i Rivâyât** namıyla devam edilmesini gerek tahriren ve gerek şifahen emretmiş ve eğerçi esas kararım derdest-i tahrir bulunan sâir hikâyatı diğer namlar ile neşretmek idiyse de asıl maksat âsâr-ı naçizânemi meydân-ı intişâra koymak olduğuna göre nam ve unvanın hiçbir ehemmiyeti olmamasına mukabil zevât-ı müşarünileyhimin emirlerine imtisal etmek âdeta vecibe-i zimmetim bulunmuş olmağla şu suretin dahi diğer taraftan tayin eylediği bir büyük borcu îfâ etmek için hâsıl olan mecburiyet üzerine kariîn-i kiram hazerâtına sûret-i mahsûsada arz-ı teşekkür ederek **Letâif-i Rivâyât**’m üçüncü ciltten ilerisini dahi peyderpey tab’ ve ihraç edeceğimi vaat ile işbu dördüncü cildin tahrir ve tab’ına iptidâr eyledim.”¹⁵²

Letâif-i Rivâyât’ın roman mı hikâye mi olduğu üzerinde düşünmek gerekir. Gerek Ahmed Midhat Efendi üzerine yapılmış çalışmalarda gerekse edebiyat tarihlerinde bu konudaki yazılar iki görüş etrafında toplanmaktadır. Bazı araştırmacılar serinin tamamını hikâye başlığı altında alırken bazıları ise anlatıların hem hacim hem de anlatım tekniklerinden ötürü yalnızca hikâye sayılamayacağını belirtmiştir.

¹⁵² Ahmed Midhat, “Gönül”, **Letâif-i Rivâyât**, Haz. F. Gökçek – S. Çağın, 87.

Mustafa Nihat Özön, Ahmed Midhat Efendi'nin bütün roman ve hikâyelerini ayırım yapmadan "Roman ve Hikâyeleri" başlığı altında verse de eserlerin içeriklerini açıklarken **Letâif-i Rivâyât**'ta yer alan metinleri hikâye grubunun içine yerleştirir.¹⁵³ Cevdet Kudret'e göre de bu seride yer alan anlatıların hepsi hikâyedir.¹⁵⁴ "Cinli Han", "Bir Acîbe-i Saydıyye" ve "Çingene"nin roman, "Eyvah"ın dram, geri kalanların ise büyük hikâye olduğu görüşünü savunan Kenan Akyüz'e göre bu seri, "Kısa zamanda fıkradan hikâyeye geçen gelecekteki romancının hazırlık safhasıdır."¹⁵⁵ Nüket Esen, hazırladığı bibliyografyada **Letâif-i Rivâyât**'ın tamamını romanlarından ayrı tutmuş, hikâye başlığıyla değerlendirmiştir.¹⁵⁶ Orhan Okay, yazarın seri içinde bulunan "Diplomalı Kız" adlı iki yüz yirmi sekiz sayfalık anlatısı nedeniyle hikâye / roman ayrımı yapılamayacağını belirtir.¹⁵⁷ Bir başka çalışmada **Letâif-i Rivâyât**, yenileşme dönemi Türk hikâyeciliğinin ilk örneklerinden biri olarak gösterilmiş ve içerisinde roman ve tiyatro türünde eserler bulunsa da kitabın daha çok uzun hikâyelerden meydana geldiği belirtilmiştir.¹⁵⁸ İnci Enginün ise seriyi, "çoğu hikâye olan kısa eserlerini topladığı kitabı"¹⁵⁹ cümlesiyle hikâye kitabı olarak değerlendirir.

Yapılan incelemelerde **Letâif-i Rivâyât**'ın hangi türün içine yerleştirileceği konusunda fikir birliği oluşturulamadığı görülmektedir. Peki Ahmed Midhat Efendi'ye göre **Letâif-i Rivâyât**, tür bakımından nedir?

Seri içindeki ön sözlere bakıldığında kiminin hikâye kimininse roman olarak sunulması dikkat çekicidir. Ancak yazar bu ayrımı türlerin sınıflandırılmasına göre mi yapmıştır yoksa terimleri, hangi türü karşıladıklarına dikkat etmeden genelleştirerek mi kullanmıştır? Bunun nedenini anlamak için anlatıların ön sözlerine kronolojik olarak bakmak gerekmektedir.

¹⁵³ Bkz. (27), ÖZÖN, 204-258.

¹⁵⁴ Bkz. (102), KUDRET, 32.

¹⁵⁵ Bkz. (76), AKYÜZ, 71.

¹⁵⁶ Ahmed Midhat, **Karı Koca Masalı** "Ahmed Midhat Bibliyografyası", Haz. Nüket Esen, 191.

¹⁵⁷ Orhan OKAY, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi**, 405.

¹⁵⁸ Bkz. (114), DEMİR, 106.

¹⁵⁹ Bkz. (78), ENGİNÜN, 195.

Ahmed Midhat Efendi serinin ilk anlatısı olan “Su-i Zan” (1287/ 1870)’a “İşbu *hikâyeyi* bir Fransızdan şu vechle dinledim ki:” cümlesiyle başlar.¹⁶⁰ Konusu Paris’te geçen kırk dört sayfalık hikâyede güldürü unsurlarının bolca kullanıldığı görülmektedir. Diyaloglara dayanan “Su-i Zan”ın sonunda yazar, vermek istediği dersi son cümlede açıklamıştır.

İkinci anlatı olan “Esaret” (1287/1870) Türk edebiyatında esaret temini işleyen ilk hikâye olması nedeniyle önemlidir. Bu hikâyenin bitişi ve başlangıcı “Su-i Zan” gibidir. “Bu vak’ayı ehibbadan ve kibardan Zeynel Bey şu suretle nakil ve *hikâye* eyledi ki”¹⁶¹ cümlesinden sonra elli dokuz sayfa boyunca birinci tekil kişi ağzından olaylar anlatılır ve hikâye yazarın ders cümlesiyle noktalanır.

Ahmed Midhat Efendi’nin ilk birkaç hikâyeye bu tarz cümlelerle başladığı görülür. Ancak yazar burada metinlerin *hikâyelerinden* söz etmektedir. “Hikâye” sözcüğünün, metnin türünü belirtmekten ziyade *anlatılan, nakledilen* anlamlarında kullanıldığı açıktır. Serinin, “Gönül” (1287/ 1870) başlıklı anlatısında ise “hikâye” sözcüğünün, öncekilerden farklı bir tavrıyla, metin türü olarak kullandığı görülür:

“**Letâif-i Rivâyât**’ın birinci cildini neşrelediğim zaman bunun yalnız üç küçük ciltten ibaret olacağını ilân eylemiş ve ol vechle birinci cildi ‘Suizan’ ve ‘Esaret’ ismiyle birisi gülünç ve diğeri acıklı iki *hikâyeyi* ve ikinci cildi ‘Gençlik’ ve ‘Teehhül’ ismiyle kezalik birisi gülünç ve diğeri acıklı diğer iki *hikâyeyi* havî olduğu misilli üçüncü cildi dahi ‘Felsefe-i Zenân’ ismiyle acıklı yalnız bir *hikâyeyi* muhtevi olduğu hâlde tab’ ve ihraç etmiştim.”¹⁶²

Yukarıda söz edilen dört hikâye esaret ve istenmeden yapılan evlilikler gibi toplumsal konuları yansıtmaları bakımından yenidirler. Teknik açıdan değerlendirildiğinde ise aralarında bazı benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin “Su-i-Zan”da olay çok kısa bir süre içerisinde geçerken “Teehhül” (1287/ 1870)’deki olay daha uzunca bir süreye yayılmıştır. Hepsinde anlatıcı birinci tekil şahıstır. İlk ikisinde mektup türünden

¹⁶⁰ Ahmed Midhat, “Suizan”, **Letâif-i Rivâyât**, 1.

¹⁶¹ Ahmed Midhat, “Esâret”, **Letâif-i Rivâyât**, 13.

¹⁶² Bkz. (152), Ahmed Midhat, 87.

yararlanılmıştır. Sayfa sayıları kırk dört ile elli arasında değişen bu metinlerde bir hikâyenin kaldıramayacağı kadar çok ayrıntıya yer verilmiştir.

Aşağıda sıralanan alıntılar ise yazarın 1870-1890 arası kaleme aldığı metinlerin ön sözlerinden alınmıştır. Bu anlatıların tekniklerinde bazı yeniliklerin denendiği görülmektedir. Yazarının “hikâye” olarak sunduğu “Ölüm Allah’ın Emri” (1290/1873)’nde kronolojik zaman kırılarak geriye dönüş tekniği kullanılmıştır.¹⁶³

“ ‘Ölüm Allah’ın Emri’ serlevhasıyla bu hikâyeyi tasvir eylediğim zaman en evvel hatırıma gelen şey tahrir ve tasvir usulünü bu esaret belâsından kurtarmak sureti oldu.”¹⁶⁴

Ahmed Midhat Efendi’nin “kendi tasavvuratından olmayıp Fransa şûârasından birisinin tertip eylemiş olduğu fikradan iktibas edilmiştir”¹⁶⁵ dediği ve “bir hikâye-i gâribe” olarak sunduğu “Bir Gerçek Hikâye” (1293/ 1876)’nin yeniliği ise olayların iki farklı anlatıcı tarafından aktarılmasıdır.

“Bu hikâyenin kaleme alınmasını da bu muharrir-i kem-bizaâya havale ettiler. Hikâyenin birinci meziyeti sahihü'l-vuku bir gerçek hikâye olduğu için ismini ol vechle tesmiye eyledim.”¹⁶⁶

Sözünü ettiğimiz üç anlatı da **Letâif-i Rivâyât**’ın 1870-1890 arasında yazılan cüzlerinde yer almaktadır. Buraya kadar görülmektedir ki Ahmed Midhat Efendi her biri için “hikâye” sözcüğünü kullanmıştır. Ancak olayların uzun zaman dilimlerinde anlatılması, mekânın geniş tutulması ve hikâye türüne fazla gelecek ayrıntıların sunulması onları daha çok romana yaklaştırmaktadır.

Ahmed Midhat Efendi’nin sürgün yıllarını anlattığı **Menfâ**’da (1293/1876) seriden söz ederken hikâyenin dışında “küçük roman”, “küçük hikâye” gibi yeni

¹⁶³ “Ölüm Allah’ın Emri”nde uygulanan teknik hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Handan İNCİ, “Ahmet Midhat’ın Roman Tekniği Üzerine Bir Denemesi: Ölüm Allah’ın Emri”, **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, 39-46.

¹⁶⁴ Ahmed Midhat, “Ölüm Allah’ın Emri”, **Letâif-i Rivâyât**, 195.

¹⁶⁵ Ahmed Midhat, “Nasip”, **Letâif-i Rivâyât**, 259.

¹⁶⁶ Ahmed Midhat, “Bir Geçek Hikâye”, **Letâif-i Rivâyât**, 225.

kalıplar kullandığı görülür. Ancak bu kalıpları neden tercih ettiğini ve kendisini bu ayrımı yapmaya iten nedenleri açıklamaz:

“**Hâce-i Evvel** risalesinin birinci ve ikinci tab’ları orada neşredildiği gibi **Kıssadan Hisse** risalesinin ilk tab’ı orada vuku bulduktan mâada, muahharen Dersaadet’te **Letâif-i Rivâyât** serlevhası ile neşrolunan küçük romanlardan bir takımı dahi Bağdad’da yazılmıştır.”¹⁶⁷

“Birkaç parçası başladım ki anların birisi ‘Ölüm Allah’ın Emri’ serlevhası ile bir küçük hikâye olup **Letâif-i Rivâyât** serlevhalı cüz’ler meyanında tab’ olunmuştur.”¹⁶⁸

Bu alıntılarda yazarın “hikâye” sözcüğünü bir tür olarak değil; *nakledilen, anlatılan, kurgulanan olay* anlamlarında kullandığı görülür. Ayrıca Ahmed Midhat Efendi eserlerinin türleri konusunda aydınlatıcı bir açıklama yapmamış, olay ve olay örgüsünü “hikâye” sözcüğüyle karşılamakla yetinmiştir. Ancak 1890 yılına gelindiğinde durum değişmeye başlar. **Rikalda yahut Amerika’da Vahşet Âlemi** (1307/1890) adlı romanının “Muharririn İfadesi” başlıklı ön sözü, eserlerinin hangi türde olduğunu açıklaması bakımından önemlidir.

“İlk yazdığım roman **Letâif-i Rivâyât** sernâme-i umûmîsi altında cem eylediğim hikâyât-ı muhtasaranın birinci cüzindeki ‘Sû-i Zan’ nâm *hikâye*dir. 1288 senesinde basılmış olduğuna göre demek olur ki on sekiz senedir karilerime roman yazıyorum.”¹⁶⁹

Bu açıklamadan da anlaşıldığı üzere Ahmed Midhat Efendi, **Kıssadan Hisse** ve **Durûb-ı Emsâli Osmaniyenin Hikemiyâtının Ahkâmını Tasvîr**’i eleyerek, “Sû-i Zan”dan itibaren yazdıklarını roman olarak nitelendirmekte ve kendisini aslında romancı olarak görmektedir. Bu, romanı yerleştirmeye çalışan Tanzimat birinci nesil yazarlarının ortak duyuşlarıdır. Kırk dört sayfalık “Sû-i Zan”ı roman olarak anan yazar bu tarihten sonra **Letâif-i Rivâyât** serisi içerisinde kaleme aldığı her anlatıyı ya roman olarak tanıtır ya da bu anlatıların romana göre farklılıklarını belirtir.

¹⁶⁷ Ahmed Midhat, **Menfâ**, Haz. Handan İnci, 41.

¹⁶⁸ A. g. k., 84.

¹⁶⁹ Ahmed Midhat, “Muharririn İfadesi”, **Rikalda Yahut Amerika’da Vahşet**, Haz. M. Fatih Andı, 621.

“Emanetçi Sıtkı” (1311/1893) ile “Dolaptan Temaşa” (1307/1890)’yı anlattıklarının gerçek olduğunu söyleyerek romandan ziyade tarih olarak nitelendirir:

“**Letâif-i Rivâyât**’ımızın bu cüz’üne bir ‘roman’ demekten ziyade bir ‘tarih’ denilse beca olur. Zira karilerimizin malumudur ki bir şeyin aslı faslı olmayıp da hayalde vücut bulmuş olursa ona ‘roman’ derler ve hakikat-i hâlde gerçekten vukua gelmiş olan şeylere dahi ‘roman’ ismi layık olmayıp ‘tarih’ denilmek iktiza eder.”¹⁷⁰

“Ber vech-i atî karilerimize hikâye edeceğimiz şey bir roman değildir. Zirâ roman hayalî olmak lâzım gelip bu ise bir vak’a-yı sahihedir.”¹⁷¹

Doksan üç sayfa, yedi bölümden oluşan “İki Hud’akâr”(1311/1893)’ı ise “romancık” olarak sunmaktadır:

“Şu ‘İki Hud’akâr’ serlevhalı romancığın zeminini yedi sekiz mah mukaddem bir Fransız gazetesinde okumuş bulunduğum fikracık teşkil etmektedir.”¹⁷²

“‘Diplomalı Kız’ namıyla işbu **Letâif-i Rivâyât** meyanına ithal etmiş olduğum roman ile sâir birçokları hep öyle iktibas suretiyle meydana geldikleri gibi bu ‘İki Hud’akâr’ dahi o surette vücut buldu.”¹⁷³

“Bu romanı bana ihtar eden şey Dik May namında bir muharririn yazmış olduğu bir fikradır ki...”¹⁷⁴

Bu değişimi, yazarın **Letâif-i Rivâyât** dışında kalan eserlerinde de görmek mümkündür. Ön sözlere bakıldığında 1890 öncesinde yazdıklarından bazen “roman” çoklukla da “hikâye” olarak söz eden Ahmed Midhat bu tarihten sonra, anlatılarının hepsini roman olarak nitelendirir:

¹⁷⁰ Ahmed Midhat, “Emanetçi Sıtkı”, **Letâif-i Rivâyât**, 733.

¹⁷¹ Ahmed Midhat, “Dolaptan Temaşa”, **Letâif-i Rivâyât**, 663.

¹⁷² Ahmed Midhat, “İki Hud’akâr”, **Letâif-i Rivâyât**, 703.

¹⁷³ A. g. k., 703.

¹⁷⁴ Ahmed Midhat, “Diplomalı Kız”, **Letâif-i Rivâyât**, 593.

“İşte ben kariha-i milliyyemizin bugünkü vüs'atinden bir nûmuncik olabilmek üzere şu **Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr** serlevhalı hikâyeyi kaleme aldım ve meydana koydum. Tercüme değildir, taklit dahi değildir.”¹⁷⁵

“**Henüz 17 Yaşında** serlevhasıyla karilerime arz etmekte olduğum işbu yeni hikâyede tertip ve tanzîm-i vukuatça bir mahâret-i hikâyenüvîsâne ile iftihar aramağa asla hacet görmüyorum.”¹⁷⁶

“Ha! Şunu da arz ve ihtar edelim ki, hikâyemiz fennî olacağına göre bu hikâyede kari'lerimize fûnûn dersi vereceğimiz zannolunmasın.”¹⁷⁷

“İşte size bir roman ki zamanımız lezzet-i çeşîdegân-ı edebiyattan birçokları nezdinde belki de eski masallardan addolunarak beğenilmez.”¹⁷⁸

Yukarıdaki alıntılarda görüldüğü üzere romanların ön sözleri de tıpkı **Letâif-i Rivâyât**'ta olduğu gibi 1890'dan sonra değişikliğe uğrar. 1890, ön sözlerdeki farkın ortaya çıktığı bir yıldır. Bu fark aynı zamanda Ahmed Midhat Efendi'nin roman üzerine düşündüğünü, türler hakkında araştırma yaptığını göstermektedir. Bu araştırmanın diğer bir kanıtı aynı yıl kaleme aldığı **Ahbâr-ı Âsâr-ı Tamîm-i Enzâr**'dır. 1890'ın hemen öncesinde gazete sütunlarında Ahmed Midhat ile Hâlid Ziya'nın roman akımları üzerine yazdıkları makaleler yayımlanır. Ahmed Midhat'ın romantizmi, Hâlid Ziya'nın realizm ve natüralizmi savunduğu bu yazılar bir müddet sonra tartışmaya dönüşür. Tartışma sonunda Hâlid Ziya makalelerini **Hikâye** (1307/1890), Ahmed Midhat ise **Ahbâr-ı Âsâr-ı Tamîm-i Enzâr** adlı kitaplarında toplarlar. Ahmed Midhat bu eserinde hem romanın Batıdaki tarihsel gelişimini açıklamaya hem de roman türlerini sınıflandırmaya çalışmıştır. Yazar, daha önce de çeşitli yerlerde roman ve edebiyata dair düşüncelerini açıklamıştır. Ancak burada yeni ve çarpıcı olan, ilk kez roman ile hikâyenin tür olarak birbirinden farklı olduğunu

¹⁷⁵ Ahmed Midhat, “Muharririn İfâdesi”, **Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar**, Haz. Ali Şükrü Çoruk, 5.

¹⁷⁶ Ahmed Midhat, **Henüz On Yedi Yaşında**, Haz. Nuri Sağlam, 3.

¹⁷⁷ Ahmed Midhat, **Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları**, Haz. Fatih Andı, 552.

¹⁷⁸ Ahmed Midhat, **Taaffüf**, Haz. Ali Şükrü Çoruk, 4.

belirtmesidir. Eserin “Kurûn-ı Vusta ve Romanları” bölümünün ilk paragrafında yaptığı tür ayrımı dikkati çekicidir:

“İşte kurûn-ı vustaya geldiğimiz ve güya fıkra-i sabıkada romanların tenevvüünü söyleyeceğimiz intizâr eylediğimiz halde bunların yalnız âşıkâne, hakimâne, filanane olduklarını söyleyip de asıl roman ile fıkra, hikâye gibi suretlerinin farkını irae etmediğimize istiğrap buyurdunuz mu? Mesela feylosof Ezop ve Galyen gibi bir takım erbâb-ı hayal hayvanları, dağları, taşları bile söyleterek fikarât-ı muhayyele yapmışlar da biz bunlardan bahs etmediğimiz için dûçâr-u muaheze edildik mi? Öyle ise haber verelim ki bahsimiz bu cihetlere kadar varmaz. Zira tafsilât-ı mezkûreye girişecek olursak arkasını güç alabiliriz.”¹⁷⁹

Görülüyor ki Ahmed Midhat Efendi, roman ile hikâye arasında bir fark olduğunu sezmesine rağmen açıklamamış, bunun çok daha başka bir konu olduğunu söylemekle yetinmiştir. Bu tarihe kadarki yazılarında çoklukla hikâye sözcüğünü roman türü için kullanan Ahmed Midhat Efendi’nin “roman”dan ne anladığına bakmak gerekmektedir.

Ahmed Midhat Efendi’nin roman üzerine fikirlerini açıkladığı, ulaşılabilen, ilk yazısı **Kırkanbar**’da yayımlanan “Hikâye Tasvîr ve Tahrîri”dir (1290/ 1873). Başlıkta “hikâye”yi kullansa da içeriğe bakıldığında yazarın roman türünü anlattığı görülmektedir. Bu tarihten sonra hem eserlerinde hem de çeşitli gazete ve dergilerde konuya dair düşüncelerini açıklamaya devam etmiştir. Bu yazılarda yazarın teknik ve içerikle ilgili fikirlerini bulmak mümkündür.

Tanzimat’ın birinci nesil yazarları Batılı türde eser vermeyi ilerleme saymaktadır. Edebiyatta sosyal gayeyi amaç edinen dönemin yazarları makale, tiyatro, roman gibi Batılı türlerle tanışmışlar ve bunların arasından, amaçlarına hizmet için, romanı seçmişlerdir. Roman, Ahmed Midhat Efendi’ye göre de ilerlemenin belirtisidir. Bu nedenle 1870’ten önce Türk edebiyatında verilen eserleri önemsemez. Hatta daha ileriye giderek bu eserleri yok sayar:

¹⁷⁹ Bkz. (139), Ahmed Midhat, 41.

“Ama eserim Alexandre Dumas'nın eserine nispetle binde bir derecesini de bulamayacâkımış. Varsın bulamasın. Üç yüz seneden beri edebiyat ve hikemiyatla uğraşan bir milletin üç bini tecavüz eden erbâb-ı kalemi meyânında teferrüt etmiş olan bir muharrir ile üç seneden beri edebiyat ve hikemiyâta sarf-ı zihn etmeye başlamış olan bir milletin henüz otuza varamayan erbâb-ı kalemi meyanında gayretten başka bir şöhreti olmayan muharririn arasındaki farkı hesaba katarsak, gönlümün bu icbarından dolayı ma'yûb olamam itikadındayım.”¹⁸⁰

Ahmed Midhat Efendi'ye göre Türk milleti birkaç yıldan beri edebiyata kafa yormaya başlamıştır ve gelişme yolundadır. Çünkü roman edebiyata daha yeni yeni girmektedir. Bu nedenle yerleştirilmesi gerekir. Yazar da bu görevi üstlendiğini ifade eder. 1870, Ahmed Midhat Efendi'nin **Letâif-i Rivâyât**'a başladığı yıldır. **Hasan Mellah**'ın başında Türk edebiyatının “üç yıllık” tarihi olduğunu söylemesi, kendisini yeni edebiyatın kurucularından saydığının göstergesidir. Bu düşünce aşağıda daha açık olarak ifade edilmiştir:

“Bazıları diyorlar ki İstanbul'da roman, yani imkân dahilinde hikâye tasvir ve tahririne ben başlamışım.”¹⁸¹

Ahmed Midhat Efendi roman yazmakla beraber, yazdığının ne olduğunu da açıklar: “Roman nedir? Nasıl yazılmalıdır? Niçin okunmalıdır?” sorularına yanıtlar arar. Öncelikle romanı diğer türlerden ayırmak zorundadır. Fakat bu ayrımı ilk zamanlar yapamaz. 1890'a kadar masal, hikâye, fıkra gibi hayâle dayalı her türü roman sayarken yalnızca roman - tarih arasındaki farklılıkları ortaya koyabilir.

Müşâhedât (1308/1891) ön sözünden öğrendiğimize göre Ahmed Midhat Efendi için gerçek olan “tarih”tir. Roman ise gücünü hayalden alır. Yani tarihle roman arasındaki en önemli fark gerçek - hayâl karşıtlığıdır. Bu konudaki görüşünü desteklemek üzere Daniel Huet'i tanık gösterir:

“Meşhur Daniel Huet'in dediği gibi hikâye ve rivayet denilen şey ya bir mevcudu tarif veyahut bir muhayyeli tasvir demek

¹⁸⁰ Bkz. (175), Ahmed Midhat, 5.

¹⁸¹ Bkz. (164), Ahmed Midhat, 195.

olup, şey'-i mevcûdu tarife 'tarih', şey'-i muhayyeli tasvire 'roman', yani 'masal' derler?"¹⁸²

Ahmed Midhat roman ile tarihin farkını kendince belirledikten sonra, yazdığı eserleri bu karşılaştırmaya bağlı kalarak nitelendirir. Gerçek hayattan alınan eserleri için "tarih", tamamen hayale dayalı olanlar için Ahmed Midhat'ın "roman" sözcüğünü kullandığı görülür:

"**Letâif-i Rivâyât**'ımızın bu cüz'üne bir 'roman' demekten ziyade bir 'tarih' denilse beca olur. Zira karilerimizin malumudur ki bir şeyin aslı faslı olmayıp da hayalde vücut bulmuş olursa ona 'roman' derler ve hakikat-i hâlde gerçekten vukua gelmiş olan şeylere dahi 'roman' ismi layık olmayıp 'tarih' denilmek iktiza eder."¹⁸³

Ahmed Midhat Efendi'nin romanı bir edebî tür yerine edebiyat dışında kalan tarih ile karşılaştırması dikkati çekicidir. Edebiyatta sosyal faydanın ön plana çıkarıldığı 1860-1876 yıllarında yazarın en önemli görevi eğitici - öğretici olmaktı. Bunu da yurt ve dünya gerçeklerinden söz ederek yapabiliyorlardı. Söz konusu edebiyat olsa bile amaçlarından sapmamak için *gerçekçi olma endişesi* de taşıyorlardı. Romanın ısrarla seçilmesinin nedeni de *gerçeği anlatmaya en yakın* tür olmasıydı. Eski edebiyata saldırımlarının nedeni de gerçeklikten uzak yazılmasıydı. Ahmed Midhat Efendi de romanı aynı gerekçelerle tercih etmiştir. Ancak o romanın gerçekçiliğine yazarın hayal gücünü de ekler:

"Ber vech-i atî karilerimize hikâye edeceğimiz şey bir roman değildir. Zirâ roman hayalî olmak lâzım gelip bu ise bir vak'a-yı sahihedir."¹⁸⁴

Burada söz edilen hayal, olağanüstülük manasında değildir. Bu nedenle hayalin de bir sınırı vardır. Olaylar yaşanmamış olsa da yaşanmaya elverişli olmalıdır. Hayatın doğal akışı içerisindeki sadeliğe uygun bir şekilde romanda anlatılmalıdır:

¹⁸² Ahmed Midhat, **Müşahedât**, Haz. Necat Birinci, 3.

¹⁸³ Bkz. (170), Ahmed Midhat, 733.

¹⁸⁴ Bkz. (171), Ahmed Midhat, 663.

“...bizce romanlarda garâbet-i muğlaka ve tesadüfât-ı acîbe ve esrâr-ı garibe o kadar dakik sanayiden addolunmaz. Roman her günkü müşâhedât-ı tabiiyye derecesinde sade olmalıdır. Fakat mevzuu âlî ve tafsilatı karinin intifâ’-ı sahihlerini mucip olacak derecelerde müfid bulunmalıdır.”¹⁸⁵

Roman, bu doğallığı ortaya koyarken aynı zamanda okuru da eğlendirmelidir. Çünkü eğitimi eğlence ile destekler. Okur öğrenirken aynı zamanda hoşça vakit geçirir:

“Hâsılı, şimdiye kadar yazdığımız bunca romanlar ile kari’lerimizi nasıl eğlendirerek müstefid etmiş isek, bu hikâyemizde elbette daha ziyade eğlendirerek daha ziyade müstefid edeceğimize şüphemiz yoktur.”¹⁸⁶

Fakat eğlenceye dalmıp, yalnızca romandaki olayların nasıl ilerlediğine önem verilirse roman okumanın asıl amacından sapılmış olur. Çünkü romanın en büyük amacı okurun eser sonunda mutlaka bir yargı çıkarmasıdır. Ki bu çoklukla ahlaki bir ders olur:

“Bir hikâyeyi okumaktan maksat, yalnız a’zâ-yı vak’anın sergüzeşt-i ahvâliyle kâh müteessiren kâh mütelezzizen vakit geçirmekten ibaret olmayıp hikâyeye mütalâa olunarak bittikten sonra vak'aya ale'l-umum atfolunacak bir nazar-i icmal, neticesinden bir de hüküm çıkarmak roman mütalâası zımında dahil bulunan makasidin en başlıcalarından birisidir.”¹⁸⁷

Ahmed Midhat Efendi’nin roman tekniği üzerine düşüncelerine¹⁸⁸ bakıldığında hacmin yazar için önemsiz olduğu görülür. Bir anlatıyı roman yapan onun uzunluğu kısalığı değil; iç içe geçen hikâyelerin birbirine nasıl bağlandığıdır. Olay örgüsü için birden fazla şahıs bulunmalıdır. Tek bir kişi üzerinden yazılanlar yazara göre roman değil hayat hikâyesi olur.

¹⁸⁵ Ahmed Midhat, **Haydut Montari**, Haz. Erol Ülgen, 5.

¹⁸⁶ Bkz. (177), Ahmed Midhat, 552.

¹⁸⁷ Ahmed Midhat, **Yeryüzünde Bir Melek**, Haz. Nuri Sağlam, 343.

¹⁸⁸ Ahmed Midhat’ın dil ve edebiyat hakkındaki görüşleri için bkz. Fikret BALKIŞ, **Ahmed Mithad Efendi'nin Dile ve Edebiyata Dair Makaleleri**; H. Harika DURGUN, **Ahmet Mithad Efendi'nin Edebiyat Teorisi, Tarihi ve Eleştirisine Dair Görüşleri Üzerinde Bir İnceleme**.

“Ben hikâyenin büyüklüğüne küçüklüğüne asla ehemmiyet vermem. Suret-i tertib ve tasvirine bakarım. Hikâye denilen şey yalnız bir zatın sergüzeşt-i ahvâlinden ibaret kalırsa, ona hikâye demekten ziyade tercüme-i hâl demek yakışık alır. Lâkin **Hasan Mellah**’ı biz bugün parça parça edersek içinden üç beş tane mükemmel hikâye çıkar.”¹⁸⁹

Ayrıca bu hikâyeler mutlaka bir sonuca bağlanmalı, havada kalmışlık hissi uyandırmamalıdır:

“Muhatap - Sözümü daha bitirmedim. **Hüseyin Fellah** dahi pek güzel bir romandır. Lâkin doğrusunu ister misiniz? O hikâyenin en büyük bir kusuru zemininin musaadesi derecesinde tafsilli yazılmamasıdır.”¹⁹⁰

Fakat sonucun eserin sonuna kadar saklanması gerekmez. Çünkü hikâyede asıl önemli olan eserin hangi sonla bittiği değil, o sona gelene kadar yazarın hangi bağlantıları kurduğudur. Bu nedenle Ahmed Midhat Efendi o güne kadar yazılan romanların barındırdığı *hikâyelerin* tıpkı bir tarih kitabı kronolojik bir biçimde anlatılmasından rahatsızlık duyar. Bu sıranın bir sistem hâline geldiğini ve yazarın özgürlüğünü kısıtladığını düşünür. Bu yüzden romanlarını ve uzun hikâyelerini kurarken yenilikçi davranmaya çalışır. **Letâif-i Rivâyât**’ta yer alan “Ölüm Allah’ın Emri”nde bu konu ile ilgili sıkıntılarını şöyle açıklar:

“Hikâyeyi bu suretle tanzim etmek bayağı bir usul hükmüne girmiştir. Bir vak’anın tarihini yazar iken nasıl ki mukaddemâtıyla filânıyla yazarlar ise hikâyeyi de o suretle yazmaya her muharrir kendisini mecbur bilmiştir. Bu da bir nev’ esaret değil midir? Esaret ise terakkî için ayak bağı sayılmaz mı?

‘Ölüm Allah’ın Emri’ serlevhasıyla bu hikâyeyi tasvir eylediğim zaman en evvel hatırıma gelen şey tahrir ve tasvir usulünü bu esaret belâsından kurtarmak sureti oldu. ‘Nasıl kurtaracaksın’ mı dediniz?

Nasıl kurtaracağım! Öyle hikâyeye mukaddime yaparak bâ-dehû erbâb-ı mütalâayı ‘Aman bakalım daha ne olacak, alt tarafından ne çıkacak?’ diye intizarlarda bırakmayacağım. Alt tarafından

¹⁸⁹ Ahmed Midhat, **Süleyman Müsli**, Haz. Fatih Andı, 395.

¹⁹⁰ A. g. k., 395.

çıkacak olan neticeyi en evvel söyleyeceğim. Ama diyeceksiniz ki bu hâlde hikâyeden hiçbir lezzet çıkmaz. Maşallah, niçin çıkmasın? Hikâyeye lezzeti muharrir verecek değil mi? Bakınız ben lezzet vereyim de çıkar mı çıkmaz mı? Bir hikâyeyi okuduğunuz vakit ‘Aman alt tarafı ne imiş, neticesi nereye varacak?’ diye intizarda kalmaya bedel ‘Aman bunun evveli ne imiş, bu netice neden çıkmış?’ diye ışın evveliyatım arayacaksınız. Bazıları diyorlar ki İstanbul’da roman, yanı imkân dahilinde hikâye tasvir ve tahririne ben başlamışım. Bu hüsn-i zanna teşekkür ederim. Öyle ise mukaddimeden evvel neticeyi gösterip de erbâb-ı mütalâaya mukaddimâtı aratmak yolunu dahi - hem de bihakkın - ben açmış olayım. Alınız hikâyenin neticesini.”¹⁹¹

Bu alıntılar göstermektedir ki, Ahmed Midhat Efendi dönemin özelliğinden dolayı romanı yerleştirmeye çalışırken, ilk zamanlarda bazı uzun hikâyeler kaleme alsa da, neticede tür olarak “hikâye”den uzak durmuştur. Ahmed Midhat Efendi’nin eserlerini yayımladığı yıllarda, Fransız hikâyecisi Guy de Maupassant kendi adıyla anılan “olay hikâyeciliği”ni geliştirmiştir. Fransız edebiyatına ilgi duyan Ahmed Midhat Efendi’nin bu yazardan habersiz olduğu düşünülemez. Ayrıca Hüseyin Rahmi Gürpınar, Faruk Nafiz ile yaptığı söyleşide, **Tercümân-ı Hakikat**’te çalıştığı yıllarda Ahmed Midhat Efendi’nin kendisinden Maupassant külliyatını istediğini ancak külliyatın, uzun zaman sonra masanın üzerinde açılmadan durduğunu belirtmiştir.¹⁹²

Görünen o ki Ahmed Midhat Efendi Maupassant adını duymuş ve elinin altında yazarın hemen tüm eserleri olmasına rağmen küçük hikâye ile ilgilenmemiştir bile. Belli ki hikâye hacim olarak “muallim yazar”a yeterli gelmemiş, o okurlarına aktarmak istediği bilgileri rahat rahat kaleme alabilmek için romancı olma yolunda ilerlemiştir. Bu nedenle roman ile hikâye arasında bir fark sezse de bunları sistemli bir şekilde ortaya koyamamıştır. Önceleri hayal - gerçek karşıtlığında romanın karşısına tarihi çıkarmış, hayale dayalı her türü roman içerisinde göstermiştir. Bir müddet sonra bu tutumundan vazgeçip (1890) hikâye, roman ve masalın farklı türler olduğuna değinip geçmekle yetinmiştir.

¹⁹¹ Bkz. (164), Ahmed Midhat, 195.

¹⁹² Hüseyin Rahmi, “Hüseyin Rahmi Beyefendiyi Ziyaret”, röportajı yapan: Faruk Nafiz, **Yarın**, 10.

2.2. Recâizâde Mahmud Ekrem (1847 - 1914)

Tanzimat döneminin birinci nesil yazarları tarafından “sosyal fayda” amacıyla kullanılan edebiyat, Recâizâde Mahmud Ekrem ile değişmeye başlar. Bu değişim edebiyat-siyaset ilişkisini de kapsar. Namık Kemal’in 1876’da Fransa’ya gitmesiyle **Tasvîr-i Efkâr**’ı devralan Recâizâde Mahmud Ekrem kısa bir süre siyasetle ilgilense de, dönemin diğer yazarları gibi, genel olarak edebiyatı siyasetten uzak tutmuştur. II. Abdülhamid’in baskıcı rejimi ve sansür mekânizması bu neslin yazarlarını siyasi konulara alenen dokunmaktan uzaklaştırır. Bu yıldırıcı engelin yanı sıra gerek içe dönük mizacı gerek yaşadığı evlat acıları Recâizâde Mahmud Ekrem’i daha da içe kapamıştır. Recâizâde Mahmud Ekrem edebiyatta “ben”in duygusal sorunlarıyla uğraşmayı tercih etmiştir. En geniş hatlarıyla **Ta’lîm-i Edebiyât** (1296/1879)’ta ortaya koyduğu edebiyat ve estetik anlayışı da bu çizgide ilerlemesine yardım eder.

Sadece Recâizâde Mahmud Ekrem değil, II. Abdülhamid’in tahta çıktığı 1876 sonrasında edebiyat bütünüyle içe çekilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın deyişiyle edebiyat bu tarihten sonra “kürsü”den inmiştir. Tabii bu dönüşümde sadece siyasi ortamın değil, yazarların edebiyata yaklaşımlarının, sanat ve edebiyat meselelerini yorumlama biçimlerinin de doğrudan etkisi vardır.

Tanzimat’ın ikinci devresi olarak nitelendirilen bu dönemde ön planda yer alan Recâizâde Mahmud Ekrem, Sâmî Paşazâde Sezâî ve Abdülhak Hâmid, edebiyatı eğitim aracı olmaktan çıkararak güzellik ve estetikle birleştirirler. Edebî eserlerin sanatsal değerleri üzerinde duran yazarlar aynı zamanda edebî türler arasındaki farkları da ortaya koymuşlardır. Hikâye ile roman türlerinin birbirinden ayrılması da sadece sanatı önemseyen ve geliştirmeye çalışan bu nesil zamanında belirginleşmeye başlamıştır.

Yukarıda da değindiğimiz gibi 1890’a kadar roman, *hikâye* sözcüğü ile karşılanmıştır. İki tür arasında bir fark olup olmadığı dönem yazarları tarafından sorgulanmamıştır. Konuyu ilk kez gündeme getiren Ahmed Midhat Efendi ise

Ahbâr-ı Âsâr-ı Tamîm-i Enzâr (1307/ 1890)'da doyurucu bir açıklama yap(a)mamış, yalnızca farklı türler olduğunu belirtmekle yetinmiştir. Aynı dönemde, bu farklılığı daha belirgin biçimde dile getiren isim Recâizâde Mahmud Ekrem'dir.

Recâizâde Mahmud Ekrem, hikâye ve romanın teknik meseleleriyle ilgilenen, iki tür arasında ayırım yapmaya çalışan ilk yazarımız olmasına rağmen, son yıllara kadar, edebiyat tarihlerine bakıldığında bu öncü rolünün yeterince vurgulanmadığı görülmektedir. Bunda yazarın hikâye alanında dikkat çekecek eserler vermemesi düşünülebilir. Yapılan çalışmalarda daha çok Recâizâde Mahmud Ekrem'in şair yönü, Servet-i Fünûn devrini hazırlaması ve **Araba Sevdası** (1314/ 1896) romanı üzerinde durulmuştur. Hikâyeciliği ise teknik bakımdan oldukça zayıf ve kusurlu bulunmuştur. Bu çalışmalarda Recâizâde Mahmud Ekrem'in hikâyeciliği üzerine düşünceler küçük farklılıklarla birbirine benzemektedir. **Araba Sevdası** dışında kalan **Sâime** (1304/ 1888), **Muhsin Bey** (1307/ 1890) ve **Şemsâ** (1312/ 1895) adlı eserleri, uzun hikâye olarak tanımlanmakta ve yazarın nesir türündeki asıl başarısını romanıyla ortaya koyduğu söylenmektedir.

Cevdet Kudret, Recâizâde Mahmud Ekrem'in **Araba Sevdası** romanını uzunca incelerken hikâyelerini “**Muhsin Bey** ve **Şemsâ** adlı eserleri, Namık Kemal üslubuyla yazılmış, şairane tasvirlerle dolu, basit hikâyeler”¹⁹³ olarak değerlendirmiştir. Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**'nde **Araba Sevdası** dışında kalanları topluca değerlendirir ve bunları “şairâne üslupla yazılan teknik bakımdan kusurlu ve zayıf hikâyeler”¹⁹⁴ olarak niteler. Ahmet Hamdi Tanpınar ise **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**'nde Recâizâde Mahmud Ekrem'in hikâyelerini kullandığı dil bakımından değerlendirmiştir. Tanpınar, Recâizâde Mahmud Ekrem'in eserleri içinde **Araba Sevdası**'nı bir tarafa ayırırken diğerlerini şiirleri ile birleştirir. Bu nedenle “Bir Yetimin Mezâr-ı Mâderini Ziyâreti” isimli manzumesini Recâizâde Mahmud Ekrem'in ilk hikâyesi olarak nitelendirirken

¹⁹³ Bkz.(102), KUDRET, 158.

¹⁹⁴ Bkz. (76), AKYÜZ, 80.

“**Şemsâ**’yı sadece tekniğiyle ayrıldığı şiirlerinin arasında saymak en doğrusudur”¹⁹⁵ yorumuyla eserin hikâyeden çok şiire yaklaştığını belirtir.

Son yıllarda modern Türk hikâyesi üzerine yapılan araştırmaların artmasıyla birlikte Recâizâde Mahmud Ekrem’in hikâyeciliği değilse de hikâye hakkındaki görüşleri daha çok dikkat çekmiştir. İnci Enginün’ün hazırladığı edebiyat tarihinde, Recâizâde Mahmud Ekrem’in eserlerinin ön sözlerinde bu tür üzerine düşüncelerini açıkladığını belirttikten sonra onun “hikâyenin boş sözlerle dağılmasına karşı çıkmasının” geleneksel hikâyeler ile Ahmed Midhat hikâyeciliğinin eleştirisi olduğunu ifade etmektedir.¹⁹⁶ Recâizâde Mahmud Ekrem hakkında yaptığı çalışmasıyla İsmail Parlatır, yazarın hikâyelerini konu, mekân, zaman, dil gibi öğeler yönünden incelemiştir. Yarım kaldığı için **Sâime** üzerinde değerlendirme yapmayan İsmail Parlatır, **Muhsin Bey**’i “hayal gücünün ürünü” olarak nitelendirirken **Şemsâ**’nın realist çizgide olduğunu belirtmiştir. Ayrıca yine bu çalışmada İsmail Parlatır Recâizâde Mahmud Ekrem’in hikâye hakkındaki görüşlerinin yer aldığı **Muhsin Bey** ön sözüne dikkat çekerek, “Ekrem’in hikâyeyi sayfa ile ölçmesi pek yerinde bir değerlendirme olmasa gerek”¹⁹⁷ yorumuyla yazarın türler arasındaki farkı ortaya koyarken kullandığı ölçütün yanlışlığını vurgulamaktadır.

Şiir, roman, tiyatro ve hikâye gibi çeşitli türlerde eser veren Recâizâde Mahmud Ekrem’in edebiyat hakkındaki düşüncelerinin zamanla değiştiği görülmektedir. Yazar Galatasaray Sultanisi’nde verdiği dersleri topladığı **Talîm-i Edebiyât**’ta edebiyata dair iki tanım yapar. Bu tanımlardan biri oldukça geniştir: “Mahsulât-ı efkârın kaffesine şâmil”¹⁹⁸ tarifıyla edebiyatta konu kısıtlaması yapmayan, yazılı metinlerin hepsini edebiyat sayan yazarın, Namık Kemal’in izinden gittiği düşünülebilir. Recâizâde Mahmud Ekrem bu tanımla fikrî olan her şeyi edebiyat olarak gösterip, yazılı her şeyi edebiyat ürünü saymaktadır. Benzer düşünceye **Mukaddime-i Celâl** (1292/1875)’de de rastlamak mümkündür. Namık Kemal burada eski ile yeniyi karşılaştırırken edebî tür ve konulardan söz eder.

¹⁹⁵ Bkz. (71), TANPINAR, 445.

¹⁹⁶ Bkz. (78), ENGİNÜN, 251.

¹⁹⁷ İsmail PARLATIR, **Recâi-zâde Mahmud Ekrem**, 75.

¹⁹⁸ Recâizâde Mahmud Ekrem, **Talîm-i Edebiyat**, 11.

Yenileşmeyle birlikte edebiyata farklı türlerin dahil olduğunu söyleyen Namık Kemal en çok “üç şube” üzerinde durur. Bunlar: roman, tiyatro ve siyasi makalelerdir. Roman ve tiyatronun yanında siyasi yazıları da edebiyat ürünü olarak göstermesi edebiyata yüklediği geniş rolü göstermektedir. Yazara göre yeni tarz edebiyat toplumun fikir yapısına çok şey katmıştır. Ayrıca siyasi yazıların daha acemice olmasını da edebiyatın doğuş aşamasında olmasına bağlamaktadır. Bu bakış açısı Recâizâde Mahmud Ekrem’in Namık Kemal’i dikkate aldığını göstermektedir. Fakat tamamen aynı fikirde değildir. Çünkü tanımını biraz daha daraltarak ikinci bir tanım yapar ve asıl anlamın bu olduğunu söyler.

“En meşhur erbâb-ı kalemin en müntahâb en makbul eserlerinden istinbât ve ahz olunan usûl ve emsâlin marifetidir.”¹⁹⁹

Recâizâde Mahmud Ekrem, burada edebiyatın anlamını daraltarak “her yazılı şey” yerine “seçilmiş”i tercih eder. Seçilmişten kasıt eserlerin içerik ve dil ile ilgili özellikleridir. Yazının devamında edebî eserin aynı zamanda hayal, his ve zevk sahibi olması gerektiğini de vurgulamıştır. Yani yazılı metin fikirden çıkıp, hayal ve hislere hitap Edib, zevk verdiği oranda edebî olma özelliği kazanabilir. Recâizâde Mahmud Ekrem bu tarifıyla daha sonraki yıllarda sanat hakkında yazdığı yazıların başlangıcını yapmış olur. **Takdîr- Elhân** (1301/1884) ve **Pejmürde** (1311/1894)’deki görüşleri ikinci tarifi destekler mahiyettedir.

Takdîr-i Elhân’da Recâizâde Mahmud Ekrem’in edebiyatı tamamen güzellikle birleştirdiği görülür. Artık anlamı son derece daraltmış ve “güzel olan şey edebiyattır” görüşünü yaymaya başlamıştır. Ve bu güzellik ancak dil ile verilebilir. Sanatlı söyleyiş bu güzelliği ortaya çıkarabilecek en önemli özelliktir. **Pejmürde**’de bunu “yalancı lisan” olarak nitelendirir:

“Edebiyat bir halkın ahlâk ü âdâtını...efkâr u hissiyâtını...her türlü ahvâl ü etvâr u muâmelât u mahsûlâtını ekseriya yalancı bir lisân ile doğruca olarak tarif ve tasvir eden külliyât-ı âsârdır.”²⁰⁰

¹⁹⁹ A. g. k., 11-12.

Bu görüşüyle Tanzimat birinci nesil yazarlarından ayrıldığı görülmektedir. Recâizâde Mahmud Ekrem için de edebiyat toplumun ahlâkını anlatmalı; ancak bu anlatım tamamıyla bilgilendirme derecesinde olmamalıdır. Eserlerde anlatılan, ahlâk ve âdetler gibi toplumu çok yakından ilgilendiren konular bile öğretici ve ders verici mahiyette değil; sanatlı, söyleyiş güzelliğiyle anlatılmalıdır.

Recâizâde Mahmud Ekrem, o dönemde yaygın olan edebiyat anlayışını değiştirdiği gibi edebî türler üzerine de eğilmiş ve bu konudaki düşüncelerini sık sık ortaya koymuştur. Açıklamaların çoğu şiir hakkında olsa da roman ve hikâye türlerini de dikkate almıştır.

Az sayıda hikâye ve roman yazmasına karşın Recâizâde Mahmud Ekrem iki tür arasındaki farklılıkları açıklayan ilk yazarımızdır. Yukarıda söz edildiği gibi, Ahmed Midhat Efendi **Ahbâr-ı Âsâr-ı Tamîm-i Enzâr**'da roman ve hikâyenin farklı türler olduğunu söylemiş ancak bu farklılıkların neler olduğunu belirtmemiştir. Recâizâde Mahmud Ekrem bu farklılıkları Ahmed Midhat Efendi'nin kaldığı yerden devam ettirmiş, teorik olarak tanımlamalar ve benzetmeler yapmıştır. Bu nedenle açıklamalarının hem daha yetkin hem de daha kapsamlı olduğu görülür.

Recâizâde Mahmud Ekrem'in bilinen ilk hikâyesi 1888'de tefrika edilirken yarım kalan **Sâime**'dir. Ekrem, çocuk sevgisi temalı hikâyesini "Memleketimizde bu yolda hikâye yazarların pîri, civânı, tüvânı" olarak nitelediği Ahmed Midhat'a "...bu hikâyeciği nâm-ı âlînize ihdâ ettim."²⁰¹ cümlesiyle ithaf etmiştir.

Eserin tefrika yılı düşünüldüğünde "hikâyecik" sözcüğü ile Recâizâde Mahmud Ekrem'in ne kastettiği üzerinde durmak gerekmektedir. Gerçi **Sâime** tamamlanamadığı için Recâizâde Mahmud Ekrem'in esere dair neler planladığı, hikâyesini nasıl devam ettireceği bilinmemektedir. Ancak ilk bakışta iki farklı hikâyenin iç içe girerek anlatılması **Sâime**'nin eldekenden daha uzun olacağını göstermektedir. Bununla birlikte yazarının "hikâyecik" nitelemesinden eserini bir

²⁰⁰ Recâizâde Mahmud Ekrem, **Pejmürde**, 58.

²⁰¹ Recâizâde Mahmud Ekrem, "Sâime", **İkdâm**, 3.

roman olarak tamamlamayacağı da ortadadır. Çünkü bu dönemlerde Recâizâde Mahmud Ekrem, hikâye ile roman ayrımı üzerine düşünmeye başlamıştır. **Sâime**'den sonra kaleme alınan **Muhsin Bey** ön sözünde Recâizâde Mahmud Ekrem'in edebiyat tarihimizde ilk defa roman ve hikâye arasındaki farkı belirginleştirme çabasına giriştiğini görülür.

Recâizâde Mahmud Ekrem **Muhsin Bey** ön sözünde bazı farklılıklara rağmen Ahmed Midhat Efendi ile düşünce tarzlarında birleştiklerinden söz etse de, bu görüşlerin neler olduğunu açıklamaz. Ancak yukarıda da söz edildiği gibi Ekrem'in amacı edebiyat yoluyla topluma bilgi vermekten ziyade okuma zevki aldırmaaktır. Bu nedenle eserlerinde dilin kullanımı oldukça önemlidir. Ahmed Midhat Efendi de okuyucunun zevk almasını ister ancak bu zevk dilden değil konunun eğlencesinden kaynaklanmalıdır. Çünkü edebiyatın amacı “eğlendirirken öğretmektir”. Bundan dolayı dile, anlatım tarzına Recâizâde Mahmud Ekrem kadar eğilmemiştir. Yazarın söz ettiği “edebiyât-ı hâzıra mesleğinde zât-ı âlinizle birleşemediğimiz bazı noktalar” cümlesi edebî eserlerde kullanılan dil meselesine dair görüş ayrılıkları olarak düşünülebilir.

Recâizâde Mahmud Ekrem'in İkinci hikâyesi **Muhsin Bey yahut Şâirliğin Hazin Bir Neticesi**'dir. 1890'da yayımlanan eserde acıklı bir aşk hikâyesi anlatılmaktadır. Sevgilisinin ölümünden sonra intihar etmeye kalkışan âşğın ıstırabı şairâne ifadelerle işlenmiştir. Altmış sayfalık eserin bizim için en önemli tarafı ön sözüdür. “Ufak Hikâyelere Daîr Ufacık Bir Mütalaa” adlı bu ön söz “Hikâye-perdâzlığın bugünkü günde bir hayli terakki gösterdiği Fransa'da ‘nouvelle’ ve ‘conte’ namıyla ufak hikâyeler yazmak...” cümlesiyle, şu anki bilgilerimize göre, Türk edebiyatında hikâye ve romanı birbirinden ayırmaya kalkışan ve her ikisini ayrı ayrı tanımlayan ilk yazıdır.

Roman türünün Türkçede ilk örneklerinin görüldüğü Tanzimat edebiyatında, bir yandan romanlar yayımlanırken bir yandan da romanın ne ve nasıl olması gerektiği hakkında birçok yazı kaleme alınmıştır. Ancak bunlar tür üzerinde teorik

bilgiler vermek yerine Batı edebiyatından aldıkları romanın, toplumsal gelişmemiz adına ne kadar yararlı olduğunu sayıp dökmekten çok da öteye geçemezler.

Recâizâde Mahmud Ekrem'in farkı bu noktada ortaya çıkmaktadır. O, **Muhsin Bey** ön sözünde sadece roman hakkında bilgi vermekle kalmaz, aynı zamanda hikâye ile roman arasındaki temel farklılıklara dayanarak ayırım yapmaya çalışır. Bu anlamda bir ilki gerçekleştirir. Daha önce de değindiğimiz gibi dünya edebiyatlarına bakıldığında hikâye, tür olarak edebiyata çoktan yerleşmiştir. Poe, Maupassant, Çehov gibi usta hikâye yazarları olgun eserlerini vermişlerdir. Türk yazarları içerisinde Batı edebiyatında hikâyenin ayrı bir yolu ve yeri olduğunu ilk fark eden Recâizâde Mahmud Ekrem'dir

Recâizâde Mahmud Ekrem yazısına, o günlerde Batılı yazarların romanın yanında küçük hikâyelere olan ilgilerinden söz ederek başlar. “Nouvella” denilen bu türün anlamı “kısa, yeni şey” demektir. “Conte” ise Maupassant sonrası Fransız hikâyesi için kullanılmaktadır. Recâizâde Mahmud Ekrem, bu kısa türleri yazmanın zorluğundan da söz eder. Kendisini de işin içine dahil ederek, bir anlamda, roman yazmakta ustalaşamayan birinin hikâye yazamayacağını, yani uzun yazmayı beceremeyenin kısa yazmanın üstesinden gelemeyeceğini itiraf eder. Bu; sadece o dönem için değil, edebiyatımızda yakın dönemlere kadar hakim olmuş bir bakış açısına ters düştüğü için de çok anlamlıdır. Recâizâde Mahmud Ekrem bu ön sözde, daha sonra kendisiyle çelişecek olsa da, hikâyenin zannedildiği gibi roman yazmayı kıvıramayanların işi olmadığını vurgular:

“Hikâye-perdâzlığın bugünkü günde bir hayli terakki gösterdiği Fransa'da 'nouvelle' ve 'conte' namıyla ufak hikâyeler yazmak burada benim gibi büyüklerini tanzime muktedir olamayan ashâb-ı acze münhasır değildir. Pek büyük edîbler bâhusus hikâye-perdâzlıkta kesb-i şöhret etmiş muharrirler dahi buna rağbet gösterirler.”²⁰²

²⁰² Bkz. (140), Recâizâde Mahmud Ekrem, 4.

Recâizâde Mahmud Ekrem daha sonra iki tür arasındaki “zor”luk meselesini biraz daha açar. “Büyük hikâye” dediği roman ile “küçük hikâye” dediği hikâyeyi karşılaştırmaya girişir. Aslında Recâizâde Mahmud Ekrem’e göre her iki türde de eser yazmak oldukça zordur. Romanın zorluğu sayfa sayısından kaynaklanır. Yazar olayı uzun uzadıya anlatırken birçok gereksiz ayrıntıya girerek eserin güzel olmasını engelleyebilir. Hikâye ise hacim olarak daha dardır. Yazar kısalığı korumak adına bazı gerekli ayrıntıları kaçırabilir. Ancak bu da hikâyeden alınacak tadı tehlikeye atar:

“Büyük hikâye tertip etmek hem güç hem de kolay olduğu gibi ufakları da öyledir. Meselâ üç yüz sahifelik bir kitabı doldurmak için bir vak'a tasvir olunurken tatsız ve âhenksiz bir alay tafsilât-ı bî-fâide ile hikâyenin letâfeti kaçırılmak var. Ufak hikâyede ise tutulan mikyâsın darlığına mebnî muhtâc-ı tevsî' ü tafsîl görünen teferruât-ı vak'adan mühim olan bazıları terk ve ihmal olunmakla hikâye bütün bütün tatsızlaştırılmak var.”²⁰³

Yazının ileriki kısmında aradaki farkı somutlaştırmak için yazar görselliği kullanır. Romanın “tablo”ya, hikâyenin “minyatür”e benzediğini ifade eder. Bu benzetmede de roman ve hikâye arasındaki genişlik ve ayrıntı çokluğu rol oynamaktadır. Bir tuvalin her alanına dağılmış birbirinden farklı ancak birlikte bir bütün oluşturan şeklin Recâizâde Mahmud Ekrem’de romana karşılık gelmesi oldukça önemli bir metafordur. Yazar, ortaya çıkaracakları ürünü hazırlama aşamasında, romancı ile ressam arasında eşitlik kılmaktadır. Recâizâde Mahmud Ekrem’e göre roman yazarı tıpkı resim yapar gibi önce bir taslak hazırlamalı, neyi yazacağına karar vermeli, ardından ele aldığı konuyu sınırlama olmadan, serbestçe doldurmalıdır. Çünkü roman tıpkı tablo gibi ayrıntılarla şekillenen bir türdür.

“Evvelki nev'i büyük bir ‘tableau’dur. Onu meydana getirecek hüner-ver, eşkâli tersim ettikten sonra boyalarını karıştırır... renkleri uydurur.. fırçasını serbestâne idareye başlar. Levhanın her tarafı bir kere renk ile kapandığı gibi tasvîrin taslağı (ebauche) meydana çıkarılır. Sonra o taslağın her

²⁰³ A. g. k., 4.

cihetinde musavvir istediği kadar uğraşarak tasvirine muktedir olduğu derece-i mükemmeliyeti verebilir.”²⁰⁴

Recâizâde Mahmud Ekrem aynı bakış açısı ile hikâyecinin hazırlık aşamasını da sunmaktadır. Buna göre, hikâye “minyatür”ün karşılığıdır. Hikâye - roman; tablo-minyatür karşılaştırmasında genişliğin yanında derinliğin de rol oynadığı düşünülebilir. Recâizâde Mahmud Ekrem’e göre, görsel benzetme açısından değerlendirildiğinde, hikâye, geniş ve ayrıntılarla dolu olan tablodan ziyade dar; ancak derinliğe sahip minyatüre benzer. Küçük olduğu için taslağa ihtiyaç duymaz. Geniş bir taslağa sahip olmadığı için de yazar romandaki kadar oynayamaz. Ayrıca küçük olmasından dolayı hikâyede yer alan incelik ve güzellik tek seferde okura sunulmalıdır. Aksi halde tadı kaçar. Bu nedenle anlıktır. Hikâye kaleme almak, roman yazmak kadar güç değilse de daha naziktir. Hareket alanı dar olduğu için üzerinde daha fazla düşünülmesi gerekir. Bu yoğunlaşma ve “bir kerede” okunma özelliğiyle Recâizâde Mahmud Ekrem’in hikâye için geliştirdiği tanım denebilir ki günümüzün modern hikâye tanımının da temel özelliklerini içermektedir.

Bu tarife göre değerlendirildiğinde, **Küçük Şeyler** (1308/1891)’e kadar yazılan ve hikâye olarak sunulan eserlerin “hikâye”den ne derece uzak oldukları da açıkça görülebilir. **Letâif-i Rivâyat** (1870-1894)’taki uzun ve ayrıntılara boğulmuş anlatılar da Recâizâde Mahmud Ekrem’in bu ölçütlerine uymaz. Seri içerisinde yer alanlar anlatılar derinlikten ziyade genişliğe sahiptir.

Aynı durum Recâizâde Mahmud Ekrem’in “hikâye” başlığı altında sunduğu eserleri için de geçerlidir. Birbirinden farklı iki hikâyeden oluşan **Sâime**, aşk acılarının uzun uzun anlatıldığı **Muhsin Bey**, ya da dağınık hayal ve tasvirleriyle **Şemsâ**, hikâyeden beklenen işlenmiş, yoğun yapıdan uzak ürünlerdir. Bu nedenle Recâizâde Mahmud Ekrem, modern anlamda hikâyeyi özetleyen bir tanım yapmış olsa da pratiğe dökerken, eserlerini, bu tanıma göre kaleme alamamıştır. Belki de bunun nedenini yazarın amacında aramak gerekir. Şöyle diyor:

²⁰⁴ A. g. k., 4 -5.

“İkinci nevi hikâye ise bir “miniature”dür. Bunun öteki gibi taslağı olamaz... Üzerinde de o kadar oynanamaz. Matlûb olan nefâset ve letafet, defâten verilemez ise artık ondan hayır yoktur, atmalı. Onun için bu daha güç değilse bile daha nâziktir. Bununla beraber hikâye yazmak tecrübesine ufaklarından başlamak benim için kolay göründü.”²⁰⁵

Recâizâde Mahmud Ekrem’in hikâye yazmanın incelik ve hassasiyet gerektiren nazik bir iş olduğunu söylemesi önemlidir. Türün bünyesine uygun düşen bu nitelermeler hikâye yazmanın zorluğuna da dikkat çekiyor. Recâizâde Mahmud Ekrem’e göre hikâye yazmanın güçlüğü yazarı sınırlayan ve ince iş isteyen bu durumdan kaynaklanmaktadır. Ancak, kendisinin de söylediği gibi, Recâizâde Mahmud Ekrem’e “hikâye yazmak tecrübesine ufaklarından başlamak daha kolay” görünmüştür. Fakat burada “ufak” ile kastedilen “kısa hikâye” değil yazısında söz ettiği “nouvelle”dir. Recâizâde Mahmud Ekrem kendi yazdıklarını kısa roman / uzun hikâye olarak görmektedir. Bu, yaptığı tanımla uygulaması arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Çünkü onun hikâyelerinde anlık, tek bir defada okuyucuya sunulan durumlar bulunmaz. **Muhsin Bey**, **Şemsâ** ve **Sâime**’ye bakıldığında, bu eserlerin roman karşısında daha kısa ve dar yapıya sahip olmakla birlikte, “kısa hikâye”den daha uzun ve ayrıntılı oldukları görülmektedir.

Yukarıdaki alıntının son cümlelerine bakıldığında yazının başından beri zorluk - kolaylık açısından karşılaştırılan roman ve hikâyeye, Recâizâde Mahmud Ekrem kendi seçimini de açıklayarak son noktayı koyar. Hikâye yazmanın romana göre zor değilse bile daha hassas olduğunu söyledikten sonra tercihini ne yönde kullandığını belirtir. Recâizâde Mahmud Ekrem, hikâye yazmanın daha incelikli olmasını düşünmekle beraber edebiyata hikâyelerle başladığını söyler. Ancak burada bir çelişki ortaya çıkmaktadır. Çünkü yazar, yazısının başında, kendisi gibi uzun türü yazmayı beceremeyen birinin kısa türde başarılı olamayacağını söylemesine rağmen burada tam tersini ifade etmektedir. Yani bir anlamda hikâyeyi romana geçmek için bir basamak olarak görmüştür.

²⁰⁵ A. g. k., 5.

Türk edebiyatında neredeyse Sait Fâik'e kadar devam etmiş bir bakış açısına göre "hikâye, romanın öncüsüdür" ve "roman yazamaya kısa olan hikâyelerle başlamak" gerekmektedir. Aynı düşünceye yazarın tek romanı olan **Araba Sevdası**'nın ön sözünde de rastlanmaktadır. Yazar, **Muhsin Bey**'in takdir edilmesi üzerine, bu romanı yazmaya karar verdiğini belirtir. Ardından niyetinin hikâyelerin sayısını artırdıktan sonra daha büyüklerine yani "roman"a geçmek olduğunu söyler. Recâizâde Mahmud Ekrem'e göre hikâye, roman yazabilmek için uğranılması gereken bir duraktır.

"(Muhsin Bey...) hikâyesi hiçbir şey değil iken erbâb-ı mütâlâa tarafından epeyce mazhâr-ı rağbet olduğu için bu hikâyenin de neşrine cesaret olundu.. Niyet-i ahkârânem bunları birkaç parçaya iblâğ etmek ve ondan sonra biraz daha büyüklerini de yazmaktır."²⁰⁶

Teknik açıdan roman ile hikâye ayrımına ilk kez dikkat çeken Recâizâde Mahmud Ekrem, bu iki türü, konu bakımından da değerlendirir. Bu konudaki görüşlerini ilk ve tek romanı olan **Araba Sevdası**'nın ön sözünde açıklamıştır:

"Hakikat veya imkân dairesinde tasavvur ve tasvîr olunmakla meşrut olan büyük, küçük hikâyeler ise vakâyi ve ahvâl-i beşeriyetin birer mir'ât-ı ibretnümâsıdır."²⁰⁷

Edebiyatın toplumu yansıtan bir "ayna" olarak görülmesi Aristo ile ortaya çıkmış ve uzun süre devam etmiştir. XIX. Yüzyılda romana yüklenen işlev de "yansıtma"dır. 1850'lerden itibaren yaygınlaşan realizm ve natüralizmin etkisiyle, toplumu ve içinde bulunduğu koşulları yansıtan romanlar birer ayna vazifesi görmüştür. Bu metafora Recâizâde Mahmud Ekrem'de de rastlanmaktadır. O, teknik açıdan birbirinden ayırdığı hikâye ile romanı içerik ve fonksiyon açısından birleştirir. Bu konuda dönemin yaygın görüşünü benimser. Bu görüşe göre roman ve hikâye gerçeğe uygun olmalıdır. Amaç toplumu ayna gibi yansıtmaktır. Recâizâde Mahmud Ekrem, her ne kadar edebiyatı, güzel sanatların dalı görüp, daha estetik meselelerle uğraşsa da özellikle roman ve hikâyede birinci neslin savunduğu gibi edebiyatın

²⁰⁶ Recâizâde Mahmud Ekrem, **Araba Sevdası**, Haz. Mehmet Emin Açar, 3.

²⁰⁷ A. g. k., 4.

“faydacı” olması konusunda onlarla benzer düşünceleri paylaştığı görülmektedir. Tıpkı Namık Kemal ve Ahmed Midhat Efendi’de olduğu gibi Recâizâde Mahmud Ekrem de roman ve hikâyede “ibret” amacını gütmektedir. Ancak buradaki fark edebiyatı genel olarak faydacı olarak ele almayı şiiri bu görüşten ayırmasıdır.

Türk edebiyatında hikâye ve roman arasındaki farklılıkları açıklayıcı nitelikteki ilk görüşler Recâizâde Mahmud Ekrem’den gelmiştir. Yazara göre her iki tür de konu açısından topluma ayna olmalıdır. Ancak biçimsel yönden bazı farklılıklara sahiptirler. Bu farklılıklardan biri hacimdir dolayısı ile de ayrıntıdır. Roman, hacim açısından geniş olması nedeniyle daha çok ayrıntıyı barındırır. Hikâyeye ise güzelliğini kısalığından alır. Kısa olmasından dolayı ayrıntılarla boğulmamalıdır. Ekrem’in dikkat çektiği diğer farklılık ise “işleme” meselesidir. Hikâyeyi romana göre daha nazik ve daha fazla emek isteyen bir tür olarak ele almıştır. Ancak hikâyenin daha zahmetli olduğunu düşünmesine rağmen, Recâizâde Mahmud Ekrem de hikâyenin romana ulaşma yolunda bir basamak olduğunu söylemekle türü yine geri planda bırakmıştır.

2.3. Nâbizâde Nâzım (1862-1893)

Türk edebiyatında hikâyenin edebî tür olarak varlığını kabul ettirmesi, romandan ayrılması yukarıda da söylendiği gibi 1890’la başlar. Ahmed Midhat Efendi’nin konuya kısacık bir temasta bulunmasının ardından Recâizâde Mahmud Ekrem roman ile hikâyeye arasındaki farklılıkları daha belirgin şekilde ortaya koymuştur. Aynı yıllarda hikâyeye üzerine görüşleri ile dikkat çeken bir diğer yazar ise Nâbizâde Nâzım’dır. Uzun yıllar Tanzimat edebiyatının ikinci nesil yazarları arasında kabul edilen Nâbizâde Nâzım, Mehmet Kaplan’ın yaptığı tasniften beri bazı kaynaklarda “Ara Nesil” yazarları arasında sayılmaktadır. “Hâmid - Ekrem - Sezâi”den Servet-i Fünûn’a kadarki on dokuz yıllık süreyi (1877-1896) “Küçük ve Günlük Hassasiyetler Devri” adıyla nitelendiren Mehmet Kaplan, bu dönemde otuz

yakın edebî şahsiyetten söz eder. Bu sınıflandırmada Mehmet Kaplan'ın ölçütleri, bu dönemdeki yazar ve şairlerin kullandığı farklı kelime ve kalıplar, dergicilik faaliyetleri ve yöneldikleri konuların yeniliğidir.²⁰⁸ Mehmet Kaplan'ın sözünü ettiği yenilikler, Nâbizâde Nâzım cephesinde hem roman hem de hikâye anlayışında kendini göstermektedir.

Nâbizâde Nâzım, hikâye hakkındaki görüşlerini dile getirirken, Recâizâde Mahmud Ekrem'in yaptığı gibi, roman ile hikâyenin farkından yola çıkmıştır. Bu nedenle yazarın hikâye türünden ne anladığını, onu nasıl tanımladığını ortaya koymak için öncelikle romana bakışını değerlendirmek yararlı olacaktır.

Nâbizâde Nâzım'ın, roman hakkındaki görüşlerinin yer aldığı kapsamlı yazıları **Tercümân-ı Hakikat**'te yayımlanmıştır. Bu yazılardan birkaç yıl önce edebiyat dünyasında büyük bir tartışma yaşanmıştır. Beşir Fuad'ın **Victor Hugo** (1302/ 1885-86) adlı çalışması ile başlayan “Hakîkiyyûn-Hayâliyyûn”, modern Türk edebiyatının başlangıcından bu yana görülen geniş kapsamlı tartışmalardan biridir. Nâbizâde Nâzım her ne kadar tartışmaya katılmamış olsa da, bu yazılarıyla rengini belli etmiş, Beşir Fuad'ın izinden gitmekte olduğunu göstermiştir. Önceleri romantik bir şair olan Nâbizâde Nâzım bu tartışmadan sonra hem düz yazı türünde eserler vermeye başlamış hem de gerçekçilik anlayışını benimsemiştir. “Roman ve Romancı” başlığıyla (1306/ 1890) **Tercümân-ı Hakikat**'te yayımlanan bu yazılarında Râvi imzasını kullanan Nâbizâde Nâzım esas olarak dönemin en şöhretli romancısı Ahmed Midhat Efendi'yi hedef alır. Ahmed Midhat'ın hedef olmasının nedeni ise Emile Zola aleyhinde yazdığı yazılardır. Bir hafta arayla yayımlanan iki yazıdan birincisi, Nâbizâde Nâzım'ın romanın nasıl yazılması ve romancının nasıl olması gerektiğine dair düşüncelerini içerirken ikinci yazı daha çok batıdaki natüralist yazarlar ve eserleri hakkında bilgi vermektedir.

Nâbizâde Nâzım “Romancı hangi özelliklere sahip olmalı, ne yapmalı?” sorularıyla yola çıkar. Verdiği cevap ise tek kelime ile şudur: Merak. Nâbizâde

²⁰⁸ Bkz. (129), KAPLAN, 22-27.

Nâzım'a göre, meraklı olması gereken roman yazarı "ilmî malûmâtını genişlendirmeye çalışarak" sürekli araştırmalıdır. Bu araştırmanın bir ucu da seyahate dayanır. Çünkü romancı yapacağı seyahatler neticesinde ele aldığı hayatları gerçekçi bir şekilde yansıtabilir. Seyahat fikrinin gerekliliğine inanan Nâbizâde Nâzım bu konuda Ahmed Midhat Efendi'yi görmeden yazmak ve gerçekçi olamamakla eleştirmiştir:

"Hissiyat ve hayatına vâkıf olmadığı bir âlemin tasvirine uğraşan romancı beyhude uğraşmış olur. Mesela **Paris'te Bir Türk, Hasan Mellah, Hüseyin Fellah** gibi romanlara roman nazarıyla bakmakta cesaretim âşikârdır. Çünkü bu romanlar romancının bilküllüye acemisi bulunduğu âlemlerin, hissiyât ve ahvâlini o âlemler eshâbının hissiyatını tasvir etmektedir ki kürre-i kamerde ve müşteri seyyaresinde tasvir olunabilecek bir vukuât ile bunların arasında hiçbir fark görülemez."²⁰⁹

Buraya kadar görüldüğü üzere benimsediği edebî ekolün etkisiyle Nâbizâde Nâzım için roman, ihtiva ettiği olay ve kişiler doğrultusunda bir çeşit gerçekliğe sahip olmalıdır. Gerçekçi olmak hem roman hem de roman yazarı için zorunluluktur. Yazıların ileriki bölümlerinde Nâbizâde Nâzım, gerçeklik meselesini daha da açarak roman ile masal karşılaştırmasına girer. Romanın hayalî tarafını hesaba katmakla birlikte Nâbizâde Nâzım hayal kısmını en aza indirmek gerektiğinden söz eder. Ayrıca yazarın hayal gücü gerçek hayatta karşılaşılan durum ve olayların üzerinde olmamalıdır. Aksi hâlde roman "masal"a döner.

"Roman, hikâye-i muhayyele diye tarif olunmakta ise de, bu tahayyül fevkattabiâ olursa roman, roman değil kont yani masal derekesine ineceğinden, romancı vukuât-ı muhayyilesini ve hiç olmazsa esaslarıyla tesîrâtını âlem-i maddiyattan vakayi-i cariyyeden ahz ve istinbât mecburiyetinde bulunur."²¹⁰

Romanı masala çevirmemek için yazar, "vukuatın sade ve basit olması lazımdır"²¹¹ der. Yazarın burada sözünü ettiği basitlik ve sadelik aynı zamanda mübalağadan mümkün olduğunca uzaklaşılmasını gerektirir. Çünkü abartıyı yalan

²⁰⁹ Bkz. (138), Nâbizâde Nâzım, 5.

²¹⁰ A. g. y., 5.

²¹¹ A. g. y., 5.

olarak ele alan Nâbizâde Nâzım, savunduğu gerçeklik kaygısı içerisinde, ölçüleri aşıldığı zaman romanın masala yaklaşmakta olduğunu belirtir:

“İşin içine mübalağa girince, mübalağanın bir nevi yalan olmasına nazaran, romanın da yalan yani masal suretine tahavvülü tabiidir.”²¹²

Daha sonra mübalağadan tamamen uzak kalmamak gerektiğini aksi hâlde eserin roman değil tarih olacağını ileri sürer. Bu durumda Nâbizâde Nâzım için roman, mübalağa açısından tarih ile masal arasında, ortada bir türdür. Yani bir romandaki abartı bolluğu onu masala yaklaştırırken tamamıyla gerçeğe bağlı kalış da tarihe yakınlaştırır. Her iki durumda da eser roman olmaktan çıkar:

“Romanlarda mübalağayı menetmek istemiyorum. Mübalağadan külliye beri olan vakıa tarih namına müstahak görülür ki, romandan maksad bu değildir. Fakat mübalağanın gulûv ve igrak dereceleri de romanlar için katıyen memnûdur.”²¹³

Nâbizâde Nâzım bunlara ek olarak romancının özelliğinin “işin içine kendi hissiyatını katmamak, tasvir ettiği âlemin hissiyatını taklit ve tağyire uğraşmamak”²¹⁴ olduğunu da belirtir. Aksi hâlde eserin doğallığı bozulur. Bu konuda Ahmed Midhat Efendi’yi örnek gösterir ve Kırk Anbar romanlarının hiçbirini roman saymaz. Romancı, okurun eserden bir şey anlamasını istiyorsa Ahmed Midhat Efendi gibi olay ve kişiler hakkında uzun uzadıya bilgi vermek, esere müdahale etmek yerine, olay ve kişilerin tasvirinde gücünü kullanmalıdır. Aksi halde romandan alınacak zevk, yerini tatsızlığa bırakır:

“Hissiyat ve efkar-ı zatiye iradı vekayiin cereyân-ı tabiisine sekte ve hâlel vereceği cihetle, Kırk Anbar romanlarının hemen hiçbirisine bu nokta-i nazardan dahi roman itlakına imkan görülemez sanırım. Vakıa kariilerinin hissiyatını âzâ-yı vak’a ile zât’-ı vak’a üzerine celb ve cem’e çalışmak romancının vazifesi ise de bu vazifeyi tasvîr-i vak’ada göstereceği meharef sayesinde ifa etmek lazım olup, yoksa sahifelerce efkar ve mütalaât-ı indiyeye ve fel-

²¹² A. g. y., 6.

²¹³ A. g. y., 6.

²¹⁴ A. g. y., 6.

sefiye ile bu muvaffakiyete vusulün imkânı yoktur. Gâyeti celbolunmak istenilen hissiyat ve teveccühat, yorulmuş, tatil edilmiş, kaçırılmış olur.”²¹⁵

Yazıların son kısmı roman tercümeleri üzerinedir. Burada tercüme romanlara karşı olduğunu belirtirken Nâbizâde Nâzım, romandan beklentilerinin ne olduğunu da açıklar. Her şeyden önce, tıpkı Tanzimat yazarlarının yaptıkları gibi, romana “eğlendirmek ve ahlâka hizmet etmek” görevlerini yükleyen Nâbizâde Nâzım tercüme romanlarda bu hususlara dikkat edilmediğini belirtir. Hangi ahlaki değerlere önem verildiği, toplumun yapısıyla ilgilidir ve bu değerler millîdir:

“Bir milletin hissiyatını diğer milletin hissiyatına teşrikin adem-i imkanını, roman mütalaasından maksadın eğlence içinde ahlâk dersi almak...”²¹⁶

Dolayısı ile yazarın kendi milletinin yaşayışına, değer yargılarına uygun olarak yazdığı ve o değerler doğrultusunda romanına koyduğu ahlaki dersler başka milletler için aynı önemi taşımayabilir. Bundan dolayı bir tercümede önce iki millet arasındaki farklılıklar belirlenmeli, romanın ne anlattığı, hangi yolda hizmet verdiği anlaşıldıktan sonra çeviri yapılmalıdır. Aksi takdirde roman değerini yitirmektedir. Nâbizâde Nâzım bizde bu araştırmaların eksikliğine dikkat çekerek roman tercüme edenlere karşı çıkar. Karşı çıktığı diğer bir nokta da romanların asıllarında anlatılanların tam olarak çevrilmemesidir:

“Mütercimin iki millet arasındaki zevk ve tahassüs ayrılıklarını tesbit etmeden, romanın ahlakî gayesinden habersiz olarak yaptığı tercümeleri, romancımız gereksiz bulur. Gözümüze tesadüf eden bir romanı yalan yanlış kaba taslak tercüme edip meydana atıvermekten edilecek istifadeyi bir türlü anlayamıyorum.”²¹⁷

Nâbizâde Nâzım dönemin yeterli bilgiye sahip olamadan çeviri yapanlarını suçladığı gibi bu tercümelere güvenenleri de suçlamaktadır. Buradaki hedef yine Ahmed Midhat ve onun savruk çevirileridir:

²¹⁵ A. g. y., 6.

²¹⁶ A. g. y., 6.

²¹⁷ A. g. y., 6.

“Tercüme ettiği romanın hikâye eylediği vukuata istinâdını bir tarafa bırakalım, hatta kitabın meziyet ve mahiyetini tanımış olmak lüzumundan da sarf-ı nazar edelim, daha okuduğu bir cümlenin mevadd-ı sahihinden henüz gafil bulunup dururken, çala kalem tercümede devam etmekte bulunanlar pehpehler, alkışlar ile teşci olunur durur da bu hâle, teessüf eden erbab-ı hamiyete karşı iğbirar ve infîâl mi gösterilir”²¹⁸

Nâbizâde Nâzım roman hakkındaki benzer düşüncelerini **Karabibik** (1307/1890) ön sözünde de vurgular. Yazar burada benimsediği edebî ekolün özelliklerini ve temsilcilerini kısaca açıkladıktan sonra kendi eserinin de - ki roman demektir - bu akımla yazıldığını belirtir:

“Emile Zola gibi Alphonse Daudet gibi realistlerin yani hakîkiyunun romanları hep fuşhiyât ile malidir zannında bulunanlar şu – **Karabibik**’i – okudukları zaman zanlarını tashih edeceklerini sanırım.”²¹⁹

Nâbizâde Nâzım’ın **Tercümân-ı Hakîkât**’te yayımladığı yazıları hem edebiyatımızda yeni edebî akımların başlatıcısı oldukları için önemlidir hem de dönem yazarlarını harekete geçirmiştir. Bu yazıların ardından Ahmed Midhat Efendi de roman hakkındaki düşüncelerini açıklar. Romantik yazarları beğenen Ahmed Midhat Efendi’nin karşılığında sonra Hâlid Ziya da konu ile ilgili görüşlerini **Hizmet**’te yayımlar. Karşılıklı olarak verilen cevaplar Türk edebiyatına hem Ahmed Midhat’ın **Ahbâr Âsâra Tamîm-i Enzâr** (1307/1890)’ını hem de Hâlid Ziya’nın **Hikâye** (1307/1890) isimli kitaplarını kazandırır. **Ahbâr Âsâra Tamîm-i Enzâr**’la birlikte Türk edebiyatında roman ve modern hikâyenin, aradaki farklar belirginleştirilmemiş olsa da, ayrı türler oldukları ilk kez dile getirilmiştir. İki tür arasındaki ayrımı belirginleştirmeyi göze alamayan Ahmed Midhat Efendi’nin çekingenliğine karşı Rezâizâde Mahmud Ekrem ve Nâbizâde Nâzım bu farkların ne olduğunu göstermeye girişirler. Böylece, geleneksel anlatılardan farklı olarak, modern hikâye üzerinde düşünölmeye başlanır.

²¹⁸ A. g. y., 6.

²¹⁹ Bkz. (126), Nâbizâde Nâzım, 3.

Nâbizâde Nâzım'ın hikâye hakkındaki düşüncelerini öğrenebildiğimiz tek kaynak **Hasba** (1308/1891) adlı eserinin ön sözüdür. Bu ön söz hem yazarın hikâyecilik anlayışını vermesi hem de Türk edebiyatında hikâye ile romanın farkını belirlemeye çalışan ikinci metin olması açısından oldukça önemlidir.

Yazının başında Nâbizâde Nâzım, metinlerin hangi türe ait oldukları konusunda dönemlerinde bir kararsızlık yaşadığından söz eder. Bu nedenle daha başında **Hasba**'nın bir "hikâye" olduğunu belirtmek ihtiyacı duymuştur. Tıpkı bundan önce yazdığı; **Zavallı Kız** (1307/1890), **Bir Hâtıra** (1307/1890), **Hâlâ Güzel** (1308/1891) gibi **Hasba**'yı da hikâye olarak niteler. Nâbizâde Nâzım bu ayrımı neye göre yapmaktadır?

“Evvelâ bazı zevatın tereddütlerini bertaraf etmek için şunu söyleyeceğim ki bu *Hasba* gibi sairleri de yani **Zavallı Kız**, **Bir Hâtıra**, **Hâlâ Güzel** dahi birer hikâyedir. Frenkçe buna 'nouvelle' derler ki vak'a diye tercümesi belki daha muvafık bulunur.”²²⁰

Burada Nâbizâde Nâzım'ın kullandığı nouvelle daha önce Recâizâde Mahmud Ekrem tarafından **Muhsin Bey** (1307/1890) ön sözünde de kullanılmıştır. Kısa, yeni şey anlamına gelen bu sözcükle yazarların anlatmak istediği günümüz edebiyatındaki kısa hikâye değil, romana göre daha dar yapıya sahip olan olayların anlatıldığı uzun hikâye / kısa romandır. Yazar, kendi eserlerine yapıları itibarıyla isim verdikten sonra, akıllardaki karışıklığı gidermek amacıyla hikâye ile roman arasındaki farkları açıklamaya devam eder.

Kendisinden önce, Recâizâde Mahmud Ekrem de hikâyeyi ona en yakın tür olan romanı kullanarak açıklamıştır. Her iki yazarın açıklamalarındaki diğer bir benzerlik ise roman ve hikâye arasındaki farkın olay anlatımı sırasında ortaya çıkmasıdır. Romandaki olaylar ayrıntılı bir şekilde anlatılırken, amaç okurun ilgisini ve duygularını olay ve kişiler üzerine çekmektir:

²²⁰ Bkz. (141), Nâbizâde Nâzım, 6.

“Hikâye ile romanın farkı vardır. Roman bir vak'ının alettafsil hikâyesidir ki, âzâ-yı vak'a ile eşhas-ı vukuat üzerine kariînin teveccüh ve hissiyatını celb ve cem'e her şeyden ziyade dikkat olunur.”²²¹

Hikâye, roman gibi ayrıntılı değildir. Sadece olayın aktarılmasıdır. Dolayısıyla romana göre daha kısa tutulur.

“Hikâye ise o vak'ının sadece nakil ve rivayetinden ibarettir; tafsilata tahammülü yoktur.”²²²

Nâbizâde Nâzım olay ve ayrıntıları sınırlandırarak hikâyenin romanın “özü” olduğunu söyler. Bir olayın özü anlatılırken nasıl onun en can alıcı yerleri yoğun olarak anlatılırsa Nâbizâde Nâzım’ın hikâyeden söz ederken türü “öz”e benzetmesi hikâyenin yoğunluk tarafını keşfettiğini göstermektedir. Bu nedenle yazara göre romandaki gibi şiddetli duygulanmalara yer yoktur hikâyede. Anlatılmak istenen olay en canlı yönleriyle birkaç sayfada anlatılmalıdır.

“Âdeta hikâye bir romanın hülâsası demektir. İnfialât-ı gedîdeye de tahammülü yoktur. Ne söylenecekse birkaç sahife içinde söyleyip bitirivermelidir; fakat her hülâsada olduğu gibi bunda da marifet vukuatın canlı noktalarını tefrik ve intihaptadır.”²²³

Nâbizâde Nâzım, hikâye tanımına bakıldığında modern hikâyeye yaklaştığı söylenebilir. Ancak hikâye türündeki eserleri incelendiğinde yaptığı tanımla eserleri arasında tutarsızlık olduğu da gözden kaçmamaktadır. Bu tutarsızlık **Karabibik** ön sözünde de ortaya çıkar. Yazar eserini roman olarak tanımlasa da “yapısal özellikleriyle hikâyenin günümüz tanımına en yakın ilk örneği kabul edilen **Karabibik**’i roman olarak sunması, buna karşılık neredeyse roman taslağı gibi kurulmuş “**Hâlâ Güzel**”i hikâyeleri içinde sayması, Nâbizâde’nin de ‘bazı zevat’ gibi

²²¹ A. g. k., 6.

²²² A. g. k., 6.

²²³ A. g. k., 7.

kafasının karışık olduğunu gösteriyor.”²²⁴ Üstelik yapılan incelemelerin bazılarında **Karabibik** Türk edebiyatında modern hikâyenin başlangıcı sayılmaktadır. Cevdet Kudret yazarın, **Zehra** (1312/1894) dışında kalan tüm anlatılarını, **Karabibik** de dahil olmak üzere, uzun hikâye olarak gösterir.²²⁵ Selim İleri’ye göre Nâbizâde Nâzım “çağcıl öyküyü en çok kavramış ilk hikâyecimiz”dir ve “**Karabibik** yapısal özellikleri ile Zola’nın eserlerine denk bir hikâyedir.”²²⁶ Kenan Akyüz **Karabibik** için “tam anlamıyla realist sayılabilecek ilk Türk hikâyesidir”²²⁷ der. Orhan Okay da Zola ile ilişkisini kurarken Selim İleri’ninkine benzer ifadeler kullanmıştır.²²⁸ Handan İnci, Nâbizâde Nâzım’ın Türk hikâyeciliğine getirdiği yenilikleri anlattığı yazısında **Karabibik**’i türün ilk modern örneği olarak göstermektedir.²²⁹ Ortak düşüncelerin dışında, Mehmet Kaplan²³⁰ ile İnci Engünün’ün²³¹ **Karabibik** üzerine yazılarına bakıldığında eserin türü üzerine çelişkili ifadeler görülmektedir. Mehmet Kaplan yazısına “Nâbizâde Nâzım’ın 1890 yılında basılan bu romanı” cümlesiyle başlarken bir paragraf sonra “romandan ziyade uzun hikâye sayılması gereken eser” ifadesini kullanır. Ancak yazının ilerleyen bölümlerinde **Karabibik**’ten bazen roman bazense hikâye olarak söz ettiği görülür. İnci Engünün ise “İlk Hikâyeciler ve Romancılar” adlı bölümde **Karabibik**’i aynı cümle içerisinde “köy romanı / uzun hikâye” saydıktan sonra, eseri “köy hikâyesinin ilk başarılı örneği” olarak tanıtır. Hasan Kavruk ise Nâbizâde Nâzım’ın, **Karabibik**’e roman derken, hemen hemen aynı uzunluktaki **Hasba** ve **Hâlâ Güzel** için hikâye olarak sunmasını, “bariz farklarla roman ve hikâyeyi ayırmasına rağmen”, çelişki olarak ele almaktadır.²³²

Nâbizâde Nâzım’ın **Karabibik** dışında bugün bilinen dokuz hikâyesi bulunmaktadır.²³³ Bunlardan ilki **Yadigârlarım** adıyla 1886’da kaleme aldığı anı-

²²⁴ Handan İNCİ, “İnce, oldukça kıymetli, biraz çabuk yapılmış, fakat inşaatı bitmeden yarım kalıvermiş bir köprü: Nâbizâde Nâzım”, **Eşik Cini**, 34.

²²⁵ Bkz. (102), KUDRET, 165.

²²⁶ Bkz. (36), İLERİ, 4.

²²⁷ Bkz. (76), AKYÜZ, 81.

²²⁸ Bkz. (39), OKAY, 134.

²²⁹ Bkz. (224), İNCİ, 33-37.

²³⁰ Mehmet KAPLAN, “Karabibik”, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I**, 384-391.

²³¹ Bkz. (78), ENGİNÜN, 296-297.

²³² Bkz. (47), KAVRUK, 10.

²³³ Nâbizâde Nâzım hakkında yapılan son çalışmanın sahibi Himmet Uç, daha önce bilinen hikâyelerine üç tane daha eklemiştir. Bunlar: “Enginde”, “Bir fakir Aile” ve “Sohbet-i Şûbbâne”dir.

hikâye karışımı bir eserdir. Yazarın çocukluğuna dair yaşadıklarını öğrendiğimiz bu eser, bir dostun serüveni gibi anlatıldığı için birçok kaynakta hikâye olarak geçmektedir. Diğer hikâyeleri ise sırasıyla: **Zavallı Kız**, **Bir Hatıra**, **Karabibik**, **Hâlâ Güzel**, **Hasba**, **Sevda**, **Seyyie-i Tesâmüh**, **Enginde**, **Bir fakir Aile**, **Sohbet-i Şûbbâne**.

Köy hayatından söz eden **Karabibik** ile dönemin edebiyat ortamını alaylı bir dil ile anlattığı **Seyyie-i Tesâmüh** dışında kalan hikâyelerin çoğunun konusu aşktır. Sayfa sayıları 30-50 arasında değişen hikâyelerin hemen hepsinde olay, hikâyenin kaldıramayacağı kadar, geniş zaman diliminde geçer. Yine şahıs bakımından kalabalık kadroya sahip hikâyeler *tek olay*, tek etki kuralının da dışında kalırlar. Ayrıca eserlerdeki ayrıntı bolluğu da yazarın türe dair yaptığı tanımla çeliştiğini göstermektedir.

2.4. Sâmi Paşazâde Sezâi (1859-1936)

Nâbizâde Nâzım'ın ilk olmasına rağmen, Sâmi Paşazâde Sezâi, hem kendi döneminin yazar çevresi hem de günümüz araştırmacılarının birçoğu tarafından Türk edebiyatında, bugünkü anlamda, “kısa hikâye”nin gerçek kurucusu olarak kabul edilmektedir. Kendisinden önce verilen hikâye örneklerinden konu, zaman, mekân ve bakış açısı gibi yönlerle ayrılan yazar, Batılı tarzda hikâye yazmasına rağmen tür üzerine ayrıntılı bir şekilde konuşmamış, bu konudaki fikirlerini edebiyat anlayışı ile birleştirerek ortaya koymuştur. Az sayıdaki açıklamalarında hikâyeyi tanımlamak yerine daha çok edebiyatın eksik yönlerini tespit etmeye çalışmıştır. Bu eksiklikler içinde en fazla önem verdiği alan ise edebî eserlerin konuları ve dil özellikleridir.

Değişik tarihlerde **Servet-i Fünûn** dergisinde yayınlanan bu hikâyelerden üçüncüsünün altında imza bulunmamasına rağmen, eserin gerek konusu gerekse barındırdığı kelime ve kalıplar nedeniyle Himmet Uç, Nâbizâde Nâzım'a ait olduğunu ileri sürer. (Bkz. Himmet UÇ, **Nâbizâde Nâzım / Şâir ve Romancı**, 24-25.)

Hemen her açıklamasında edebiyatın büyük konulara ihtiyacı olmadığını söyleyen Sâmi Paşazâde Sezâi, **Küçük Şeyler** (1308/ 1891) “Mukaddime”sinde, en küçük şeylerin bile edebiyatta anlatılması gerektiğini belirtir. Yazara göre, güneş sistemini veya mikroskobik bir cisimi anlatmak edebiyatta eşdeğerdir. Recâizâde Mahmud Ekrem’in şiire konu olabilecekler için kullandığı “zerrettan şümûsa kadar”, Sâmi Paşazâde Sezai’de daha geniş bir şekilde ele alınmış ve tüm edebî türler için kural hâlini almıştır. Türk edebiyatı için bu oldukça yeni bir bakış açıdır. Daha önce verilen eserlerdeki büyük aşklar, büyük dramlar, Sâmi Paşazâde Sezâi’nin yaptığı değişimle birlikte yerini daha sıradan, gündelik ve küçük konulara bırakmaya başlamıştır. Gündelik ve sıradan olanı anlatmak ise modern hikâyenin öncelikli kuralıdır. Bu nedenle **Küçük Şeyler**, küçük, sıradan konu ve kişileriyle Türk edebiyatı açısından ilk olma özelliğini göstermektedir. Bu da eserin edebî değerini artırmaktadır.

“Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzû-ı mühim addedilmesin?

Âlem-i şemsin ahvâlini tasvir etmekle bir hurde-bînî böceğin kalbini teşrih elemek edebiyatça müsavîdir.

(...)

En mufassal, en mükemmel kitaplarda bazı küçük şeyler noksandır ki o küçük şeylerin edebiyatça ehemmiyeti pek büyüktür.”²³⁴

Hayatın seyri içinde, önemsenmeyen, gereksiz görülen olay ve durumların bile edebiyat açısından ne kadar değerli olduklarını anlatmak isteyen Sâmi Paşazâde Sezâi eski ile yeni arasındaki anlayış farkına değinerek edebiyatın artık garip hikâyeler, rivayetler, inanılması güç olaylar yerine daha bilimsel ama şaşasız örnekleri konu ettiğini belirtir. Bu karşılaştırma, aynı zamanda yazarın eski hikâyemize bakışını ortaya koymaktadır:

“Bugün romanlar bâziçe-i efkâr olan garâib-i hikâyât ve acâib-i rivâyât şekl-i tıflânesinden çıkarak, serâir-i tabiata karşı ulûm ve fûnûnun kazandığı muzafferiyetlere ve kalb-i insâniyete

²³⁴ Bkz. (64), Sâmi Paşazâde Sezâi, 101.

dâir senelerce edilecek tedkikât ve teşrihâtın hasıl ettiği tecrübelerle istinâden bir üslûb-ı âlî-i şâirane ile yazılır.”²³⁵

Önemli olan konunun büyüklüğü değil, nasıl anlatıldığıdır. Bu nedenle, yazar için birinci şart güzel yazmaktır. Güzel yazmak ise konu ve dil arasındaki uyumla ortaya konabilir. Sâmi Paşazâde Sezâi üslûbun önemini vurguladıktan sonra **Küçük Şeyler**’e geçer. Hikâye konularındaki hassaslık ve hafifliğin dile de yansıdığını ifade ederek, eserde dil ve konu uyumunu yakaladığını belirtir:

“**Küçük Şeyler**’de üslûb-ı ifâde, zannederim ki, mevzuuna göre şeffaf, hassas, bî-karar, hatta bazı cihetlerde nâlândır.”²³⁶

Sâmi Paşazâde Sezâi’nin “küçük şeyler”e verdiği önem sadece mukaddimede kalmaz. O, Türk edebiyatında kısa hikâye türünün ilk eseri olarak gösterilen kitabına da **Küçük Şeyler** ismini vermiştir. Bu bilinçli bir seçimdir. “İtikadıma göre edebiyatın en ziyade okunacağı yerler, her türlü dağdağadan âzâde bir kûşe-i inzivâ-yı tabiattır”²³⁷ diyen Sâmi Paşazâde Sezâi’nin kendinden öncekilerden farkı burada ortaya çıkar. **Küçük Şeyler**; Mukaddimesi, Alphonse Daudet’den çeviri bir hikâye ve bir sayfalık anı niteliğindeki “Bir kitâbe-i Seng-i Mezâr”ın dışında altı hikâyeden oluşmuştur. Hikâyeler, sıradan insanın günlük sıkıntılarını anlatması, sınırlı şahıs kadrosu, kısıtlı zaman ve dar mekân öğeleriyle Batılı tarzdadır. Hem Alphonse Daudet’ten çeviri yapması hem de Servet-i Fünûn’da yer alan bir yazısında “Maupassant’ta, Zola’da kitâbe-i hayâtın sahâyif-i elîme-i hakîkiyesini tetkik ederim”²³⁸ demesi de gösteriyor ki Sâmi Paşazâde Sezâi sadece romanda değil hikâye türünde de Batıyı takip etmektedir.

Sâmi Paşazâde Sezâi, eserin ön sözünde de belirttiği gibi altı hikâyenin konusunu “küçük şeyler”den seçmiştir. Karı koca arasında kedilerden kaynaklanan

²³⁵ A. g. k., 101.

²³⁶ A. g. k., 101.

²³⁷ Sâmi Paşazâde Sezâi, “Musahabe”, **Sami Paşazade Sezai Bütün Eserleri 2**, Haz. Zeynep Kerman, 23. (bkz. Sâmi Paşazâde Sezâi, “Musahabe, **İkdam**. 3.)

²³⁸ Sâmi Paşazâde Sezâi, “Tahkikât-ı Edebiye Sütunları”, **Sami Paşazade Sezai Bütün Eserleri 2**, Haz. Zeynep Kerman, 182. (bkz. Sâmi Paşazâde Sezâi, “Tahkikât-ı Edebiye Sütunları”, **Servet-i Fünûn**, 323.)

sorunlar, dış görünüşün aldatıcılığı, mesleği insanları güldürmek olan pandomimeci Pascal'ın yaşadığı mutsuzluk, yalnızlık ve aşk acısı hep sıradan insanların başlarından geçer. Hikâyelerin bazılarında olay yok denecek kadar azdır. Olay ve durumlar gözleme dayalıdır. Daha çok insan psikolojisini anlatan Sâmi Paşazâde Sezâi bu yönüyle de Türk edebiyatında öncü sayılabilir. Bir cariye'nin ölümle biten hikâyesini anlattığı “Düğün”, **Küçük Şeyler**'in en uzun hikâyesidir. Hem şahıs kadrosundaki kalabalık hem de hacimce uzun olması nedeniyle “Düğün” tam anlamıyla bir uzun hikâyedir. Kitaptaki hikâyelerin tamamında tasvirler diyaloglara göre daha ağır ve süslüdür. Ayrıca yazar zaman zaman kişileri tanıttığı bölümlerde de varlığını okuyucuya hissettirmektedir. “Meslek-i edebiyem tamamen realizme aittir.”²³⁹ diyen Sâmi Paşazâde Sezâi'nin dil yönüyle yer yer romantikleştiği görülmektedir. Hem realist hikâyenin kurucusu hem de Servet-i Fünûn'un hazırlayıcısı olarak görülen Sâmi Paşazâde Sezâi'nin dildeki çelişmesini Zeynep Kerman, “Aşırı tasvir ve tahlil endişesi, anlatım tarzı, onun üslûbunu ağırlaştırır, karmaşık yapar.”²⁴⁰ sözleriyle yazarın “ayrıntılı olarak anlatma” endişesine bağlamaktadır.

Küçük Şeyler yayımlandığı günden itibaren edebiyat dünyasının ilgisini çekmiştir. Sâmi Paşazâde Sezâi ile aynı nesle mensup Abdülhak Hâmid bir mektubunda eseri “yutar gibi okuduğunu ve beklediği gibi büyük şeylerden olduğunu”²⁴¹ belirtirken, Tevfik Fikret ise **Küçük Şeyler**'i “nuvellerimizin mebde'i”²⁴² olarak gösterir. Batılı *nouvella*, Türk edebiyatında “uzun hikâye” ile karşılanmaktadır. Oysa **Küçük Şeyler**'deki hikâyeler – “Düğün” dışındakiler – sıradan tek etkili olay ve kişileriyle, sınırlı zaman, mekân seçimleriyle, ve dar hacimleriyle ilk kısa hikâye örnekleridir. Bu açıdan bakıldığında Tevfik Fikret'in **Küçük Şeyler**'in kısa hikâye formu içindeki başarısını tam anlamıyla değerlendiremediği söylenebilir.

²³⁹ A. g. y., 181-182

²⁴⁰ **Sami Paşazade Sezai Bütün Eserleri 1**, Haz. Zeynep Kerman, IX.

²⁴¹ Bkz.(136), Abdülhak Hâmid, 512-513.

²⁴² Tevfik Fikret, “Sami Paşa-zade Sezai Bey”, **Servet-i Fünûn**, 274. (bkz. Tevfik Fikret, “Sami Paşa-zade Sezai Bey”, **Tevfik Fikret / Dil ve Edebiyat Yazıları**, Haz. İsmail Parlatır, 240.)

Günümüzde yapılan incelemelerde **Küçük Şeyler** hem içerdiği realist etkilerle hem de Türk edebiyatının Batılı anlamda ilk küçük hikâye kitabı olmasıyla değerlendirilmektedir. Cevdet Kudret, hikâyelerin bazılarında romantizm ve realizm etkilerinin birada kullanıldığını belirttikten sonra eseri, “Avrupaî ilk küçük hikâye kitabı”²⁴³ olarak nitelendirir. Orhan Okay “Sezâî **Küçük Şeyler** kitabıyla küçük hikâye türünü başlatır.”²⁴⁴ değerlendirmesiyle Sami paşazâde Sezâî’yi Türk modern hikâyesinin kurucusu kabul eder.

Kayahan Özgül ise **Küçük Şeyler** için “Modern hikâye tekniğinin tatbik edildiği ilk metinler”²⁴⁵ derken, Selim İleri’ye göre **Küçük Şeyler**’in yeniliği, yazarın Ahmed Midhat anlayışından sıyrılıp, kişiselliği vurgulamasında yatar.²⁴⁶ Nihad Sami Banarlı **Küçük Şeyler**’deki hikâyelere teknik yönden yaklaşır. Hikâyelerin pürüzsüz olmalarına rağmen, yüksek edebî değere sahip olmadıklarını vurgular.²⁴⁷ Kenan Akyüz “Batı tekniğinde yapılmış ilk Türkçe denemeler olmaktan başka mühimsenecek bir değeri yok”²⁴⁸ yorumuyla hikâyelere yalnızca, türün ilk örnekleri olma adına değer biçmektedir.

Sâmi Paşazâde Sezâî’nin “**Küçük Şeyler**”in dışında **Rûmuzül Edeb ve İclâl** isimli kitaplarında da hikâyeleri bulunmaktadır. Ancak hem yazarın ilk hikâye kitabı olması hem de Türk edebiyatında tür bakımından ilk olması nedeniyle genellikle **Küçük Şeyler** üzerinde durulmuştur. Zeynep Kerman bu konuya dikkat çekerek **Rûmüzû’l Edeb**’in “görmezden gelinmiş”²⁴⁹, unutulmuş bir eser olduğunu vurgular.

İçerisinde yedi hikâye bulunan **Rûmüzû’l Edeb**, bazı yönleriyle **Küçük Şeyler**’i andırır. Mekânın kişiler üzerindeki etkileri, kadın-erkek ilişkileri, aşktan kaynaklanan mutsuzluk gibi konular gözlem sonucunda yazılmıştır. “Anneciğim” hikâyesinde şehirli insandan farklı olarak köy insanının üzücü macerası, yokluk

²⁴³ Bkz. (102), KUDRET, 140.

²⁴⁴ Bkz. (39), OKAY, 70.

²⁴⁵ Bkz. (20), ÖZGÜL, 38.

²⁴⁶ Bkz. (36), İLERİ, 4.

²⁴⁷ Nihad Sâmi BANARLI, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II**, 950.

²⁴⁸ Bkz. (76), AKYÜZ, 79.

²⁴⁹ Zeynep KERMAN, “Sâmi Paşa-zâde Sezâî”, **Tanzimat Edebiyatı**, 573.

içindeki hayatı anlatılmıştır. Selim İleri'ye göre kitaptaki hikâyeler “dönemin değer yargılarını sarsacak niteliktedir.”²⁵⁰

İclal'deki tek hikâyesi ve kitaplarına almadığı altı hikâyesi ile birlikte Sâmî Paşazâde Sezâî'nin toplam yirmi hikâyesi bulunmaktadır. Yirmi hikâyeye karşın tek bir roman yazması diğer Tanzimat yazarlarının aksine hikâyeyi, romana ulaşmak üzere basamak olarak kullanmadığını göstermektedir. Yazılarında Türk edebiyatına getirdiği açılımdan söz etmese de özellikle **Küçük Şeyler**'deki hikâyelerinde gereksiz ayrıntıdan kaçınması, tek etki, kısalık, dar şahıs kadrosu gibi özellikleriyle modern kısa hikâye türündeki öncülüğünü korumaktadır.

2.5. Mehmed Celâl (1867-1921)

Türk edebiyatında hikâye üzerine düşünen ve roman ile hikâye ayırımına az da olsa değinen diğer bir isim de Ara Nesil sanatçısı Mehmed Celâl'dir. “Ada şairi” olarak da bilinen yazar, şair kimliği ile ön plana çıktığı için Mehmed Celâl'in hikâyeciliği ve hikâyeleri üzerinde sınırlı sayıda inceleme bulunmaktadır. Cevdet Kudret, Berna Moran, Mehmed Kaplan roman ve hikâye üzerine yaptıkları çalışmalarda Mehmed Celâl'e yer vermezken, İnci Enginün, “popüler romancı” şeklinde tanıttığı yazarın bir iki romanına kısaca değinmiştir.²⁵¹ Fatih Andı ise Mehmed Celâl'in şair yönünü incelediği tezinde yazarın romanlarını, hikâyelerini ve roman üzerine görüşlerini de vurgulamıştır.²⁵² Fatih Andı romanların sayısını on dokuz, uzun hikâyelerin sayısını ise on sekiz olarak belirlemiş ve yazarın kısa hikâyeleri için yalnızca dört kitap adı vermiştir: **İstiğrak Yahut Nesirlerim** (1304/1886), **Elvâh-ı Masumâne ve Makalât-ı Edebiye** (1311/1893), **Âsâr-ı Celâl** (1312/1894), **Elvâh-ı Şâirâne** (1313/1895).²⁵³ Mehmed Celâl'in hikâye ve roman türündeki eserleri üzerine ulaşılabilen en kapsamlı çalışma ise Himmet Uç'a aittir.

²⁵⁰ Selim İLERİ, “Sezai'nin Değeri”, **Yazko Edebiyat**, 104.

²⁵¹ Bkz. (78), ENGİNÜN, 323 - 324

²⁵² M. Fatih ANDI, **Ara Nesil Şairi Mehmed Celal / Hayatı, Görüşleri, Şiirleri**, 56 - 64.

²⁵³ A. g. k., 30.

Himmet Uç, Mehmed Celâl'in hikâye ve romanlarını kronolojik olarak sıraladıktan sonra, altı büyük hikâye ile dokuz romanı; zaman, mekân, karakterler gibi öğeler yönünden karşılaştırmalı olarak incelemiş ve kısaca yorumlamıştır. Himmet Uç'un çalışmasında yer alan bilgiye göre 1886-1906 yılları arasında roman ve hikâye türlerinde eserler veren Mehmed Celâl'in dokuz romanı, on iki uzun, otuz dokuz kısa hikâyesi bulunmaktadır.²⁵⁴

Sayısal değerlendirmede görülen farklılığın nedeni Mehmed Celâl'in kendi eserlerini türlere göre ayırmamasıdır. Himmet Uç türlerin belirlenmesinde daha çok eserlerin hacimlerini dikkate alırken, Fatih Andı birkaç özelliğin bir arada olmasına özen göstermiştir:

“Bu şekildeki eserlerinin kısa roman mı, uzun hikâye mi olduğunun ayrımında, bunların daha evvel bir mecmuada hikâye olarak yayınlanıp yayınlanmadığını, konusunun romana mı, hikâyeye mi uygunluk gösterdiğini ve kitabı neşreden yayınevinin eseri sunuş şeklini göz önünde bulundurduk.”²⁵⁵

Bu sayılara bakıldığında Mehmed Celâl'in, Ahmet Midhat Efendi de dahil olmak üzere, kendinden öncekilere göre hikâye türü ile daha fazla uğraştığı görülmektedir. Ancak çok sayıda hikâyesi bulunmasına rağmen Mehmed Celâl'in tür üzerine görüşleri bir paragrafı geçmez. Romanı “büyük hikâye”, hikâyeyi de “küçük hikâye” ile ifade eden yazar, **Osmanlı Edebiyatı Numuneleri** (1311/ 1894) adlı antolojide hem hikâye hem de roman hakkındaki düşüncelerini belirtmiştir. Dokuz kısımdan oluşan kitabın üçüncü bölümü, Türk edebiyatında görülen nesir türlerine ayrılmıştır. Mehmed Celâl bölümün başında nesir türlerini sıraladıktan sonra her birini teker teker açıklayarak örneklerle pekiştirmiştir. Mektup, taziye, edebî ve fenni, makaleler, tezkire, tarih, büyük hikâyeler (roman), takriz, nutk, tiyatro ve mensur şiirler, yazarın belirlediği nesir türleridir. Ancak buradaki sıralamada hikâye ayrı bir tür olarak ele alınmamıştır. Mehmed Celâl önce roman türünü uzun uzadıya anlatıp, romanı türlerine göre sınıflandırmıştır. Hikâye hakkındaki görüşlerini ise, ayrı bir tasnife tâbi tutmadan, romanın altına eklediği birkaç cümleye sığdırmıştır. Bu

²⁵⁴ Himmet UÇ, **Mehmed Celal'in Hikâye ve Romanları**, 152 -154.

²⁵⁵ Bkz. (252), ANDI, 28.

cümlelerde hikâye, tıpkı önceki yazarlarda görüldüğü gibi roman ile karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır:

“Küçük hikâyeler maddeten büyük hikâyeler kadar hemen her şeyi ihtivâ edemezse de, mânen pek büyük mesâili câmi’ olur ki bunların hemen her satırı Monte Cristo, yahut Hasan Mellâh gibi – büyük ve hayâlî – bir hikâye teşkiline medâr olur. Bunu ispat için diyebiliriz ki, meselâ [...]’in (Simon ile Mari)si yüzlerce sahifeyi işgal etmekte olduğu hâlde, hiçbir tesir hâsıl etmemesine göre, George Onnet’in bir eseri vardır ki iki formayı tecâvüz etmez. Hissiyât-ı noktai nazardan pek büyük ehemmiyeti hâizdir.

(...)

Küçük hikâyeler, ekseriyâ, pek şâirâne bir ibâre ile başlar.”²⁵⁶

Mehmed Celal, hikâyeyi etkileme özelliğine göre değerlendirir. Bu etkiyi hacim ve derinlikle ilişkilendirse de hikâye yazarının bunu nasıl sağlayacağını açıklamaz. Yalnızca hikâyenin, romana oranla daha kısa olduğu için onun kadar ayrıntı barındırmayacağını söyleyerek, örneklendirir. Mehmed Celal’e göre sayfa sayısı, eserden alınacak etkiyi belirlemez. Kısacık bir hikâye uzun uzadıya, ayrıntılarla yazılmış bir romandan daha etkili olabilir.

Yukarıda söz edildiği gibi Mehmed Celâl de hikâyeyi romana göre değerlendirenler arasındadır. Ancak meseleye, kendinden öncekilerin aksine, zorluk kolaylık açısından yaklaşmamış, hikâyeyi romana ulaşmak için basamak olarak görmemiştir. Bunu eserlerinin kronolojisinden de anlamak mümkündür. 1886’da ilk romanını yazmasının ardından karışık olarak kısa ve uzun hikâyelerini yayımlamıştır.

Mehmed Celâl’in hikâyeleri romantizm etkisiyle yazılmıştır. Ahlaki değerler içerisinde öğüt veren hikâyeleri olay ağırlıklıdır. Hikâyelerinin konusu genellikle kadın, aşk, evlilik, ihanet, aile ve çocuktur. Bunların dışında bazı hikâyelerinde çalışma hayatı, ekonomik zorluk gibi toplumsal hayatla ilgili konular da yer alır. Servet-i Fünûn’un revaçta olduğu bir dönemde çoğu hikâyesini çağdaşlarından farklı olarak sade dil ile yazan Mehmed Celâl, kendi döneminde de hikâyeci kimliği ile öne

²⁵⁶ Mehmed Celal, **Osmanlı Edebiyatı Numûneleri**, 193-194.

çıkamamıştır. Oysa kısa hikâye türünde verdiği eserlerle gerek hacim gerek karakter ve olayların darlığı bakımından küçük hikâyenin özelliklerine yaklaştığı söylenebilir. Bu özelliğinden dolayı Mehmet Celâl, Himmet Uç'a göre “Küçük hikâyede edebiyatımızın devidir.”²⁵⁷

2.6. Hâlid Ziya (Uşaklıgil, 1865-1945)

Temelleri Tanzimat dönemi edebiyatında atılan “modern hikâye”, Servet-i Fünûn döneminde teknik, konu ve sayı bakımlarından ileri seviyeye ulaşmıştır. Bu ilerlemedeki önemli paylardan biri Hâlid Ziya'ya aittir. Sekiz roman, dört büyük, yüz elliden fazla küçük hikâye yazan Hâlid Ziya,²⁵⁸ hikâye türündeki bu büyük varlığına rağmen, daha çok romancı yönüyle tanınmaktadır. Yazarın hikâyeci yönünü fark eden araştırmacılar bu eksikliği gidermek amacıyla bazı çalışmalar yapmışlardır.²⁵⁹

Edebiyata çeviri ve mensur şiirlerle başlayan Hâlid Ziya'nın yayımlanan ilk hikâyesi “Bir Muhtıranın Son Yaprakları” (1304/ 1887)'dir. Bu uzun hikâyeyi “Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası” (1304/ 1887), “Rakstan Avdet” (1305/ 1888), “Harbten Sonra” (1305/ 1888), “Bir Gecenin Mâtemi” (1307/ 1890), “Bu muydu?” (1308/ 1891) adlı eserler takip eder. İki yıllık aradan sonra hikâye vadisine “Canbaz Kız” (1311/ 1893) ile döner. Aradaki dönemde roman, mensur şiir ve edebî makaleler yazan Hâlid Ziya hikâyeyi gözden çıkarmış gibidir. Ancak 1891'de yayımlanan **Küçük Şeyler** hem yazarın tekrar türe dönmesini hem de hikâye anlayışının değişmesini sağlar. Bu tarihten sonra Hâlid Ziya'nın küçük hikâye türündeki eserleri çoğalır.

“Küçük Şeyler beni çıldırdı. San'at heyecanlarımın içinde
bu kitabdan duyduğum zevke ve nişata yetişebilecek bir tahassüs

²⁵⁷ Bkz. (254), UÇ, 61.

²⁵⁸ Eserlerin tam listesi için bkz: Z. KERMAN - Ö. F. HUYUGÜZEL, “Hâlid Ziya Bibliyografyası”, **Türk Dili / Hâlid Ziya Uşaklıgil Özel Sayısı**, 164-248.

²⁵⁹ Hâlid Ziya'nın hikâyeciliği için bkz: Hakan SAZYEK, **Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri ve Türk Hikâyeciliğine Katkıları**; Hanifi ASLAN, **Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinin Tematik İncelenmesi**.

bilmiyorum. Bu bana yeni bir ufuk, memleketin nesir ve san'at semasında vaidlerle dolu parlak bir meşrik göstermiş oldu.”²⁶⁰

Kırk Yıl (1936)'da edebiyat anılarını anlatan Hâlid Ziya, bu kitapla tanıştıktan sonra küçük hikâye türünü nasıl önemsemeye başladığını bu cümlelerle açıklar. Sadece hikâyede değil edebiyat anlayışında da Sâmi Paşazâde Sezâi'nin Servet-i Fünûn nesli üzerinde büyük etkisi olmuştur. **Küçük Şeyler**, Hâlid Ziya'yı Batılı hikâye ile tanıştıran eserdir. Hâlid Ziya Batı edebiyatını bilmesine rağmen bu tarihten önce yazdıkları roman ile hikâye arasında, uzun hikâye / kısa roman tarzındadır. Bunlar modern küçük hikâyenin kaldıramayacağı kadar uzun, geniş şahıs kadrosuna sahip, tek etkiden yoksun, aşk konulu hikâyelerdir. Hâlid Ziya'nın **Küçük Şeyler**'le tanışmasından sonra yazdıkları ise yoğun ve kısa, dar hacimli, sıradan hayatı ve insanı anlatan Batılı formun kalıplarına uygun hikâyelerdir. İlk denemelerin ardından 1894'ten itibaren, yoğun roman faaliyetlerinin yanında, Hâlid Ziya yüz elliye yakın küçük hikâye yazar. Çok sayıda hikâye yayımlamasına rağmen yazarın türe dair teorik açıklamaları yok denecek kadar azdır. Bunların bazıları, dergi ve gazete yazıları ile kitaplarının ön sözlerinde ve anılarını topladığı **Kırk Yıl** adlı hâtıratında yer almaktadır. Üstelik bu yazılar türü tanımlamak ve türün özelliklerini açıklamaktan ziyade bu dönemde yazılan hikâyeler üzerine eleştirilerdir.

Hâlid Ziya'nın küçük hikâye türünde bu kadar çok vermesine rağmen az sayıda teorik yazı kaleme almasını, belki de edebiyat sahasındaki amacına bağlanmalıdır. **Kırk Yıl** sayfalarında konu ile ilgili düşüncelerini öğreniriz:

“Sadece hikâye-nüvis olmalıydım, birçok şeyler olmak isteyince hiçbir şey olamıyanların akıbetine düşmek mukarrerdi.

(...)

Hikâye!.. Hayatı da bir hikâye nev'inden telâkkiye meyyal olmalıydım ki her şeyden ziyade bunun mübtelâsıydım.”²⁶¹

Servet-i Fünûn'un diğer sanatçıları gibi Hâlid Ziya da tek bir alanda ustalaşmayı istemiş ve “hikâye”de karar kılmıştır. Onun amacı hâtıratında açıkladığı üzere “hayatı hikâyelerde olduğu gibi değerlendirmek”tir. **Küçük Şeyler**'in

²⁶⁰ Bkz. (25), Hâlid Ziya, C. III, 79.

²⁶¹ Bkz. (25), Hâlid Ziya, C. I, 139.

yeniliğinden, özgünlüğünden son derece etkilenen Hâlid Ziyâ'ya ait bu satırlar okunduğunda yazarın “hikâye”ci olmak istediği düşünülebilir. Ancak yazının devamında verdiği örnekler göz önüne alındığında, yazarın “hikâye” sözcüğü ile “roman”ı kastettiği ortaya çıkmaktadır. O da tıpkı önceki Türk yazarları gibi asıl hedef olarak roman yazarlığını belirlemiştir. Bununla birlikte hikâye yazmaya da devam etmiştir. Tabii ne yazacağını bilip nasıl isimlendireceğini bilmeden.

Bu husus Hâlid Ziya'nın diğer yazılarında görülür. Dikkati ilk çeken, Tanzimat döneminde olduğu gibi bu yazılarda da hikâye ile roman kelimelerinin kullanımındaki karmaşadır. Yazarın, **Hikâye** isimdeki eseri bunun çok çarpıcı örneklerinden biridir.

Hâlid Ziya **Sefile** (1303-1304/ 1886-1887) ve **Nemide** (1309/1892) romanları ile, **Bir Muhtıranın Son Yaprakları** ve **Bir İzdivâcın Târih-i Muâşakası** adlı uzun hikâyelerinden sonra bir makale serisi (**Hizmet**, nr.104-139, 1304-1305/ 1887-1888) yayımlar. Bu makaleleri daha sonra, 1891 (1308) yılında **Hikâye** başlıklı bir kitapta toplar. Hâlid Ziya bu kitabında; roman türünün tarihî gelişimini anlattıktan sonra, realizm ve romantizm karşılaştırması yapar. Edebî anlayışına uygun olarak realizmi yeğ tutan yazar, Batı edebiyatından seçtiği romanlarla düşüncelerini kanıtlamaya çalışır. Teorik bilgilerin dışında kitabın diğer ilgi çekici yönü ismidir. Sadece romandan bahsetmesine rağmen yazar eserine “Roman” yerine “Hikâye” başlığını uygun görmüştür. Bunun nedenini Hâlid Ziya ön sözde şu şekilde açıklar:

“Edebiyât-ı Osmânî'de mazharı olduğu mevki-i mühimi ihrâz edemeyen aksâm-ı edebiyattan biri de ecnebi bir kelime altında zikretmekten ise Osmanlı lisânına hürmeten ‘hikâye’ namını vereceğimiz kısım-ı edebîdir.”²⁶²

Yazarın açıklamasına göre bu durum, dilde yabancılaşmayı engellemek üzere ortaya konmuş bir çabadır. Ancak hem Hâlid Ziya'nın hem de Servet-i Fünûn'un diğer sanatçılarının eserlerinde kullandıkları dil bu hassasiyeti garipsetecek kadar zıttır. Üstelik Hâlid Ziya bu kitaptan önce hem roman hem de hikâye türlerinde eserler yayımlamış, yani başka bir deyişle, iki tür arasındaki farkı pratikte

²⁶² Hâlid Ziya, “Mukaddime”, **Hikâye**, Haz. Nur Gürani Arslan, 20.

göstermiştir. Fakat hikâye ve roman arasında teorik olarak ayırım yapmak, iki türün farkları üzerinde konuşmak ve modern hikâyeyi bağımsız olarak isimlendirmek konusundaki gayretsizlik, dönemin diğer yazarları bir yana Hâlid Ziya gibi Batı edebiyatını ve türler arasındaki ayrımları iyi tanıyan bir yazarda bile karşımıza çıkmaktadır. Tabii burada dikkat edilmesi gereken nokta yazıların yayım tarihleridir. Yazarın **Hikâye** isimli kitabı 1891’de yayımlanmış olmasına rağmen, içerisindeki makaleler 1887-1888 arası kaleme alınmışlardır. O günlerde henüz Türk edebiyatında roman- hikâye ayırımına yönelik yazılar, Recâizâde Mahmud Ekrem, Nâbizâde Nâzım, Sâmi Paşazâde Sezâi gibi yazarlar tarafından ortaya konmamıştır. Diğer yandan bu tarihte Hâlid Ziya’nın üstat kabul ettiği Sâmi Paşazâde Sezâi **Küçük Şeyler**’i yayımlamamış ve Hâlid Ziya modern küçük hikâye tarzıyla tanışmamıştır. Bu nedenlerden ötürü yazarın 1887-1888 arasında romanı anlatmak için kullandığı “hikâye” sözcüğünü sadece Osmanlıcaya duyduğu saygıya bağlamak tam anlamıyla gerçek görünmemektedir. Bu daha çok dönem yazarlarının olay anlatımına dayalı roman ve hikâye gibi türleri, ayırım yapmadan, hikâye sözcüğü ile karşılamalarına işarettir. Çünkü o dönemde “hikâye” daha bir mesele halini almamış, üzerinde düşünülmemiş bir türdür. Hâlid Ziya’nın hikâyeyi romanın Türkçesi kabul etmesi de bu farkı algılamadığını göstermektedir.

Hikâye ve roman kelimelerinin kullanımına dair karmaşa Hâlid Ziya’da daha sonra da devam etmiştir. Gerek kurgu gerekse hacim bakımından bugün uzun hikâye sayılan **Bir İzdivâcın Târih-i Muâşakası**’nı “Bu küçük hikâyeyi okumuş muydunuz?”²⁶³ sorusunda “küçük hikâye” olarak tanıtan yazar, sansürün etkisiyle tamamlanamamış diğer uzun hikâyesi **Deli** (1305/ 1888)’yi “küçük roman”²⁶⁴ şeklinde niteler. Diğer yandan **Sefile** ile **Ferdi ve Şürekası** (1313/ 1895) için “büyük roman”²⁶⁵ tabirini kullandığı görülür. Ancak Hâlid Ziya, sayfa sayıları elli ile üç yüz arasında değişen eserleri için, *küçük hikâye*, *büyük roman*, *küçük roman* gibi değişik kalıpları neye göre kullandığını açıklamamış, bu türler arasında nasıl bir fark gördüğünü ortaya koymamıştır.

²⁶³ Hâlid Ziya, “Kari’lerime Mektuplar”, **Servet-i Fünûn**, 1317/ 1899, 211.

²⁶⁴ Bkz. (25), Hâlid Ziya, C. II, 89.

²⁶⁵ Bkz. (25), Hâlid Ziya, C. III, 58-59

Hâlid Ziya'nın hikâye türündeki eserler için kaleme aldığı eleştiri yazılarında bu konuda daha fazla bilgi bulunur. Bunların bir çoğu döneminde verilen hikâyeler üzerine eleştirilerdir. Yazarın **Küçük Şeyler** hakkındaki düşüncelerini, modern hikâye ile tanışmasına vesile olmasından dolayı ilk sıraya yerleştirebiliriz.

“**Küçük Şeyler**” beni çıldırttı. Bu bana yeni bir ufuk, memleketin nesir ve san’at semasında vaidlerle dolu parlak bir meşrik göstermiş oldu. Küçük hikâyelerin terceme tecrübeleriyle geçen zamanların, ve bu **Küçük Şeyler** bediasile mükerrer temasların bende birikdirmiş olması lâzım gelen bir heyecan yekûnu, âdetâ gelecek senelerin meşimesine düşerek hayata çıkmak zamanına intizaren ihtizaza başlamış bir habl tohumu teşkil etmiş olacak ki tahrir meslekimde en ziyade sevdiğim küçük hikâyelerden kim bilir ne kadar yazmış oldum.”²⁶⁶

Küçük Şeyler'i yeni olarak nitelendiren Hâlid Ziya “yenilik”le ne kastettiğini açıklamamıştır. Ancak eserin, kendinden önce yazılan hikâyelerden hacim, şahıs kadrosu, mekân ve zaman gibi öğelerinde görülen farklılıklar Hâlid Ziya'nın “yenilik”e hangi açıdan yaklaştığını gösterir niteliktedir. Başarı bakımından Batıdan çevirdiği hikâyelerin yanına yerleştirdiği **Küçük Şeyler**, romancı olmak isteyen Hâlid Ziya'nın küçük hikâye türünde yüzlerce eser vermesine yol açmıştır.

Yüz elliye yakın hikâyesinde konu bakımından sıkıntı çekmez Hâlid Ziya. Edebî anlayışının doğrultusunda romanlarından farklı olarak sokağa açılır ve dış dünyaya ait gözlemlerini hikâyelerinin konusu yapar. Hikâyelerine de realizm ve gözlem hakim olduğu için konu bulmakta zorlanmaz. Bir anlamda, Sâmi Paşazâde Sezâi'de olduğu gibi, en sıradan olaylar dahi Hâlid Ziya için hikâye konusudur. Yazara göre hikâye yaratabilmek için büyük, heyecanlı olaylara gerek yoktur. Konu bulmakta zorluk çekmeyen Hâlid Ziya bu konuda da Sâmi Paşazâde Sezâi'nin **Küçük Şeyler**'inin etkisindedir. Hayata dair her ‘küçük şey’ hikâyeye dönüşebilir onun kaleminde:

²⁶⁶ A. g. k., 79.

“Bütün hikâye yazarlar bilirler ki mevzu bulmak kadar kolay bir şey yokdur: Bütün sokaklar, bütün evler, bütün insanlar birer hikâye mevzuudur; gözlerinizi yumarak intibalarınıza, her günün size hediyesi olan teessürlerinize müracaat edin, kütüphaneler dolduracak mevzuların içinde bunalırsınız.”²⁶⁷

Konu bulmakta zorluk çekmeyen yazar, iş anlatıma gelince bazı sıkıntılar yaşar. Bu sıkıntıların nedeni küçük hikâyenin sınırlı, dar yapısıdır. Roman gibi uzun ve açık anlatıma müsaade etmeyen kısa hikâye, Hâlid Ziya'nın zaman zaman sorun yaşamasına sebep olmuştur. Ahmed Cevdet'in **İkdam** gazetesi için, kendisinden küçük hikâye istediğini anlatırken söyledikleri, bu türün en azından hacim yönüyle onu nasıl sınırladığını göstermektedir:

“**İkdam** beni en ziyade cezbeden oldu. Şahsına ve faaliyetine, yazılarında görülen fikir isabetine pek takdîr-kâr olduğum Ahmed Cevdet benden haftada bir iki küçük hikâye istedi.

Küçük!..

İşte bu mümkün olmuyordu, mevzular öyle tesadüf ediyordu ki ya bunların icab ettirdiği geniş daireleri daraltarak onları sütunların mesahalarına göre ölçmek için sıklamak yahud tevsi' edilmek isteniyorsa öylece yazarak sütunlardan değil sahifelerden bile taşmasına müsaade etmek lâzımdı. Ben hiç hacim meselesine mukayyed kalmağa katlanamadım...”²⁶⁸

Burada Hâlid Ziya, “geniş daireleri daraltarak” derken en azından roman ile hikâye arasında maddi bir fark olduğuna işaret etmektedir. Romanı uzunca bir süre “hikâye” sözcüğü ile karşılayan yazar, “küçük hikâye” ile de bugünkü anlamda kullanılan “kısa hikâye”yi kastetmektedir. Ve yazar iki türü birbirinden ayırmak için “darlık” sözcüğünü seçmiştir. Yazının ileriki kısmında yazar, gazetenin birkaç sütununu geçmeyecek hikâyeler kaleme almanın kendisi için zor olduğunu belirterek hacim meselesine uyamadığını itiraf eder. Bu durumda Hâlid Ziya'nın modern hikâyenin, özelliklerini bildiğini ancak uygulamada zorlandığını söylemek mümkündür. Her ne kadar hacim meselesine bağlı kalmayı sevmediğini belirtse de Hâlid Ziya'nın, Türk edebiyatında küçük hikâyenin gelişmesinde büyük rolü olduğu

²⁶⁷ Bkz. (25), Hâlid Ziya, C. II, 97.

²⁶⁸ Bkz. (25), Hâlid Ziya, C. IV, 147.

muhakkaktır. Hatta bazı araştırmacılar yazarın hikâyeciliğini romancılığından daha başarılı bulmuşlardır.

Mustafa Nihat Özön, Hâlid Ziya'nın tüm hikâyelerinde “muvaffak olamadı”ğını belirtse de Hâlid Ziya'nın bu alandaki yeniliğinin altını çizer. Özön Hâlid Ziya'yı küçük hikâyeye alanındaki varlığını “Eserleri biz buyuz, hayatımız şöyledir diyemedi, yalnız işte öyle anlatılır, etraf şöyle görülebilir diyebildi.”²⁶⁹ sözleriyle tanıtmıştır. Bu cümlelerden anlaşılmaktadır ki Mustafa Nihat Özön'e göre Hâlid Ziya, yaşadığı çevreyi ve hayatı, toplum yapısını tam olarak gösterebilen bir yazar değildir. Ancak gözlemediği çevrenin sanat eserinde nasıl anlatılması gerektiğinin farkında olan bir yazardır. Mustafa Nihat Özön'ün aksine İsmail Habib Sevük, Hâlid Ziya'yı romanlardan ziyade küçük hikâyede başarılı bulur. Yazarın hikâyelerini realist bakış açısı²⁷⁰ ve dildeki sadelik / doğallık yönlerinden üstün tutarken tasvirdeki başarısını da öncü bir tutum olarak değerlendirmektedir.²⁷¹

Hikmet Dizdaroğlu'na göre Hâlid Ziya, hikâyeye Samipaşazade Sezai'den önce başladığı ve hikâyeye yazmaya devam ettiği için Türk edebiyatında Batılı hikâyenin öncüsüdür. Ayrıca yazarın roman ve hikâyeyi, “asıllarından öğrenmesi” bu alandaki başarısını pekiştirmiştir.²⁷² Hikmet Dizdaroğlu, hikâyeye yazmaya devam etmesinden dolayı Hâlid Ziya'yı türün öncüsü kabul etse de yazarın **Küçük Şeyler**'i okumadan evvel yazdıkları uzun hikâyeye formunda olup modern kısa hikâyeden uzaktır. Selim İleri de Mustafa Nihat Özön'e paralel bir görüşü paylaşarak uzun yıllar önce yayımladığı bir incelemesinde, Hâlid Ziya'nın hikâyedeki başarısını yadsımamakla birlikte, romantizm yüzünden bir karmaşa yaşadığını ileri sürer. Realizmi tercih eden yazarın zaman zaman romantizme kayan tavrından dolayı hikâyelerindeki başarıyı inişli çıkışlı bulur.²⁷³

²⁶⁹ Bkz. (69), ÖZÖN, 344.

²⁷⁰ İsmail Habib SEVÜK, **Avrupa Edebiyatı ve Biz**, 569.

²⁷¹ İsmail Habib SEVÜK, **Tanzimat'tan Beri I**, 289.

²⁷² Hikmet DİZDAROĞLU, “Hâlid Ziya'nın Öykücülüğü”, **Türk Dili / Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, 53-65.

²⁷³ Bkz. (36), İLERİ, 6.

Cevdet Kudret “memlekette küçük hikâye türünün yerleşme ve gelişmesinde” yazarın rolünün büyüklüğünü vurgular.²⁷⁴ Kenan Akyüz, Hâlid Ziya’nın bazı hikâyelerinde Ahmed Midhat’a benzer bir şekilde meddah ağzını kullandığını ancak, ileriki yıllarda bu tutumdan sıyrılarak Türk edebiyatında, Avrupâî hikâyenin başarılı örneklerini verdiğini belirtmiştir.²⁷⁵ Mehmet Kaplan ise yazarın hikâyelerini, hayatı daha geniş ve çeşitli evreleriyle aksettirmesi bakımından romanlarına göre daha başarılı bulur.²⁷⁶ Bu başarıda romanlarındaki konak hayatından çıkarak şehrin sokaklarına uzanmasının etkili olduğu düşünülebilir.

Bilge Ercilasun konuya biraz daha farklı yaklaşır. Hâlid Ziya’nın başarısını öykü ve roman yazmasından ziyade bu türlerin Türk edebiyatında estetiğini kurmasına bağlar.²⁷⁷

Nihat Sami Banarlı’ya göre Hâlid Ziya’nın hikâyeleri romanlarından daha başarılıdır. Bunun nedeni ise “millî ve yerli renkler taşıyan hikâyelerini daha sıcak bir lisânla yazması”dır.²⁷⁸ İsmail Çetişli, Hâlid Ziya’nın hikâyecilikteki başarısını güçlü kurgusuna dayandırır. Hâlid Ziya’nın modern Türk hikâyesinin form bulmasını sağlayan hikâyeler kaleme aldığını belirtirken, bu başarısının romanları tarafından gölgelendiğini de ekler.²⁷⁹ Hâlid Ziya’nın hikâyelerini ayrı bir başlık altında incelemeyen İnci Enginün, yazarın romancılığı hakkında bilgi verdikten sonra hikâyeciliğine de kısaca değinir. Küçük hikâyelerinin romanlarına oranla daha yerli olduğunu söyledikten sonra “Mavi Yalı”nın Türk edebiyatında, Çehov tarzı hikâyenin ilk örneklerinden biri olduğuna dikkat çeker.²⁸⁰

Farklı açılardan yaklaşılsa da açıklamalardaki ortak görüş Hâlid Ziya’nın hikâye türünde en az romanlarında olduğu kadar başarı sağladığı, hatta bu alanda

²⁷⁴ Bkz. (118), KUDRET, 239.

²⁷⁵ Bkz. (72), AKYÜZ, 117.

²⁷⁶ Mehmet KAPLAN, “Hâlid Ziya Uşaklıgil”, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II**, 173.

²⁷⁷ Bilge ERCİLASUN, “Servet-i Fünûn, Diyorlar ki ve Halit Ziya”, **Türk Dili / Hâlid Ziya Uşaklıgil Özel Sayısı**, 121-133.

²⁷⁸ Bkz. (247), BANARLI, 1053.

²⁷⁹ İsmail ÇETİŞLİ, **Hâlid Ziya Uşaklıgil**, 125-133.

²⁸⁰ Bkz. (78), ENGİNÜN, 362.

öncü bir role sahip olduğudur. Bu öncülük türün tanımlandırılması yönünde değil, eserler düzeyindedir. Bu bakımdan Hâlid Ziya hikâyede romandan farklı bir tutum benimsemiş, hikâyenin ne olduğunu, nasıl yazılması gerektiğini teorik yazılarla değil bu türde verdiği eserlerle göstermiştir. Hâlid Ziya'nın hikâye alanındaki başarısında **Küçük Şeyler**'in olduğu kadar Maupassant ve François Coppée gibi Batılı yazarlardan okuyup çevirdiği hikâyelerin de etkisi olduğu muhakkaktır.

2.7. Ahmet Hikmet (Müftüoğlu, 1870-1927)

Servet-i Fünûn topluluğunun hikâye alanında eser vermiş bir diğer ismi de Ahmet Hikmet'tir. Genelde dil, şiir ve milliyetçilik üzerine yazılar kaleme alan Ahmet Hikmet'in iki hikâye kitabı yayımlanmıştır. **Haristan** (1318/ 1901) adlı eseriyle Servet-i Fünûn hikâyesinin hemen her özelliğini yansıtan yazarın, 1922'de yayımladığı **Çağlayanlar**'a farklı bir anlayış hâkimdir. Bu farklılığın en önemli nedeni ise iki kitap arasındaki uzun zaman zarfında görülen zihniyet değişimidir. Bu anlamda Ahmet Hikmet; Mehmed Rauf ve Hâlid Ziya'dan farklı olarak Servet-i Fünûn zevkine bağlı kalmamış, 1911'den sonra başlayan Millî edebiyat anlayışı doğrultusunda, siyasi ve sosyal ortamdan etkilenerek milliyetçilik anlayışını benimsemiştir.

Daha çok dil ve şiir üzerine yazıları bulunan Ahmet Hikmet²⁸¹ hikâye türünde eser vermiş olmakla birlikte, araştırmamın sonucuna göre, yazarın hikâyeden söz eden tek yazısı **Çağlayanlar** ön sözüdür.

“Ey Türk! Bu satırlarda mazinin destanlarını, hâlinin hicranlarını söylemek ve inlemek istedim.

(...)

Bu satırları yazarken masallarımı süslemedim. Senin ruhun gibi sade olmasını istemedim. Ötesinde; berisinde, eğer varsa,

²⁸¹ Ahmet Hikmet'in dil ve edebiyata dair görüşleri için bkz: Ahmet TETİK, **Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Fikirleri Üzerine Bir Araştırma**.

göreceğin özentiler sana beğendirmek, gururunu okşamak içindir.

(...)

Bu masallar ile arzu ettim ki senin firuze ruhuna tatlı bir renk, altın kalbine parlak bir cila vereyim.”²⁸²

Bugün hikâye kitabı olarak ele alınan **Çağlayanlar**’ı yazarının “masal” olarak nitelendirmesi hikâyelerin konularına bağlanabilir. Tamamı milliyetçilik akımının etkisinde yazılan hikâyelerde yer yer olağanüstü durumlara da yer verir. Yazar bu olağanüstü özelliklerin hikâyeye yakışmayacağını düşünmüş olmalı ki eserlerini takdim ederken masal sözcüğünü tercih etmiştir.

3.8. Hüseyin Câhid (Yalçın, 1875- 1957)

Servet-i Fünûn edebiyatının önemli hikâyecilerinden biri Hüseyin Câhid’dir. 1896’da **Mektep**’te yayımladığı ilk hikâyesi “Ada Vapurunda”nın ardından **Servet-i Fünûn** ve **Tanin**’de hikâyeleri art arda yayımlanır. **Hayât-ı Muhayyel** (1316/ 1899), **Hayât-ı Hakikiye Sahneleri** (1326/ 1909) ve **Niçin Aldatırlarmış?** (1340/ 1922) isimlerinde üç kitapta topladığı hikâyelerinde Hüseyin Câhid, genel olarak Servet-i Fünûn hikâyeciliğinin özelliklerini yansıtmaktadır. Genelde İstanbul’da geçen hikâyelerin çoğu aşk, intihar, ölüm, merhamet gibi Servet-i Fünûn’un genel temalarını işler. Dil de dönem hikâyelerine uygundur.²⁸³

Romandan çok hikâye yazan Hüseyin Câhid’in de çağdaşları gibi hikâye türü üzerine yazıları oldukça azdır.²⁸⁴ Ulaşabildiklerimiz içinde doğrudan hikâye ile ilgili olanlar “Bir Yazın Tarihi” (**Servet-i Fünûn**, nr. 552, 1317) ile Mehmed Celâl’in birkaç hikâyesi üzerine yazdığı eleştirilerdir. Fakat bunlar tamamen subjektif

²⁸² Ahmet Hikmet, **Çağlayanlar**, 10-13.

²⁸³ Hüseyin Câhid Yalçın’ın hikâyeleri ve hikâyeciliği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Işık SOYBAY, **Hüseyin Cahit Yalçın’ın Hikâyeciliği ve Hayat-ı Hakikiye Sahneleri**; Özge ŞAHİN, **Servet-i Fünûn Hikâyecisi Olarak Hüseyin Câhid Yalçın**.

²⁸⁴ Hüseyin Câhid Edebiyata dâir makaleleri için bkz. Özden ÇELEBİ, **Hüseyin Câhid Yalçın’ın Edebiyata Dâir Makaleleri**; Duygu ÖZTÜRK, **Hüseyin Câhid Yalçın’ın Sabah Gazetesindeki Tenkîdî Yazıları (1899-1900)**.

ölçütlerle yazılmış, kişisel saldırı boyutlarına ulaşan yazılardır. Daha çok eserlerin realizme uygun olup olmadığı konusunun incelendiği yazılarda tür olarak, hikâyeyi ayırt edici bilgiler bulunmamaktadır. Oysa dönemin eleştirmeni olarak bu tür yazılara daha yatkındır. Buna rağmen Hüseyin Câhid hikâye anlayışından söz etmemiştir.

Örneğin Memmed Celâl'in "İşvekâr" hikâyesini değerlendirdiği yazıda (1315/ 1899) konuyu eleştirir. Vapurda bulunan üç gencin evli bir kadınla tanışmalarının anlatıldığı aşk temalı hikâye Hüseyin Câhid'e göre gerçeğe ve mantığa yatkın değildir. Çünkü Mehmed Celâl okuru "garâbetten garâbete sürükler."²⁸⁵ Ne kişi tasvirleri ne de olay inandırıcıdır. Buna göre Hüseyin Câhid için hikâye gerçeğe yakın, vaka kuruluşu ve kişileri ise çelişkilerden uzak biçimde tertip edilmelidir. Tabii bu değerlendirmeler hikâyeyi tür olarak belirleme adına ayırt edici niteliğe sahip değildirler. 9 numaralı "Hayât-ı Matbuât" (1315/ 1899) ise yazarın edebiyat anlayışını da içerdiğinden biraz daha açıklayıcıdır. Bu yazı Hüseyin Câhid'in "Muallim" başlıklı hikâyesine gelen eleştirilere verdiği cevapları içerir. Edebiyatın herhangi bir şeye alet edilemeyeceğini, bir fikri savunmak ve yaymak için kullanılmayacağını düşünen yazar için hikâye de bu kabildendir:

"Bir muharrir her türlü eşhâs-ı vak'a tasvîr edebilir (...) yalnız burada dikkat edilecek şey muhariri, tasvir ettiği eşhâsı yalnız hakikatte olduğu gibi tasvîr ile iktifâ ediyor mu, daha doğru bir ta'birle muharrir bî- taraf kalıyor mu yoksa şahı vak'ayı siper ederek kendisinin efkâr ve muhakemâtı ile onun efkârını karıştırıyor mu noktasıdır."²⁸⁶

Hikâye ve edebiyatı değerlendirirken gerçekçilik noktasından hareket eden Hüseyin Câhid için bir yazarın meziyeti, aradan çekilip, topluma ders veren öğütlerini geri planda tuttuğunda ortaya çıkabilir. Yukarıda da değindiğimiz gibi bu görüşlerin hiçbiri yalnızca hikâyeyi açıklayacak yeterlilikte değildir.

Hüseyin Câhid'in bir başka yazısı Hâlid Ziya'nın "Bir Yazın Tarihi" adlı hikâye kitabı üzerinedir. Bu uzun eleştiride (1317/ 1901) kitaptaki hikâyelerin

²⁸⁵ Hüseyin Câhid, "Hayât-ı Matbuât 5", **Sabah**, 4.

²⁸⁶ Hüseyin Câhid, "Hayât-ı Matbuât 9", **Sabah**, 3.

konularını özetleyen Hüseyin Câhid'in üzerinde durduğu temel nokta bütün hikâyelerin elemle bitmesidir. Fakat bu elem gerektiği ölçüde şiddetli değildir. Bırakılmışlık hissi verir. Bu bitişleri Hâlid Ziya'nın duyuş tarzına, hayatı algılayışına bağlar. Hüseyin Câhid'e göre Hâlid Ziya bir gözlemci gibi değil bir sanatkar gibi dünyaya bakar. Bu nedenle buradaki hikâyeler tam anlamıyla hayatımızın içinden alınmış hissini vermezler. Hikâyelerin hepsi İstanbul'da geçse de özellikle kişilerde gerçek hayata ait olmayan taraflar çoğunluktadır.

“Hâlid Ziya bu gibi hayattan derin bir tehâşî duyar. Bu onun en şi'ir-âmiz ve bilâ-perver hulyalarının korkunç bir kabusu gibidir. Bazen tehlikenin korkunun verdiği bir zevk ve lezzet ile bir besteci, bir kapudan, bir musiki muallimi şekli altında bu hayât-ı mahva uzaktan temas eder. Fakat hemen korkup çekilir.”²⁸⁷

Diğer yazılarında olduğu gibi burada da Hüseyin Câhid teorik olarak türü tanımlamaktan ziyade birkaç küçük değerlendirmede bulunmuştur. Görünen o ki yazar hikâye türünde eser verse de Batı edebiyatını yakından tanımasına rağmen hem hikâye alanındaki gelişmelerden hem de türü tanımlamaktan uzak durmuştur. Eleştirmen kimliği bu kadar önde ve etkili olan bir kalemden beklenmeyecek derecede bu konuda, üstelik kendisi de hikâye türünde eser vermiş olduğu halde, sessiz kalmıştır. Bu nedenle Hüseyin Câhid'in modern hikâyenin Türk edebiyatındaki oluşumu aşamasında, tanımlama yönünden, katkı yap(a)mamış yazarlardan biri olduğunu söylemek yanlış olmaz.

2.9. Mehmed Rauf (1875 – 1931)

Servet-i Fünûn'un Hâlid Ziya'dan sonra hikâye alanında çok sayıda eser veren yazarlarından biri de Mehmed Rauf'tur. Hem eserleri hem de tür üzerine yaptığı değerlendirmeleriyle modern Türk hikâyesinin gelişmesine katkıda

²⁸⁷ Hüseyin Câhid, “Bir Yazın Tarihi”, *Servet-i Fünûn*, 91.

bulunmuştur. Mehmed Rauf, “hikâye” sözcüğünü uzunca bir süre “roman” yerine kullandığı gibi “küçük hikâye” tamlamasını da modern kısa hikâye için kullanır.

Mehmed Rauf, **Mektep** dergisinde yayımlanan seri makalelerinde (1314/ 1896) İngiliz romanının tarihçesini anlatmasına rağmen başlık olarak “Târih-i Hikâye”yi tercih etmiştir.²⁸⁸ **Servet-i Fünûn**’da yayımlanan “Romanlara Dâir: Bizde Hikâye” (1314/ 1896) adlı makalesinde Türk ve Dünya romanlarından seçtiği örnekler üzerinden konuşur.²⁸⁹ Bundan iki yıl sonra yine **Servet-i Fünûn**’a yazdığı ve romanları anlatan bir başka makalesine (1317/ 1899) ise “Bizde Roman” ismini vermiştir.²⁹⁰ Mehmed Rauf da tıpkı çağdaşı Hâlid Ziya gibi hikâye kelimesini roman karşılığı olarak kullanmıştır. Mehmed Rauf’un hikâyelerini ve hikâyeciliğini kapsamlı bir şekilde inceleyen Rahim Tarım, bu yazılarda görülen isimlendirme karmaşasını kişisel tercihten ziyade dönemin özelliğine bağlamaktadır:

“Mehmed Rauf’un da, çoğu kez hikâye ve roman kelimelerini, bizim bugün kullanmakta olduğumuz ayrı manalarının zıddına, birbiri yerine kullandığını da belirtmeliyiz. Bunun sebebi, Mehmed Rauf’un şahsî tercihten öte, hikâyenin henüz yeni yeni bir edebî tür olma özelliğini kazanmaya başlamış olması ve romanın da uzun süre ‘hikâye’ adıyla anılmış olmasındandır.”²⁹¹

1900 yılında **Servet-i Fünûn**’da yayımladığı “Hâlid Ziya ve Hikâyeleri”²⁹² başlıklı yazısında Mehmed Rauf, yazarın romanlarını incelemiş, iki sayı süren yazının ancak son birkaç paragrafını Hâlid Ziya’nın küçük hikâyelerine ayırmıştır. Bu, belki de Mehmed Rauf’un eserleri hikâye veya roman olarak karşılama konusunda yaşadığı karmaşayı en yoğun biçimde gösteren yazısıdır.

“ ‘Bir Yazın Tarihi’ intişar etdi. Yazarın küçük hikâyeleri ber-taraf edilirse; Bu Hâlid Ziya’nın beşinci ‘kitabı’dır. **Nemîde**,

²⁸⁸ Mehmed Rauf, “Târih-i Hikâye”, **Mektep**, 760-764, 773-776, 825-830, 856-861, 905-908, 925-926, 936-939, 987-988.

²⁸⁹ Mehmed Rauf, “Romanlara Dair: Bizde Hikâye”, **Servet-i Fünûn**, 86-90.

²⁹⁰ Mehmed Rauf, “Bizde Roman”, **Servet-i Fünûn**, 38-42.

²⁹¹ Rahim TARIM, **Mehmed Rauf Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma**, 247.

²⁹² Mehmed Rauf, “Hâlid Ziya ve Hikâyeleri”, **Servet-i Fünûn**, 147-152, 170-174.

Ölünün Defteri, Ferdî ve Şürekâsı, Mâî ve Siyâh ve son eseri.”²⁹³

Mehmed Rauf burada Hâlid Ziya'nın küçük hikâyelerini baştan elemiş, yazarın başarısını ve verimini romancı yönüne bağlamıştır. Oysaki bu tarihe kadar Hâlid Ziya'nın yazdığı küçük hikâyeler azımsanacak sayıda değildir. Mehmed Rauf'un “küçük hikâye”yi önemsemeyen tavrı yazının devamında da karşımıza çıkar. Hâlid Ziya'nın ne kadar yenilikçi bir yazar olduğunu anlatmaya koyulan Mehmed Rauf, **Nemide**'den önce Türk edebiyatında roman bulunmadığını, ancak bir iki “hikâye” bulunduğunu söyler:

“...bizde henüz roman namına ciddî bir eser-i edebî tanınmadığı, edebiyâtımızın ancak bir iki hikâyesi bulunduğu bir zamanda o **Nemide**'siyle ‘edebî hikâye’yi te’sîs etdi... O zamana kadar edebiyâtımızda, tercüme olsun te’lif olsun, beşeriyetin ciddî, müdekkik bir tahlil ve teşrihine dair bir hikâye mevcut değilken böyle bir eseri yazışı ve bunu tamam bir lisân ile yazışı: İşte birinci meziyeti budur.”²⁹⁴

Yazı neresinden bakılırsa bakılsın isimlendirme karmaşasından dolayı anlaşılamayacak hâldedir. Her şeyden önce yazının başlığı “Hâlid Ziya ve Hikâyeleri”dir. Ancak burada sözü edilen yazarın hikâyeleri değil romanlarıdır. Diğer yandan “Bir Yazın Tarihi” ile başlayan yazıda Mehmed Rauf Hâlid Ziya'nın küçük hikâyelerini bertaraf etmekle birlikte **Nemide** (1307/ 1892), **Ferdî ve Şürekası** (1312/ 1895) gibi eserlerle yazarın uzun hikâye / nuvella sayabileceğimiz “Bir Yazın Tarihi”ni aynı sıraya yerleştirir. Üstelik beşinci sıraya yerleştirilen eser “Bir Yazın Tarihi”nin dışında küçük hikâyeler toplamıdır. Yazının ilerleyen kısmından aldığımız üstteki alıntı işi biraz daha karmaşık hale getirir. Mehmed Rauf, **Nemide**'nin ne kadar özgün ve yeni bir eser olduğunu belirtmek için Türk edebiyatında verilen eserlere geçer. Hem roman hem hikâyeyi aynı cümlede kullanan Mehmed Rauf için **Nemide** roman mıdır yoksa hikâye mi? Veya yazar bu sözcüklerle hangi türleri kastetmektedir? “Roman namına ciddî bir esere tesadüf edilemediğini” söylerken Mehmed Rauf **Nemide**'yi roman olarak gösteriyorsa

²⁹³ A. g. y., 147.

²⁹⁴ A. g. y., 147.

ardından gelen “edebiyâtımızın ancak bir iki hikâyesi bulunduğu bir zamanda” cümlesiyle hangi eserlerden söz etmektedir? **Nemide**’den önce Ahmed Midhat’ın birçok romanı, Namık Kemal’in **İntibah**’ı yayımlanmıştır. Mehmed Rauf “ancak bir iki hikâye” demekle bu eserleri kastediyor olabilir. Eğer öyle ise yazar, adı geçen eserleri roman olarak değil *basit hikâyeler* kabul etmektedir. Diğer yandan **Nemide**’yi “edebî hikâye”nin ilk örneği kabul ederken yine karışık bir ifade kullanmaktadır. Görünen o ki 1900’de yayımlanan bu yazıda Mehmed Rauf hâlâ hikâye ve roman ayrımını kavrayamamış gibidir. Üstelik 1900 tarihi, Türk edebiyatında roman ve hikâye arasında ilk ayrımların çoktan yapıldığı, modern küçük hikâye örneklerinin daha sağlam bir şekilde verildiği yıllardır.

Servet-i Fünûn’un bir sonraki sayısında yazının devamı yayımlanır. Burada Mehmed Rauf’un, yarattığı isimlendirme karmaşasından biraz daha uzaklaştığı görülür. “Hâlid Ziya’nın eserlerinden böyle umumî bir nazarla bahs edib de küçük hikâyelerini zikretmemek haksızlık olur” sözlerinden sonra yazarın küçük hikâyelerini neden en sona bıraktığını şöyle açıklar:

“Bunları **Mâî ve Siyâh**’tan sonra zikrettiğimin sebebi ondan sonra intişar ettikleri içindir. Mahaza denilebilir ki biz ilk küçük hikâyeyi yine onun kalemine medyûnuz; zirâ ‘Bir İzdivâcın Tarîh-i Muâşakası’ ile ‘Bir Muhtıranın Son Yaprakları’ intişâr ettiği zaman ortada bu nev’inden henüz bir numune yoktu.”²⁹⁵

Mehmed Rauf, küçük hikâyelerin **Mâî ve Siyâh** (1313/ 1898)’tan sonra yayımlandıklarını söylese de adını andığı hikâyeler Hâlid Ziya daha İzmir’deyken romanlarından önce **Hizmet**’te tefrika edilmiştir. Kaldı ki Mehmed Rauf’un burada küçük hikâye olarak sözünü ettiği eserler nuvelle dediğimiz türden uzun hikâyelerdir. Yazının bundan sonraki kısmı, Mehmed Rauf’un genel olarak küçük hikâye hakkındaki düşüncelerini içermektedir.

“Bir nokta-i nazara göre küçük hikâye, büyük romandan güç bir tecrübe-i kalemiyedir. Bazen bütün bir romanın muâvenetiyle ancak ihsâs ve isbât edilebilecek bir fikir ve heyecan üç yüz satırlık bir hikâyecikle yazılabilmek lüzumu gayet parlak bir

²⁹⁵ Bkz. (292), Mehmed Rauf, 173.

pırlanta olmayınca emsâli arasında gâib olup gitmek tehlikesine sevk eder.”²⁹⁶

Diğer yazarlarda gördüğümüz uzunluk / kısalık Mehmed Rauf için de ölçüttür. Küçük hikâyeye üç yüz satırlık alan biçen yazar bu sınırdan dolayı hikâyeye yazmanın zorluğundan da söz eder. Roman gibi uzun soluklu eserlerin sahip olduğu etkiyi yaratabilmek için küçük hikâyeye yazarının maharetli olması gerekmektedir. Modern hikâyeye ile roman arasındaki farklılıklardan biri de iki türün okur üzerinde bıraktığı etkidedir. Mehmed Rauf uzunluk / kısalık konusunda diğer yazarları hatırlatsa da burada kullandığı “etki” sözcüğü oldukça dikkati çekicidir. Fakat “maharet”e bağladığı küçük hikâyeye yazma işini biraz sonra kolaylaştırır.

“Romanlarda ekseriyâ düşülen bir varta, eseri birkaç nefeste yazmak vartası vardır ki bunlarda [küçük hikâyede] ondan korkulmaz: Başlarken muharrir ne hâlet-i rûhîye ve hayâliyede ise nihâyetine kadar öyle kalarak eserin vahdeti muhafaza edilmiş olur. Bunun için tenâkuzlar, adem-i i’tilâflar pek nadir görülür. Hepsi başka bir neş’enin, başka bir hevesin, bir pervâz-ı hayâlin mahsûs renk ve ziyâsıdır.”²⁹⁷

Burada artık roman ile hikâyeye ayırımına girmiştir yazar. Küçük hikâyenin romana göre daha kolay olduğu ve romana geçmek için bir basamak olarak kullanılması Mehmed Rauf’tan önceki yazarlarda da görülen bir bakış açıydı. Ancak burada yazarın kullandığı ölçüt biraz daha farklıdır. Yazar roman / hikâyeye farkına değinirken yazma sürecinin sıkıntılarını dikkate almaktadır. Mehmed Rauf’a göre *küçük hikâyeye bir oturuşta yazılabildiği için* yazar konuyu dağıtma, bakış açısını değiştirme gibi tehlikelerle karşılaşmaz. Oysa roman uzun sürede yazıldığı için roman yazarı her gün edindiği deneyimlerle, şahit olduğu olaylarla başlangıçtaki tavrını değiştirebilir. Bu değişiklik eserin bütünlüğüne zarar vereceği gibi yazarını da çelişkiye düşürür. Mehmed Rauf’un bakış açısı Poe’yu akla getirmektedir. Kısa hikâyenin kurucusu Poe “bir oturuşta okunabilen” derken Mehmed Rauf “bir oturuşta yazılabilen” demektedir. Bu da Mehmed Rauf’un küçük hikâyeye yazmayı romana göre daha kolay bir iş olarak düşündüğünü göstermektedir.

²⁹⁶ A. g. y., 173.

²⁹⁷ A. g. y., 173.

Mehmed Rauf'un roman türündeki eserleri “hikâye” başlığı altında incelediği yazılarının dışında bugünkü anlamda hikâyeden söz ettiği yazıları da bulunmaktadır. Bunlar dönemin yazarlarına ait hikâye değerlendirmeleridir. Özellikle Hâlid Ziya, Hüseyin Cahid, Ahmet Hikmet ve Yakub Kadri'nin hikâyelerini değerlendirdiği yazılarında hikâyeye dair tam bir tanım bulunmasa bile Mehmed Rauf'un hikâyeden tür olarak beklentileri ve hikâye anlayışı kısmen de olsa görülmektedir. Bu yazılar, Servet-i Fünûn döneminde küçük hikâye üzerine yazılmış en açıklayıcı değerlendirmelerdir.

Mehmed Rauf, “Hâlid Ziya, Hayat ve Hususiyeti” (1313/ 1898) isimli yazısında , küçük hikâye türünde Hâlid Ziya'yı öncü olarak işaret etmektedir. Hâlid Ziya'nın **Bir Muhtıranın Son Yaprakları** ile **Bir İzdivâcın Târih-i Muâşakası**'nı edebiyat dünyası için yenilik kabul etmiş ve yazarın üslubunu gelişmenin adımları biçiminde vurgulamıştır. Ancak burada Mehmed Rauf'un sözünü ettiği eserler bugünkü anlamda kısa hikâye değildir. Her iki eser de hem hacim hem de anlatım tekniği açısından kısa roman / uzun hikâye formundadır:

“Hâlid Ziya en evvel **Bir Muhtıranın Son Yaprakları** namındaki eseri ile nazar-ı dikkatimizi celbetmişti. Bu eserde o zamana kadar görülmeyen, hisedilmeyen bir nefhâ-i beyân ile bir melâlînin ahvâl-i ruhiyesi teşrih ediliyordu. Edebiyatı takip davasını besleyip de bu eseri okumak, bunun nasıl bir hatve-i tekâmül olduğunu hissetmemek mümkün değildir. Sonra yine küçük bir hikâye: **Bir İzdivâcın Târih-i Muâşakası**. Ne kadar nazik bir tarz-ı tahkiye, ne şûh bir edâ-yı beyân: lâkin Hâlid Ziya Bey'e bayılıyorduk”²⁹⁸

Mehmed Rauf, Hüseyin Câhid'in “Hayât-ı Muhayyel”i, için kaleme aldığı yazısında (1317/ 1899) hikâye anlayışı hakkında daha fazla bilgi vermektedir. Öncelikle Hüseyin Câhid'in edebiyattaki başarısını iki döneme ayıran Mehmed Rauf birinci dönemi oldukça karamsar bulur. Bu, yazarın **Hayal İçinde** adlı romanını yazdığı dönemdir. Mehmed Rauf, Hüseyin Câhid'in hikâyecilikteki kabiliyetinin bu türde yazdıkça geliştiğini söyler. Mehmed Rauf'a göre Hüseyin Cahid'in edebiyatta gelişim gösterdiği dönem **Hayat-ı Muhayyel** adlı hikâye kitabına denk gelir.

²⁹⁸ Mehmed Rauf, “Hâlid Ziya, Hayat ve Hususiyeti”, **Servet-i Fünûn**, 298.

Mehmed Rauf **Hayat-ı Muhayyel**'deki hikâyeleri hangi yönlerden başarılı bulduğunu şöyle açıklar:

“Öyle hikâyeler yazıyor ki mükemmel olmak için kusurları varsa kusursuzluklarıdır. Bu küçük hikâyelerin asıl güçlüğünü teşkil eden şey bir vak'a-i hayatiyeyi teksif , bir heycân-ı ânîyi tesbit edebilmek, ve bunu nisbetsizlik, âhenksizlik, yahut vahdetsizlik mi diyelim bilmem, hikâye-nüvisler için ekseriyetle düşülen o vartadan kurtarmak, eseri aksâm-ı mevcûdiyesiyle mütevazın, durdurabilmek, ayakta tutabilmektir ki, Cahid'in de herkes gibi şu kusurlarla mecrûh eserleri olmakla beraber meselâ ‘Görücü’, ‘Yaz Hatıraları’, ‘Kanto’, ‘Bir Perde’ nevinden hikâyeleri bu tevâzun ve tenasüp cihetinden birer ‘küçük hikâye’ nümunesi addedilecek şeylerdir.”²⁹⁹

Mehmed Rauf'a göre bu küçük hikâyeleri kusursuz yapan özellikler, Hüseyin Cahid'in, hayatta karşılaşılabileceğimiz olayları daha yoğun bir biçimde anlatması, anlık heyecanları yakalayıp eserin içinde orantılı ve dengeli yerleştirebilmesidir. Mehmed Rauf'un, Hüseyin Câhid'in hikâyelerinde bulunduğu; günlük hayat, yoğunluk, orantı bugünkü modern hikâyelerde görülen özelliklerdir. Fakat Mehmed Rauf için bu özellikler yalnızca birer basamaktır. Çünkü amaç hikâyede başarı sağlamak değil, romana ulaşmaktır.

“Hakikat-i hâlde küçük hikâyeler roman tecârib-i kalemiyesinden başka bir şey değildir, şu nokta-i nazardan Cahid her türlü şerâitiyle Bugünkü romanı yazabileceğini göstermiş bir muharrirdir.”³⁰⁰

Mehmed Rauf, Hüseyin Cahid'in küçük hikâye türündeki eserini değerlendirirse de asıl amacını yazının sonunda açıklamıştır. Mehmed Rauf'a göre ulaşılmak istenen nokta başarılı romanlar verebilmektir. Küçük hikâyeler de bu yolda başarıya giden küçük adımlardır. Yani, yalnızca romana geçebilmek için kalem alıştırmalarıdır.

²⁹⁹ Mehmed Rauf, “Hayât-ı Muhayyel Muharriri,” **Servet-i Fünûn**, 251-252.

³⁰⁰ A. g. y., 252.

1899 yılında artık Türk edebiyatında bugünkü anlamda hikâye türü olarak yerini almış olmasına rağmen Mehmed Rauf “hikâye”yi, başarılı roman yazabilmek için “kalem denemesi” olarak görmektedir. Yazarın, tefrikasına 1900’de başladığı ve 1901’de kitap olarak yayımladığı **Eylül** romanının ön sözünde yer alan “ilk eserim” ifadesi de bunu gösterir niteliktedir. **Eylül**’den önceki hikâyelerini yok sayan Mehmed Rauf’un **Eylül**’den sonra yazdığı romanlarda bu başarıyı yakalayamadığı buna karşın hikâyelerinde daha başarılı olduğu görülmektedir.

1901 yılında Mehmed Rauf hikâye türü üzerine bir yazı daha yayımlamıştır. Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun **Haristan** adlı eserini incelediği bu yazının önemli noktası iki tür arasındaki farka daha ayrıntılı bir şekilde eğilmesidir. Roman ile hikâye farkının daha iyi ifade edildiği bu yazıda Mehmed Rauf, “hikâye”nin Türk edebiyatında romandan daha yeni olduğunu vurgular ve o tarihe kadar bu türde verilen eserleri şöyle değerlendirir:

“Ahmet Hikmet Beyefendi altı seneden beri hikâye yazıyorlarmış; malumdur ki bizde roman yeni bir şeydir; fakat hikâye daha yeni, pek yeni bir şeydir. İlk küçük hikâyeyi arıyorum, zannedirim Hâlid Ziya’nın ‘Bir İzdivacın Târih-i Muâşakası’yla, ‘Bir Muhtıranın Son Yaprakları’ndan biridir. Ondan sonra **Küçük Şeyler**’i buluyorum, daha sonra Nabizâde Nâzım Bey’in hikâyeleri geliyor, ve daha sonra bir feyzân-ı hikâyât... Evvelâ gazetelerin tercümeleri: Bir zaman, bundan altı yedi sene evvel, bütün yevmî gazetelerde hemen her gün birer hikâye bulunurdu...

O halde henüz küçük hikâye olarak Sezâi, Hâlid Ziya beyler gibi bizce muteber muharrirler tarafından açılmış bir çığırda, 1311 tarihinde küçük hikâye yazmak mühim bir şeydir ki işte Hikmet Beyefendi’yi bunun için tebrik ediyorum.”³⁰¹

Bu değerlendirmesinde Mehmed Rauf, küçük hikâyenin kurulmasında iki üç ismi öne çıkarır: *Hâlid Ziya*, *Sâmipaşazâde Sezâi*, *Nabizâde Nâzım*. Mehmed Rauf, bu öncüler sayesinde dergi ve günlük gazetelerde birbiri ardına küçük hikâyelere yer verildiğini belirtir. Mehmed Rauf, Türk edebiyatında küçük hikâyenin başarılı örneklerini veren yazarlarını saymakla beraber hatalı olduğu taraf sıralamadır.

³⁰¹ Mehmed Rauf, “Haristan”, **Servet-i Fünûn**, 66.

Hâlid Ziya'nın saydığı hikâyeleri nuvella denilen uzun hikâyelerdir. Bu nedenle daha sonra yazılmakla birlikte ilk modern küçük hikâye örnekleri Sâmi Paşazâde Sezâi'nin **Küçük Şeyler** kitabındaki yer alanlardır. Diğer yandan Mehmed Rauf'un, süreli yayınların ve çeviri eserlerin küçük hikâye türünün gelişmesine yaptığı katkıları görebilmesi oldukça önemlidir.

Mehmed Rauf hikâye hakkındaki görüşlerini ortaya koyduğu iki yazı daha yayımlamıştır. Bunlar Hâlid Ziya'nın **Solgun Demet**'i ile Yakub Kadri'nin **Bir Serencâm**'ı üzerinedir. Bu incelemelerde Mehmed Rauf, doğrudan doğruya hikâye tanımı yapmasa da, kendi ölçütlerine göre, başarılı hikâyenin özelliklerini belirtmektedir. Mehmed Rauf, **Solgun Demet**'teki bazı hikâyeleri, kahramanlar ve olayların sonuçları bakımlarından gerçeklikten uzak olduğu için başarısız bulurken³⁰² **Bir Serencâm**'ın başarısını Yakub Kadri'nin dili kullanma yeteneğine bağlar.³⁰³

Mehmed Rauf'un hikâye hakkındaki görüşlerine ulaşabildiğimiz son yazısı ise Fahri Celâl'in **Kına Gecesi** adlı kitabı hakkındadır. Bu değerlendirmede (1927) Mehmed Rauf, günün matbuat hayatında gördüğü kalitesizlikten bahseder. Yazara göre bunun nedeni "her şey ve herkes [in] paraya tapmasıdır." Para için içine dahil olunca kazanç eserden önemli hâle gelmiş, eserlerin kaliteleri düşmüştür. Bu kalitesizlik arasında Mehmed Rauf iyi bir kitaba rastladığından söz eder:

"Fahri Celâl'in yeni çıkan **Kına Gecesi** kitabından bahsediyorum. Ve bu eserin son sene zarfında çıkan kitapların hepsinden kıymetli ve sanatlı bir eser ilan etmeği bir vazife biliyorum.³⁰⁴

Mehmed Rauf, Fahri Celâl'in bu kadar başarılı olmasını Maupassant'ı örnek almasına bağlar. Böylece küçük hikâyenin başarılı olmasında öne sürdüğü şartları da açıklamış olur. Yazar aradan çekilmeli ve okurla metni baş başa bırakmalıdır. Ancak bu sadece hikâye için değil roman için de geçerli olabilecek özelliktir. Mehmed Rauf'a göre başarıyı belirleyen teknik değil, akımdır.

³⁰² Mehmed Rauf, "Solgun Demet", **Servet-i Fünûn**, 1318/ 1901, 313-317.

³⁰³ Mehmet Rauf, "Bir Serencâm", **Şehbâl**, 1331/ 1914, 442-43.

³⁰⁴ Mehmed Rauf, "Kına Gecesi", **Güneş**, 10.

“Hikâyelerin esasları orijinaldir, demişdim, bu itibarıyla Fahri Celâl Mopasan’ı andırır, ve bu andırış yalnız hikâye mevzularıyla değil, tahkiye ve tahrir tarafıyla da vardır. Satırlar arasında asla muhariri göremezsiniz. O hissiz ve gâibdir.

...

Bir Mopasan’ın eseriyle tahkiye esnasında kahramanlarıyla beraber ağlayan, gülen ve onlara şefkatle hitap eden ve onları himâye ve müdafaa eden Daudet’in bir eseri arasında muharririn eserde yaşaması nokta-i nazarından elbette fark vardır. İşte Fahri Celâl Bey bu nokta-i nazardandır ki Mopasan’a benziyor.”³⁰⁵

Açıklamaların geneline bakıldığında Mehmed Rauf’un hikâyeye yüklediği görev, roman yazmanın hazırlayıcı olmasıdır. O, hikâyeyi roman için basamak olarak görmüştür. Küçük hikâyeye yazmayı romana göre daha kolay bir iş gibi anlatan Mehmed Rauf için hikâyenin başarılı sayılmasında belirlediği tek ölçüt realist akımla yazılması, hayatı yansıtmasıdır. Mehmed Rauf’un hikâyeye hakkındaki görüşleri döneminin diğer yazarlarına göre daha açıklayıcı olsa da genel olarak bakıldığında Servet-i Fünûn yazarlarının hikâyeye üzerine fazlaca düşünmedikleri söylenebilir. Bu eksikliğe rağmen Mehmed Rauf hayatı boyunca hikâyeye yazmaktan geri durmamıştır. Hattâ Mehmed Rauf, hem yazıldığı dönemde hem de günümüzde, en başarılı romanı sayılan **Eylül**’den sonra bile yine hikâyeye yazmaya devam etmiştir. Çok sayıda hikâyeye ve roman yazmış olmasına rağmen edebiyat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin Mehmed Rauf hakkındaki ortak görüşleri, hiçbir eserinin **Eylül** seviyesine erişememiş olmasıdır.

Mustafa Nihat Özön, Mehmed Rauf’un hikâyelerini romanlarına - Eylül dışındakileri - göre daha başarılı bulurken³⁰⁶ İsmail Habib Sevük cilt cilt yazdığı küçük hikâyelerin **Eylül**’ün gerisinde kaldığını belirtmiştir.³⁰⁷ Selim İleri ise eserleri arasında karşılaştırmaya girmeden “edebiyat yapma tutkusu”nun hakim olduğu hikâyeleri gerçeklikten uzak bulmuştur.³⁰⁸ Bilge Ercilasun hikâyeleri dil yönüyle değerlendirerek Mehmed Rauf’u mensubu olduğu Servet-i Fünûn topluluğu içinde

³⁰⁵ A. g. y., 10.

³⁰⁶ Bkz. (69), ÖZÖN, 353.

³⁰⁷ Bkz. (271), SEVÜK, 291.

³⁰⁸ Bkz. (36), İLERİ, 6.

üsluba en az dikkat eden yazar olarak nitelendirmiştir.³⁰⁹ Cevdet Kudret **Eylül**'ü etraflıca açıklayıp Mehmed Rauf'un hikâyelerinden bir cümle ile söz etmiştir.

Mehmed Rauf'u, hikâyeleri ve hikâyeciliği yönüyle inceleyen Rahim Tarım, yazarın hikâye üzerine söylediklerini sistemli bir şekilde bir araya getiremediğini hattâ bazılarını kendisinin de uygulayamadığını belirtmiştir.³¹⁰

2.10. Server Cemal

Hem giderek ağırlaşan Abdülhamid istibdadının etkisi hem de Servet-i Fünûn topluluğunun dağılmasıyla 1901'de edebiyat sahasında durgunluk başlar. Hikâye türünde az sayıda eser verildiği gibi, türe dair teorik yazılar da yayımlanmaz olur. 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet'le beraber özgürlüğe kavuşan imparatorluk topraklarında art arda dergi ve gazetelerin yayımlanması hikâye alanına da hareketlilik getirir.

Hayatı hakkında pek fazla bilgiye ulaşamadığımız Server Cemal de hikâye örneklerinin bolca görüldüğü bir zamanda hikâyelerini dergilerde yayımlayanlar arasındadır. Bunların çoğu orijinal sayılamayacak, Servet-i Fünûn etkisi taşıyan, aşk konulu hikâyeleridir. Yazarın bu çalışma açısından önemi hikâyelerinden ziyade 1909'da tür üzerine yayımladığı yazıları (**Musavver Muhit**, nr. 14, 16, 17) nedeniyledir. Çalışmamızı içine alan yıllarda (1870-1928) Server Cemal hikâye kitabı yayımlamasa da aşağıda inceleyeceğimiz yazılar devrin hikâyeye yön veren, *roman / uzun hikâye / küçük hikâye* kavramlarına yaklaşımı açısından önemlidir. Sâmi Paşazâde Sezâi ve Recâizâde Mahmud Ekrem dışındaki hikâye yazarları o güne kadar Batılı küçük hikâye türünü konu edindikleri yazılarında daha çok devrin hikâyeleri üzerine eleştirileri sergilerken “Küçük Hikâye ve Âtîsi” adlı yazıda, Server Cemal, teorik olarak, türü tanımlama çabası üzerinde yoğunlaşmıştır. Ancak yazar

³⁰⁹ Bilge ERCİLASUN, “Mehmed Rauf”, **Büyük Türk Klasikleri**, C. X, 121.

³¹⁰ Bkz. (291), TARIM, 248.

küçük hikâyeyi Türk edebiyatı üzerinden değil, Batıdaki oluşum ve gelişim koşullarından hareketle değerlendirmektedir. Üç sayı boyunca devam eden makalesine Server Cemal, türün tarihini anlatmakla başlar:

“Aksâm-ı edebiyenin hemen en genci olan küçük hikâye tarzı bütün alâik-i mâddiyeden tecerrüdle diğer bazı edebiyenin vâsıl olduğu derece-i tekâmül-i san’ata vâsıl olamamıştır.”³¹¹

Server Cemal’e göre küçük hikâye edebî türler içerisinde en yenisidir. Bu nedenle gelişimini henüz tamamlamamıştır. Küçük hikâyenin ne yolda bir gelişim göstereceği üzerine fikirlerini sunmak isteyen yazar türün nasıl bir ihtiyaçtan doğduğunu şu şekilde açıklamıştır:

“Eskiden beri bildiğimiz, fıkra tarzıyla roman tarzı arasında bir mevki tutabilen küçük hikâyelerin vesâit-i tabiyeleri nazar-ı itibâra alınca bunların kitap şeklinde meydân-ı intişâra çıkarılamayacakları âşikâr oluyor. Şekil ve mahiyeti itibarıyla mecmuaların sahibi daha ziyâde romana benzeyen uzun hikâyeleri yevmî gazetelerde eski klasik fıkralara, masallara yaklaşan kısa hikâyeleri tevlîd etmiştir, denilebilir. Bir romanın tab’ından ziyâde kariin mahsuresinin zevk ve hissini okşamak mecburiyetinde bulunan gazete ve mecmua sahipleri tabî küçük hikâyeleri romanlardan ziyâde tahdâdâta tâbî’ tutmuşlar ve birçok icâbâtın teşvikiyle onları nazar-ı teftişlerinden hiç kaçırmamışlardır.”³¹²

“Hemen akib-i taharrirde kitap suretinde neşre müsteid bulunmayan ve belki ilelebed gazete, mecmua koleksiyonları içinde uyumağa mahkum olan küçük hikâye tarzı görülüyor ki asr-ı hâzır gazeteciliğinin bir çocuğudur.”³¹³

“İşte bunun için bu tarz-ı edebî, büyük bir kâr te’mîn etmek isteyen gazete müdürüyle şöhret kazanmak isteyen muharrir arasında dâimâ muarâzat-ı gûne-gûne meydan açmıştır.”³¹⁴

Küçük hikâyeyi tanımlamak için Server Cemal önce kısalık ve hacim bakımlarından olaya dayalı türler arasında sıralama yapar: *Fıkra, masal, uzun hikâye,*

³¹¹ Server Cemal, “Küçük Hikâye ve Âtîsi”, **Musavver Muhit**, 216.

³¹² A. g. y., 216.

³¹³ Server Cemal, “Küçük Hikâye ve Âtîsi”, **Musavver Muhit**, 246.

³¹⁴ A. g. y., 246.

roman, küçük hikâye. Küçük hikâyeyi kısalık ve anlatım tekniği bakımından fıkra ile roman arasında bir yere yerleştiren Server Cemal aynı zamanda uzun hikâyeye ile küçük hikâyeyi de birbirinden ayırmıştır ki bu oldukça önemli bir tespittir. Yapı ve uzunluk bakımlarından uzun hikâyeye ile roman arasında benzerlik kuran yazar, küçük hikâyeyi de yine yapısal olarak fıkra ve masala benzeter. Bu sıralamadan sonra Server Cemal son zamanlarda türün neden bu kadar rağbet gördüğünü açıklar: *Gazete ve dergi sahiplerinin istekleri.* Bu isteklerde ekonomik çıkarlar ön plandadır. Gazete ve dergi sahipleri iyi bir romanı tefrika etmekten ziyade daha fazla sayıda okuyucuya ulaşmak istediklerinden yazarlardan roman yerine küçük hikâyeye talep etmişlerdir. Server Cemal, bir küçük hikâyenin sınırlı, dar yapısından dolayı kitaplaşmaya müsait olmadığını, gazete ve mecmualarda yayımlanmak zorunda olduğunu söyler. Bu, küçük hikâyenin hangi şartlar altında doğup olgunlaştığını göstermesi bakımından oldukça önemli bir tespittir. Yazarın tespitinde haklılık payı olduğu muhakkaktır. Sadece geçmişte değil günümüzde dahi küçük hikâyeyi yayımlama ve hikâyecinin tanınma yeri dergi ve gazetelerdir. 1908’den sonra sayıları hızla artan mecmua ve gazetelerin sütunlarına bakılırsa hikâyeye örneklerinin ne kadar fazla olduğu görülür. Ancak Server Cemal bu durumdan rahatsızdır. Çünkü şöhret sahibi olmak isteyen yazarlar – o dönemde bir yazarın isminden söz ettirmesi ancak roman yoluyla – ile daha fazla para kazanmak isteyen dergi ve gazete sahipleri arasında sürekli ve çeşitli tartışmalar yaşanmaktadır.

Server Cemal buradan sonra hangi eserlere roman, hangi eserlere uzun hikâyeye denmeli, yazarlar hangi türleri neden tercih ediyor, gibi sorularla meşgul oluyor. Yukarıdaki alıntıda yapı olarak uzun hikâyeleri romanlara benzeten yazar, önce bu iki türün ne olduğu konusuna yoğunlaşıyor:

“Mecmualarda görülen uzunca hikâyeler mahdud ve muayyen bir hâlet-i husûsiyenin tahlîlinde, ahvâl-i rûhiyeye veya ahlâka mütealîk bir tezin müdafaasında pek ziyâde, hattâ harikulâde bir sûrette muvaffakiyete zemîn-i müsâid gösteren bir tarz-ı edebîdir. Çünkü bütün bu zeminler, her şeyden ziyâde toplu ve muayyen bir tedkîkin vuzuh ve selâsetine muhtacdırlar. Roman nâmı, daha umûmi bir hayatı, bir şehrin veyâ bir zamanın hey’et-i mecmuasını, tafsilatıyla büyük bir vakayı tasvir eden ihâta eden âsâra verilmelidir. Hakîki roman o gibi âsâr-ı

terkîbiyedir ki onlarda bir cemiyeti muhtelif sûretlerde gösteren eşhâs, muhtelif ve mûteaddid sanâlar ve menfaatler görülür; hayatın ruhu, ahlâkı, ictimâ'ı bütün nukâtı tedkîk edilmiş olur.”³¹⁵

Server Cemal'e göre uzun hikâyelerin bir sınırı vardır. Bu sınır içerisinde “ahlaka hizmet edebilecek” özel bir konu açıkça anlatılabilir. Roman ise daha geneldir. Sınırları geniştir. Ayrıntılara yer veren türün büyük bir olaya ihtiyacı vardır. Bu büyük olay, geniş zaman ve mekân dairesi içinde kişilerin bolluğuyla etraflıca tasvir edilmelidir. Bu tasvirde insan ve toplum için önem arz eden hayatın her anı, her durumu inceden inceye tahlil edilmelidir:

“San'âtın, bu sınıf-ı âsârdan hâric kalan kısmı-bî-gayr-ı hak roman namını taşıyanlar uzun bir hikâye zemîninin tatvilinden ibâret kalıyor., zamanımız muharrirleri, yüz elli sahifeden bitebilecek hikâyeleri, üç dört yüz sahife uzatmağa pek ziyâde meyyâl oldukları gibi oldukça bir istidâd-ı mahsûsda göstermektedirler ve işte bu terkib ve taharrirdeki nâşî asr-ı hâzırdeki roman dâima yeknesak, gayri muayyen ve ekseriya zerafet ve asaletten uzak kalıyor. Şimdiki romanlar küçük hikâyelerin muciz ve âhenkdâr-ı zerâfetlerini göstermiyorlar. Bu, mütevassıt adamların muvaffakiyetsizlikleridir. Gayr-i muntazam ve hevâî istidâdların pek ziyade işine gelen ve kuyyudan âzâde olduğu için pek kolay olan bu tarz, matbuâtta feyzânlar husûlüne bâdî oluyor. Ve işte bunun için de bir devr-i hâsî olan hakîki romanlarla muvafik uzun hikâyelerin adedi her gün azalmakta devam ediyor.”³¹⁶

Bu yorumlardan anlaşılmaktadır ki Server Cemal'e göre olaya dayalı olma özelliklerinden dolayı roman ile uzun hikâye arasında benzerlik bulunsa da, hayata bakış, ayrıntıların kullanımı ve hayatın ne kadarının yansıtıldığı noktalarında iki tür arasında farklılıklar görülmektedir. Server Cemal ayrıntıya yer veren olay anlatımına dayalı her metnin roman sayılamayacağını da belirtir. Yazarların uzun hikâyelerde anlatabilecekleri bir konuyu, sırf roman yazmak adına gereksiz yere sözü uzatarak romanı basitleştirmelerini eleştirir. Server Cemal'in bu eleştirisinden sonraki sözleri ise oldukça dikkati çekicidir. Yazar “başarısız muharrirler elinde yeknesâklığa düşen romanlar” karşısında, sözün uzatılmadığı, ayrıntının yerinde kullanıldığı küçük

³¹⁵ A. g. y., 246-247.

³¹⁶ A. g. y., 247.

hikâyeleri daha zarif bulduğunu açıklar. Yenileşme döneminin başlangıcında küçük hikâye ile tanışan Türk yazarlarının hemen tamamı, hikâyeyi romana geçiş için basamak olarak kullanmaya, romanı gözde bir tür hâline getirmeye çalışırken Server Cemal küçük hikâyeye yaklaşımıyla diğerlerinden, dikkat çekici bir şekilde, ayrılmaktadır:

“Zannediliyor ki tezebzüb-i efkâr ve tabayı’ genç muharrirleri küçük hikâyelerde bir ihtisâr-ı muayyen dairesinde çalıştırmaktan men’ ediyor; sinn-i kemâle ermiş muharrirler mehâret-i devr-i endişâneleri sayesinde bunda daha ziyade muvaffak olmak istidâdını hâizdirler. İşte bu noktada hata var.”³¹⁷

Server Cemal’e göre küçük hikâye oldukça önemli bir tür olmasına rağmen değeri anlaşılammıştır. Romanlar gibi küçük hikâyelerin de sosyal hayatı yansıtılabileceğini ifade eden yazar, küçük hikâyenin devrin hızına en uygun tür olduğunu belirtir. Bu uygunluğu fark etmesiyle yönüyle Poe’yu örnek gösterir:

“İşte bununla anlaşılıyor ki küçük hikâye tarzı istenilirse hakâyık ve faraziyât-ı fenniye’nin sür’at-i intişarına hâdim en mühim bir unsur olabilecektir. Mesela Edgar Poe bunu anlayarak küçük hikâyelerine bir mes’ele-i riyâziye katıyet-i mantıkiyesini vermek istemiş ve böyle birçok eserler vücuda getirmiştir.”³¹⁸

Server Cemal özellikle Fransızların küçük hikâye üzerinde yoğunlaştığını söylemekle beraber eleştirilerini de ortaya koyar. Fransız yazarların en büyük kusurları ise bir türde yetkinleşmek yerine her alana saldırmalarıdır. Bu tutum Server Cemal’e göre küçük hikâye açısından tehlike arz eder. Çünkü yayımlanan küçük hikâyeler sadece dergi ve mecmua sütunlarında kalmakta ve pek önemsenmedikleri için, yazarları tarafından kitap hâline getirilmemektedir. Bu da küçük hikâyenin geleceği açısından tehlikelidir:

“Her muharrir bedâyet-i hayât-ı edebiyesinde buna mutlaka meyletmiştir. Fakat zamanımızdaki roman bunu perde-i nisyân altında bırakmaya başlamıştır. Çâre olarak bunu men’ için tab’iler bunların neşrine başlamalıdır. Eğer böyle olmazsa

³¹⁷ A. g. y., 247.

³¹⁸ A. g. y., 247.

hikâyelerin âtisî yalnız mecmua sahifelerine münhasır kalacaktır.”³¹⁹

Server Cemal’e göre bu durum zamanla değişecektir. Roman nasıl XIX. asrı hükmü altına aldıysa XX. asır da küçük hikâyenin tahakkümünde olacaktır:

“On dokuzunca asır nasıl romanın nev-aksini ikmal ile onu tekâmüle doğru götürmüşse yirminci asr-ı edebî de küçük hikâye tarzını kat’i ve metin esaslara rabt edecektir.”³²⁰

Ancak Server Cemal bunu bir şarta bağlar: Gazete ve dergi sahipleri yazarları bu alanda özgür bırakmalıdırlar. “Moda havadislerini yazan muharrirlere, adî kaba nouvellier yazdırmaları” hem sanat eserinin değerini düşürmekte hem de küçük hikâyelerin ömürlerini “gazetelerin ömrü kadar yaşamak mecburiyetinde” bırakmaktadır. Server Cemal sözünü ettiği “ömür” kısalığı bugün de yaşanmaktadır. Günümüzde bile kitaplaşmamış, gazete ve dergi sayfalarında kalmış çok sayıda hikâye bulunmaktadır.

“Bunlar birer eser-i sanat olarak uzun tettebbuât neticesi yazılmayıp te’mîn-i menfaât için asr-ı hâyır ve temâyyülât-ı umûmiyeye-i mâdiyesine teb’an gelişigüzel, her gün birer parça yazılmaktadır.”³²¹

Sipariş üzerine yazıldıkları için sanata ve topluma bir şey katmayan eserlerin çoğalmasında Server Cemal’e göre yazarların da kabahati vardır. Artık yazarlar da küçük hikâyelerini bastırma zahmetine girmediklerinden “küçük hikâye her gün libâs-ı edebîsinde tecerrübde muvaffak oluyor.”³²² Server Cemal bundan sonra küçük hikâyeyi tanımlamaya, türün özelliklerini ve yararlarını açıklamaya çalışır:

“Küçük hikâye diye düşündüğümüz tarz kısaltılmış birer romandır ki bununla muharririnden bütün maharet ve hasâsini küçük bir çerçeve dahiline sıkıştırması beklenir.”³²³

³¹⁹ A. g. y., 249.

³²⁰ A. g. y., 249.

³²¹ A. g. y., 250.

³²² A. g. y., 250.

³²³ A. g. y., 250.

Yazarın, bu kadar önemli bir tür olarak anlattığı küçük hikâyeye “kısaltılmış birer roman” demesi ise şaşırtıcıdır. Daha önce Nâbizâde Nâzım’ın **Hasba** (1308/1891) ön sözünde dile getirdiği bir durumdur bu. Ancak Server Cemal konuya Nâbizâde Nâzım’dan daha geniş boyutla yaklaşarak “küçük çerçeve”nin, günün matbuat şartlarının beklentilerine uygunluğunu da hesaba katar:

“Halka birçok tedkikat ve külfetini ihtiyar ettirmemek için ona, o kitleye meşhur sanatkarların iki sütun yazısı okutulmak kâfi ve fâideli görünüyor. Evvelleri küçük hikâyeciler âdetâ romanlarının çerçevesini çizerek bütün san’atlarını bunlarda göstermeye çalışırlar, kıymet-i edebîyelerini izhâr için uğraşırlardı. Şimdi muharrir sanki uzun yazamadığı için kar’îlerinden af diler gibi ‘küçük hikâyeyi’ yazıyor. Bunlar ekseriya şûhluk ve garâbet hisleriyle doludur. İşte matbuât ile kar’îlerin müelliflere karşı izhâr ettikleri lakaydî neticesidir ki asr-ı hâzırda roman mevkî-i ehemmiyetten düşmeye başladı.”³²⁴

Server Cemal, küçük hikâyeye yazabilmek için ciddî bir maharete sahip olunması gerektiğinin bilincindedir. Çünkü bu kadar sınırlı bir alanda hareket eden yazar tüm kabiliyetini gösterebilmek için uğraşmalıdır. Ancak Server Cemal bu hassasiyetin değiştiğini artık, yazarlarda daha uzun eserler veremedikleri için “kısalarını yazalım” tarzında bakış açısının yerleştiğini ileri sürer. Ona göre dergi ve gazete sahipleri ile okuyucuların istekleri doğrultusunda yaşanan bu değişim, hem küçük hikâyenin hem romanın hem de bunlara bağlı olarak sanatın kalitesini düşürmüştür:

“Hadd-i zâtında bu tarz asrın bütün temâyülât-ı san’atkâranesine müsteniddir. Ve işte sür’ate, ihtisâra, hücum husûsundaki tasrîfe bütün bu cereyân-ı hâzıra muvafık olan meziyetlere malikiyetinde ve hiffetinden dolayıdır ki küçük hikâyeler henüz ölmüştür ve ya ölecektir denilemez.”³²⁵

Server Cemal’e göre küçük hikâyeye, hız çağını karşılayabilecek bir edebî türdür. Bu özelliğinden dolayı, oldukça başarılı örnekleri verilmiş, romanı bile yenileştirip, çağa uydurmak zorunda bırakmıştır:

³²⁴ A. g. y., 250.

³²⁵ A. g. y., 250.

“Zaten birçok değerli romanların her faslı birer küçük hikâyeden başka bir şey değildir. Son zamanlarda Anatole France romanlarına bakınız her parçası ayrı bir hikâye gibi ele alınabilir.

...
İşte küçük hikâye romana kendi meziyyatını irâ ile onu tecdîd etmiştir, temizlemiştir, mevadd-ı muzırradan kurtarmıştır. Bâhusus ona faaliyet ve sürat-i asrînin cereyyâbına tebayeti öğretmiş, üç yüz elli yaşındaki o ihtiyar dedesine yeni elbise giydirerek yeni zaman adamı yapmağa çalışmıştır.³²⁶

Server Cemal küçük hikâyenin kudretini biraz daha ileri taşıyarak yetenekli yazarlar elinde gelişirse romanın yerine geçebileceğini iddia etmektedir. Bundan yaklaşık olarak yüz yıl önce yayımlanmış bu yazıda ileri sürülen fikirlere günümüzden baktığımızda çok da isabetli olmadığını görüyoruz. Bugün gerek Batı gerekse Türk edebiyatında Batılı küçük hikâye türünde çok başarılı örnekler verilmesine hattâ yalnızca hikâyeyle uğraşan birçok yazar bulunmasına rağmen yine de hikâyenin romandan daha popüler bir tür olduğunu söyleyemeyiz.

“Küçük hikâye tarzı, biraz daha büyük şartıyla romanı ortadan kaldıracak gibi görünüyor... Zaten romana nüfuz etmeğe başlamıştır. “mütehassıslar elinde olmadığı için kendisine has olan katiyet ve şiddetle, vukuât-ı sür’ât-i tanzîm-i san’atta tekamül gösteremiyor. Fakat diğer taraftan birçok nukât-ı sanatla zenginleşmektedir. Tedkik, tahlil, suretinde olur, mensur şiir tarzında yazılır. Meçhul ve müphem bir çerçeve dahilinde sürüklenir, hayat gibi mütereddid ve gayr-ı mahduddur. Lakin onun şimdiki şu tereddüd ve tevvünü yarına bir servet hazırlıyor.”³²⁷

Server Cemal buraya kadar modern hikâyenin yalnızca Batı edebiyatlarındaki macerasından söz etmiştir. Yazının bundan sonraki kısmı ise Türk edebiyatında türün nasıl karşılandığı ile ilgilidir. Ona göre modern hikâyenin Türk edebiyatındaki kurucusu Hâlid Ziya’dır:

“...bir zamandan beri bizde de Hâlid Ziya’lar, Câhid’lerle küçük hikâyeler yazıldığı ortaya çıktı.

...

³²⁶ Server Cemal, “Küçük Hikâye ve Âtîsi”, **Musavver Muhit**, 263.

³²⁷ A. g. y., 263.

Büyük Hâlid Ziya'nın mülkümüzde hemen icâdettiği bu tarzda büyük feyzler arıyoruz.”³²⁸

Server Cemal'in Türk edebiyatında küçük hikâye sahasında eser veren yazarlar için sadece Hâlid Ziya ile Hüseyin Câhid'i örnek göstermesi, Hâlid Ziya'nın kendine üstat kabul ettiği, Sâmi Paşazâde Sezâi'den söz etmemesi, **Küçük Şeyler**'in bu alandaki öncülüğünün farkına varamadığını düşündürmektedir. Az sayıda küçük hikâye yazıldığından şikâyet eden Server Cemal türün Türk edebiyatındaki geleceğinden endişe duymaktadır. Server Cemal, Batı edebiyatlarındaki gelişmeyi takip eden Türk yazarlarının ve gazete, dergi sahiplerinin aynı yanlış yola sapmalarından korkar. Küçük hikâyenin edebiyatımızda daha da gelişmesini ve sosyal hayatımızı en gizli saklı yerlerine kadar anlatmasını ister:

“Küçük hikâyelere gelince: onlar bugün muhtac olduğu romanların en mükemmel birer hulasası olmalıdır. Ve bütün hayat-ı ictimâiyemizi ihata ederek onun bütün gavamızını göstermelidir.

...

Biz henüz garb kadar maddileşmedik. Sanatta edebiyatta ne yapabilirsek bu devrede yapabiliriz. Şarklılığımızın bütün güzelliğini bir tarz-ı nevîn ile göstermeliyiz.”³²⁹

Yazar son olarak “küçük hikâye” tabirine değinir. Bu türün Türk edebiyatında uzun zaman *nouvella* sözcüğüyle karşılanmasının doğru bir tercih olduğunu savunur. Daha önce kullanılan fıkra, kıssa gibi sözcüklerin içerikleri dolayısıyla farklı anlamlar ifade ettiğini ve teknik bakımdan küçük hikâye tarzında kaleme alınmış metinleri karşılayamayacaklarını belirtir:

“Bizde nouvelle bir zamandan beri küçük hikâye diye tercüme olundu. Bunun en muvafık bir tâbir-i mütercem olduğunu zann ediyorum. Çünkü fıkra, kıssa gibi isimler lisanımızda diğer mânâlar arasında kaybolmak isti'mâl edilmiş ve nouvelle'in ifham ettiği esas ve maksat bu mânâlar arasında kaybolmak tehlikesine maruz bulunmuştur. Acemde hikâyet denildiği düşünülürse şimdi de küçük hikâye denilmek doğrudur.”³³⁰

³²⁸ A. g. y., 263-264.

³²⁹ A. g. y., 264.

³³⁰ A. g. y., 264.

Toparlamak gerekirse; Server Cemal'e göre hem küçük hikâyenin ortaya çıkışında hem de türe dair verilen örneklerin zaman zaman kalitesinin düşmesinde gazete ve dergilerin, olumlu ve olumsuz yönde büyük rolü olmuştur. Server Cemal, dergi ve gazetelerin yönlendirmelerinden kurtulabilirse XX. yüzyılda hikâyenin, romanı bile gölgede bırakabilecek kadar kuvvetli bir tür haline geleceğini iddia etmiştir.

2.11. Hâlîde Edib (Adıvar, 1882-1964)

Türk edebiyatında romanlarıyla yer edinen Hâlîde Edib 1928'e kadar iki de hikâye kitabı yayımlamıştır: **Harâb Mâbedler** (1327/ 1910) ve **Dağa Çıkan Kurt** (1341/ 1922). Bunların dışında Yakub Kadri, Falih Rıfkı ve Mehmed Asım ile birlikte yayımladığı **İzmir'den Bursa'ya** (1341/ 1922) adlı kitapta yazarın üç hikâyesi³³¹ yer alır. **Harab Mâbedler**'de kadın ve aşk gibi bireysel alana yönelen Hâlîde Edib'in **Dağa Çıkan Kurt**'ta, dönem farklılığından dolayı, sosyal ve siyasi temaları öne çıkardığı görülür. Yine konu ve amaca bağlı olarak yazarın dili kullanma biçiminde de değişiklikler göze çarpar. Ruşen Eşref ile yaptığı röportajda "İki türlü yazıcıyım, bir romancı, bir de küçük hikâye, küçük mensur şiir yazarı"³³² dese de yazarın roman ve tiyatronun teorik yanına eğilirken hikâyeyi geri plana ittiği görülmektedir.

Dönemin diğer yazarlarına oranla az sayıda hikâye yazan Hâlîde Edib, türü tanımlayan teorik yazılarda da bir hayli geride kalır. Öyle ki yazarın konu ile ilgili ulaşabildiğimiz en kapsamlı değerlendirmesi 1947 yılına aittir.³³³ 1928 öncesinde ise edebî, siyasi, sosyal, alanda pek çok makale kaleme almasına rağmen Hâlîde Edib,

³³¹ "Vurma Fatma", "Emine'nin Şahadeti" ve "Bayrağımızın Altında" adlı hikâyeler daha sonra **Dağa Çıkan Kurt**'un 3. baskısına (1945) alınmıştır.

³³² Ruşen Eşref ÜNAYDIN, "Halide Edib", **Diyorlar ki**, 173.

³³³ Halide Edib ADIVAR, "Küçük Hikâye ve Yeni Amerikan Edebiyatı", **Sanat ve Edebiyat Gazetesi**, 1. (Çalışmamın sınırını ve bütünlüğünü bozmamak nedeniyle yazarın bu yazısını incelemeye dahil edemedim.)

hikâyenin teorik sorunlarıyla neredeyse hiç ilgilenmemiştir. Bunun nedenini Hâlîde Edib'in bu tarihten önce edebiyat sahasında önemseddiği tek türün roman olmasına bağlayabiliriz. 1909 yılında **Resimli Roman** dergisinin yayın hayatına başlaması üzerine kaleme aldığı yazıda şöyle diyor Hâlîde Edib: “Bugün âlem-i edebiyâta şüphesiz en vâsi’, en mühim-i kavmî olan romandır”³³⁴

Buna karşılık Hâlîde Edib dönemin hikâyeciliğini konu edindiği birkaç yazı (1337/ 1919) da kaleme almıştır. Ömer Seyfeddin'in hikâyeciliğinde beğendiği ve beğenmediği noktaları açıklarken yazarın, çoğu zaman “sanatını değişen mefkurelerine alet ediyor ve sırf bir fikri isbat etmek için hikâyeler yazıyor.”³³⁵ demesini hikâyede fikir ispatı istememesine bağlanabilir. Öte yandan Halide Edib, Ömer Seyfeddin hikâyelerinin mizahî yanını ve lisanını etkileyici bulmaktadır.³³⁶ Hâlîde Edib'in mizah yönüyle beğendiği diğer hikâyeci ise Refik Hâlid'dir. Refik Hâlid'de beğendiği bir başka nokta ise “Anadolu hayatını yansıttığı hikâyelerindeki canlılık”tır.³³⁷

Büyük Mecmua'da Ömer Seyfeddin, Refik Hâlid ve Yakub Kadri'nin hikâyeci yönlerini ele aldığı bu yazılar türün teorik kısmını açıklamaktan ziyade söz konusu yazarlar hakkındaki genel düşünceleridir. Bu nedenle Hâlîde Edib'in modern Türk hikâyesinin durumu veya geleceği üzerine teorik yönden önemli bir katkıda bulunduğunu söyleyemeyiz.

2.12. Ömer Seyfeddin (1884-1920)

Servet-i Fünûn yazarlarının elinde teknik yönden Batı edebiyatlarındaki modern hikâye türüne yaklaşan Türk hikâyesi, uzun bir durgunluk döneminden sonra, II. Meşrutiyet döneminde dergi sayısındaki artışa paralel olarak yeniden

³³⁴ Halide Edib, “Roman ve Resimli Roman Mecmuası”, **Musavver Muhit**, 281.

³³⁵ Halide Edib, “Türk Edebiyatının Son Safha ve Simaları”, **Büyük Mecmua**, 102.

³³⁶ A. g. y., 102.

³³⁷ Halide Edib, “Edebiyatımızın Son Safha ve Simaları”, **Büyük Mecmua**, 23.

hareketlenmeye başlar. Bu hareketliliği sağlayan isimler içerisinde hiç şüphesiz ilk sırayı Ömer Seyfeddin alır. Ömer Seyfeddin, sadece hikâye ile meşgul olması ve bu türün gelişmesine katkısıyla modern Türk edebiyatının “ilk hikâyecisi” kabul edilir. Ömer Seyfeddin, kısacık hayatında, hem yazdığı hikâyelerle hem de yeni bir edebiyat döneminin başlamasına yön veren makaleleriyle Millî edebiyatın en çok söz edilen yazarlarından biri olur.

Edebiyata şiirle başlayan yazarın hatıralarından öğrendiğimiz kadarıyla, öğrencilik yıllarında yazdığı ilk hikâyesi “İhtiyarın Tenezühü” 1901’de **Sabah** gazetesinde yayımlanır. Bu tarihten vefatına kadar geçen sürede hikâye yazmayı meslek hâline getiren Ömer Seyfeddin, yüz elliden fazla hikâyeye imza atar.³³⁸ Askerlik görevi nedeniyle gittiği İzmir’de Şahabeddin Süleyman, Türkçü Necib ve Baha Tevfik’le kurduğu arkadaşlıklar Fransızca’yı öğrenmesine ve Maupassant’ı tanınmasına imkân sağlar (1904-1909). Bu dönemde iki tercüme, altı tane de telif hikâye yayımlayan Ömer Seyfeddin’in ilk ürünleri biraz da olsa Servet-i Fünûn etkisiyle yazılmış, bireysel konuların duygusal şekilde işlendiği hikâyelerdir.³³⁹ 1909’da Balkanlar’a tayin edilmesiyle birlikte Rumeli’deki karışıklığı ve Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu zor koşulları yakından gören yazar, Ali Canib’e yazdığı 1910 tarihli mektubunda hem siyasi hem de edebî huzursuzluğundan söz ederek yeni bir arayış içerisinde olduğunu belirtir ve Ali Canib’i yeni bir edebiyat kurmaya davet eder.³⁴⁰ Böylece yeni bir edebiyat döneminin ilk tohumları atılmış olur.

Ömer Seyfeddin’in **Genç Kalemler**’de yayımladığı “Yeni Lisân” başlıklı makale ile Millî edebiyatın programı ve ilkeleri de şekillenir. Yerleştirmeye çalıştığı anlayış nedeniyle daha çok fikrî yazılar kaleme alan Ömer Seyfeddin bu dönemde (1908-1914) yirmi yedi hikâye yayımlar. 1915-1916 arasında ise yazarın hiçbir hikâyesine rastlanmaz. 1917 ile 1920 arasında yayımladığı hikâye sayısı doksanı

³³⁸ Hülya ARGUNŞAH, “Ömer Seyfeddin’in Tarihî Hikâyelerinde Kişileştirme”, **Ömer Seyfeddin’i Yeniden Okumak**, Haz. H. Argunşah – A. Demir, 37.

³³⁹ Ömer Faruk HUYUGÜZEL, “Ömer Seyfeddin’in İzmir Yılları ve Bu Devrede Yazdığı Hikâyeler”, **Doğumunun 100. yılında Ömer Seyfeddin**, 96.

³⁴⁰ Şerif AKTAŞ, “Ömer Seyfeddin”, **Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri**, C. XI, 133.

bulur.³⁴¹ Bu sayının artışı, Millî edebiyat programının birçok yazar tarafından benimsenmiş olması ve Ömer Seyfeddin'in fikirlerini halka duyurma zamanının geldiğini düşünmesi yönünde açıklayabiliriz.

Ömer Seyfeddin'in üzerinde çok emek harcadığı hikâye türü hakkında doğrudan doğruya bir yazı kaleme almaması, edebiyat ve sanat anlayışını daha çok, makaleleriyle tanıtmaya ve telkin etmeye çalıştığı düşünülünce çok dikkati çekicidir. Onun hikâye üzerine görüşleri de kurmaya çalıştığı Millî edebiyat programından bağımsız değildir.

“Yeni Lisânla” birlikte “sade Türkçe” ve “millî mevzu”yu Millî edebiyatın iki önemli noktası haline getiren Ömer Seyfeddin, hikâyeye de bu açılardan yaklaşmıştır. Diğer yandan yazarın, edebiyata ve yazma heveslilerine verdiği tavsiyelerde de hikâye anlayışı ile ilgili birtakım küçük noktalar yakalamak mümkündür. Yazılarının geneline bakıldığında Ömer Seyfeddin'in hikâye hakkındaki fikirleri iki ayrı kısma ayrılır. Bunlardan birincisi yazarın hikâyeye atfettiği önemdir. Diğer ise hikâyelerin teknik bakımdan nasıl olması gerektiği ve edebiyat anlayışı doğrultusunda, türden neler beklediğidir.

Öncelikle hayatının en önemli eserlerini hikâye türünde vermiş bir yazar olarak Ömer Seyfeddin'in hikâye türü üzerine ne düşündüğüne bakmak yerinde olacaktır.

Yazarın bu konuyu ele alan ilk yazısı, **Haftalık İzmir**'de yayımlanan “Sanat-ı Tahrîr'e Dâir” başlığı altındaki “Okumak”tır (1323/ 1907). Burada yazma heveslilerine “Okuyunuz. Kitaplar size irâs-ı ilhâm edecek.”³⁴² sözleriyle kalemi ellerine almadan önce mutlaka bol bol okumak zorunda olduklarını söyler. Ömer

³⁴¹Ömer Seyfeddin hikâyeleri hakkında sayısal veriler için bkz: Öztürk TUNCAY, **Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği**; Necati MERT, **Ömer Seyfettin, İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar**; Tahir ALANGU, **Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı**.

³⁴² Ömer Seyfeddin, “Okumak”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler I**, Haz. Hülya Argunşah, 56.

Seyfeddin “Tavsiyeler” (1323/ 1907)’de yine bu konuya değinir ve yazı yazmaya küçük bir takım eserlerle başlamalarını salık verir:

“Küçük bir nouvelle yazmadan büyük bir roman yazmağa, bir buçuk sayfalık bir mektupta sıkılırken dört yüz sayfalık bir seyahatname telifine cesaret ediyorsunuz. Tabii ki muvaffak olamayacaksınız.”³⁴³

Edebiyatta büyük eser ortaya koymak için önce küçüklerinden başlamalı diyen yazar; mektup ve seyahatnameye dair yaptığı önem sıralamasını roman ile hikâye arasına da yerleştirmiştir. Diğer bir deyişle roman türünde başarılı bir eser vermek için önce “küçük bir nouvelle” yazma denemeleri yapılmalıdır. Türk edebiyatının “ilk hikâyecisi”, “hikâyeyi önemli bir tür hâline getiren yazar” olarak anılan Ömer Seyfeddin’in yukarıdaki sözleri, Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi yazarlarının “romana geçmeden önce hikâye ile kalem denemeleri yapılmalıdır” türünden yaklaşımlarını andırmaktadır. Bu bakış açısı Ömer Seyfeddin’in daha ileri tarihli yazılarında da yer alır. Hatıratından alınan aşağıdaki satırlar yazarın hikâye ile olan münasebetini bir kez daha ortaya koymaktadır:

“Hayır mutlaka yazacağım! diye kalemi elime aldım. İşte beş dakikadır roman için hazırladığım deftere şu satırları yazıyorum (...) yazıya mahsus saatleri mutlaka masamın başında geçirmeliyim. çünkü işte ‘âlim, mütefennin, müverrih’ olmak emelimin hilâfına olarak bir ‘hikâyeci’ oldum. Haksız şöhretimle, Türkiye’de hiçbir muharrire nasip olmamış kari kümem var.”³⁴⁴

Yukarıda yer alan alıntılara bakıldığında Ömer Seyfeddin’in asıl amacının hikâye türü üzerinde yoğunlaşmak olmadığı ortaya çıkmaktadır. Yazarın asıl amacı daha ciddi işlere imza atmak, bilim adamı veya tarihçi olmaktır. Halbuki o tam tersi bir şekilde “hikâyeci” olmuştur. Burada “hikâye yazarı” ile karşılaştırdığı mesleklere bakıldığında bir taraftan yaptığı işin, yazdığı eserlerin faydasına inanmayan bir insanın hüznü, bir yandan da tarih veya bilimsel yazı kadar “gerçekliği olmayan hikâyeler” kaleme almasına rağmen çok fazla okura sahip

³⁴³ Ömer Seyfeddin, “Tavsiyeler”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler I**, 62.

³⁴⁴ Ömer Seyfeddin, “7 Kânun-ı Evvel 1917”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirleri, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar**, Haz. Hülya Arıunşah, 254.

olmanın verdiği gurur sezilmektedir. Bu sözlerden anlaşılmaktadır ki Ömer Seyfeddin hikâye yazmaktan, hikâye yazarı olarak tanınmaktan ziyade, çok okunmasıyla gurur duymaktadır. Aynı yazının bir başka bölümünde Mehmed Emin'in kendisini Türklerin en büyük hikâyecisi olarak göstermesini abartılmış bir durum olarak değerlendirir ve:

“Ben şimdiye kadar yüz on iki hikâye yazmışım. Bunların mecmualarda ancak elli tanesi çıktı. Defterlerde yazılı elden ele geçen hikâyelerime gelince, bunları neşretmek işime gelmez. Bazısı çok açıktır. Bazısı zülf-i yâri koparacak derecede serttir. Açık hikâyelerden ‘Tecrübe’, ‘Duvar Saati’, gibi birkaçını müstear bir isimle matbuata verdim. Bu kadar az bir eserle bu kadar şöhret kazanmak... herhâlde haksız! Bu şöhreti hak etmek için artık hiç durmadan yazmalıyım. İlk hikâyem tam on altı sene evvel **Sabah** gazetesinde çıkmıştı. Unvanı ‘İhtiyarın Tenezzühü’. On altı senede yani yüz doksan iki ay içinde yüz on iki hikâye. Ayda bir hikâye bile düşmüyor.”³⁴⁵

sözleriyle “haksız bir şöhrete” sahip olduğunu belirtir. Halbuki Ömer Seyfeddin bu satırları yazdığında, kendisinin de söylediği gibi, yüzden fazla hikâye örneği vermiştir. Bu nedenle “haksız şöhret”i eserlerinin sayılarında aramamak gerekir. Yazar daha çok yazdıklarının “büyüklüğü”yle ilgileniyor gibidir. Bunu destekleyen bir başka tavır ise yazarın Ruşen Eşref’le yaptığı mülakatta yer almaktadır. Ömer Seyfeddin Türk yazarlarından söz ettikten sonra konuyu kendisine getirerek; “Bana gelince: Ortaya esaslı bir eser koymadan sanatkârlık hulyasına kapılmam bile!”³⁴⁶ demektedir. Mülakatın yapıldığı 1918 yılı Ömer Seyfeddin açısından oldukça başarılı bir yıldır ve yazar bu tarihe kadar birçok hikâye yazmıştır. Hikâye alanında tanınmış olmasına rağmen şimdiye kadar yazdıklarını eserden saymıyor gibi görünmesi ilginçtir.

Hikâyeyi teknik bakımdan değerlendirdiği yazılara bakıldığında ise, her şeyden önce Ömer Seyfeddin’in bu türü roman ile aynı ayarda gördüğü söylenebilir. *Roman ve hikâye* sözcüklerini birbiri yerine kullanmayan Ömer Seyfeddin, teknik bahse geçtiğinde iki tür arasında fazlaca ortak yan belirler. Hikâyenin nasıl yazılması

³⁴⁵ A. g. k., 255.

³⁴⁶ Bkz. (332), ÜNAYDIN, 244.

gerektiği, ne işe yaradığı üzerine yaptığı değerlendirmeler, yazarın romandan beklentileridir aynı zamanda. Bu nedenle tavsiyelerini her iki tür adına belirlediği ortak özellikler çerçevesinde açıklar. Teknik açıdan roman ile hikâyeyi tam anlamıyla birbirinden ayırmasa da birkaç yazısında Ömer Seyfeddin “hikâye ile novella” farkına değinmiştir.

“Sanatta İdrâk” (1334/ 1918) başlıklı yazısında Türkler için “millî, yani hakikî edebiyatımızın daha yeni başladığını” ifade ederken, Tanzimat edebiyatı yıllarına dönerek o günlerde Ahmed Midhat’ın roman kahramanlarını okurun gerçek zannettiğini söyledikten sonra, aynı karmaşanın yazarlar arasında da yaşandığını belirtir ve şu can alıcı tespiti yapar:

“Novella ile hikâye arasındaki farkı bilmeyen romancı gördüm.”³⁴⁷

Ömer Seyfeddin’e göre iki tür arasındaki farkı bilmeyen Türk yazarı çoktur. “Mekteplerde Edebiyat” (1335/ 1919) da aynı noktaya ulaşan bir yazıdır. Okullardan mezun olan birçok gencin günün edebî türleri hakkında yeterli bilgiye sahip olmadıklarından yakınırken, yazar çevrelerinde de türleri birbirinden ayıramayanların sayısının da bir hayli fazla olmasından şikayetçidir:

“Bir Sultanî mezunu hiçbir amelî faydası, asrî kıymeti olmayan şeyleri su gibi bildiği halde bir hikâye ile nouvelle’i birbirinden ayıramıyor. Asrî edebiyat nev’îlerinin asıllarından, tekâmüllerinden, menşelerinden haberi yok, yahut malumatı pek eksik, pek sathi”³⁴⁸

Aynı cümleler, yazarın “Mefhum Buhranı” (1335/ 1919) adlı yazısında da karşımız çıkar:

³⁴⁷ Ömer Seyfeddin, “Sanatı İdrâk”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümeler**, Haz. Hülya Argunşah, 74.

³⁴⁸ Ömer Seyfeddin, “Mekteplerde Edebiyat”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümeler**, 174.

“Cilt cilt eserleri olan münekkitlerimizin, muharrirlerimizin arasında, ‘Hikâye ile nouvelle arasında fark nedir?’ diye gayet adi, müptezel bir müsabaka açsak, acaba bir cevap alabilir miyiz?”³⁴⁹

Diğer iki yazıda olduğu gibi burada da aynı soruyu tekrarlar. Ömer Seyfeddin’in, hikâyelerinde bile öğretmen edasını elinden bırakmazken, böyle önemli bir konuda tespit ettiği bir eksiği açıklamaması, *hikâye* ile *nouvelle* arasındaki farkı açık ve seçik bir şekilde ortaya koymaya girişmemesi kendisinin de bu konuda yeterli bilgiye sahip olmadığını göstermektedir.

Eğitilmiş insanların bile “novella ile hikâye” arasındaki farkları bilmediğini söylerken kendisi de bu ayrıma dikkat etmemektedir. Teknik bakımdan önemli bulunduğu hususların hem hikâyeye hem de romanda kullanılabilir olduğunu düşünmektedir. Yazılara bakıldığında Ömer Seyfeddin’in iki tür arasında kurduğu teknik yakınlığı roman ile hikâyenin “kaynağına” bağladığı görülür.

Ömer Seyfeddin, “Genç Kızlarımız İçin Altı Derste Tabii Yazmak Sanatı”³⁵⁰ adlı yazısında (1334-1335/ 1918-1919), yazmanın ilk kuralı olarak okumanın gerekliliğini açıkladıktan sonra “Ne okumalı?” sorusunu da şöyle cevaplar: “Edebiyât-ı Atıkanın eserlerini okumak zevkimizi bozar. Bizi tabiattan ayırır”³⁵¹ ve “Şinasi’den sonraki edebiyat da bize tabii yazmasını öğretmez.”³⁵² diyen Ömer Seyfeddin için Servet-i Fünûn önemli bir merhaledir.

“Edebiyât-ı Cedîde’ye gelince... Asrî edebiyatın bazı nev’ilerini hiç bozmadan muhitimize sokanlar bunlardır. Edebiyat-ı Cedîde’den evvel ne roman, ne hikâyeye, ne şiir vardı.”³⁵³

³⁴⁹ Ömer Seyfeddin, “Mefhum Buhranı”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümeler**, 229.

³⁵⁰ Ömer Seyfeddin, “Genç Kızlarımız İçin Altı Derste Tabii Yazmak Sanatı”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümeler**, 78-116.

³⁵¹ A. g. k., 90.

³⁵² A. g. k., 90.

³⁵³ A. g. k., 91.

Ömer Seyfeddin'e göre bu topluluk sayesinde Türk edebiyatı çağdaş türleri tanımıştır. Yazarın saydığı çağdaş türler roman ve hikâyedir. Yazının ilerleyen bölümünde Batılı hayatını örnek alan milletin, edebiyat alanında da aynı modelden yararlanması gerektiğini belirtir. Ömer Seyfeddin, Türk edebiyatı geleneğinde bir hikâye türünün varlığını kabul etmekle birlikte çağı karşılayan modern hikâyenin tıpkı roman gibi batıdan alınmış bir tür olduğunu söyler:

“Biz, yazıda ‘teknik’i, medeniyeti içine girmek mecburiyetinde bulunduğumuz garptan alacağız. Kim ne derse desin. Artık teknikte model bize yalnız garptır. Maneviyatımız millî, maddiyatımız beynelmileldir. Mevzularımız, hislerimiz millî olabilir. Fakat edebiyat nev’ileri millî olamaz. İçinde yaşadığımız medeniyetin edebiyatlarındaki nev’ilerle birdir.”³⁵⁴

Ömer Seyfeddin, Türk hikâyesinin geleneksel örneklerine de yer verir. Bu eserlerin de mutlaka okunması gerektiğinden söz eder. “Artakalan” olarak nitelendirdiği geleneksel Türk hikâyesinin önemi “hakîki Türkçe”yi barındırmasıdır:

“Sun’iliğin tabîlikle nasıl taban tabana zıt olduğunu pek vazih bir surette gösteren bu ‘artakalanlar’ı da okumalı... sonra Âşık Garib, Leylâ ile Mecnûn, Tahir ile Zühre, Âşık Kerem, Şahmerân ve ilh. gibi millî hikâyeleri okumamak büyük bir noksandır. Türkçenin hakîkî bünyesini biz ancak bu kitaplarda görebiliriz.”³⁵⁵

Dil dışında bu örnekler, konu ve anlatım tekniği açısından oldukça ilkel ve eskidir. Ömer Seyfeddin, okuduğu Batılı örnekler sayesinde, geleneksel Türk hikâyesi ile modern hikâye arasındaki teknik farkları kavramış, bu nedenle hikâye bahsinde Batıyı model almanın gerekliliğinden söz etmiştir:

“Şimdi yalnız Anadolu köylülerinin okuduğu bu eski hikâye kitaplarında hakîki Türk nesrinin şeklini buluyoruz. Vâkıâ bunların kelimeleri tabirleri eskimiştir. Mevzuları asrî bir tasvirî haiz olmadıkları için ibtidâî görünür. Fakat cümleleri o kadar tabii ve kadar kısadır ki... biz bugün o hikâyeleri yazarlar kadar sade yazamayız.”³⁵⁶

³⁵⁴ A. g. k., 91.

³⁵⁵ A. g. k., 93.

³⁵⁶ A. g. k., 93.

Yazar, geleneksel ile modern hikâye arasındaki teknik benzemeziğin farkında olmakla birlikte yine de eski hikâyelerdeki dil sadeliğine takdirle bakar. Konu ve anlatım itibariyle günlük hayatı yansıtmayan bu hikâyeler dil yönüyle kalıcılıklarını sağlamışlardır. Ömer Seyfeddin'e göre hikâyenin kalıcı olmasına yardım eden diğer unsur manadır.

“Şimdi sizin sakınacağınız şey üslup endişesinden ziyade boş, manasız yazı yazmaktır. Manasız yazılar insanı güldürür, sonra sıkar. Manasız yazıların ömürleri de yoktur.”³⁵⁷

Metinde anlamın dışında Ömer Seyfeddin'in “olmazsa olmaz” olarak gördüğü üç kural daha vardır. Yazmaya heves eden biri önce metnin türüne karar vermeli ve sırayla bu üç kurala uyarak metnini ortaya koymalıdır:

“Ne yazacaksınız? Bir mensûre mi, bir hâtıra mı? Evvelâ zihnen onu kararlaştırınız... Mevzûnuz ne olursa olsun, her ne yazacaksanız mutlaka sırayla üç unsuru ihtivâ edecektir.

1. Yazacağınız şeyin aslı

2. Bunun tafsili, tahlili

3. Çıkardığınız yahut telkin etmek istediğiniz netice...

bir istidadan, bir mektuptan, bir takrirden, bir layihadan tutunuz da bir şiir, bir hikâye, bir roman, bir tiyatroya kadar her yazıda bu üç ameliye vardır.”³⁵⁸

Bu üç kural aslında yazarın sanata ve edebiyata bakışını ortaya koymaktadır. Belirlediği kuralları bütün türlere uygulayan Ömer Seyfeddin için, önce konu belirlenmeli, sonra konu üzerinde yazacak kişi tarafından tahlil yapılmalı, son olarak da iletinin ne olacağına karar verilmelidir. Hikâyelerini de bu doğrultuda kaleme alan Ömer Seyfeddin öne sürdüğü kuralların bütün milletlerin edebiyatında kabul olduğunu da ileri sürer. Daha sonra sıra adım adım metin planını çıkarmaya gelir:

“İyi muharrirler, hikâyelerde, romanlarda böyle yaparlar. Evvelâ (prolog, dibace) makamına geçecek bir fasıla vak'anın kahramanlarını, geçtiği yeri tasvir ederler. Yavaş yavaş vak'ayı yürütürler; tahlil ederler. Son fasla kadar hep bir şey için kariyi hazırlarlar. Kitabın sonunda netice ile hatıranız dolu olarak

³⁵⁷ A. g. k., 105.

³⁵⁸ A. g. k., 105.

ayrılırsınız. Müellifleri belli olmayan millî masallarda da bu tarzı görürüz. Nâkil, ‘bir varmış, bir yokmuş...’ diye evvelâ şahısları tasvirden başlar. Sonra vak’aya geçer. En sonra mutlaka bir neticeye gelir... İçinde manâsı olan her yazının bir başı, bir ortası, bir nihayeti olur.”³⁵⁹

Plana göre, önce olayda geçen kişilerin ve mekânın tasviri yapılarak okur hazırlanır. Gözlem sonucunda oluşturulan olay ortaya konur ve ilerletilir. Metin başlangıç ve sona sahiptir. Bu tam da Ömer Seyfeddin’in Maupassant’tan model aldığı olay hikâyesinin planıdır. Bu plan doğrultusunda uzunluk veya kısalığa önem vermez yazar. Önemli olan “şahsilik”tir:

“Ne uzun yazmağa, ne de çok kısa yazmağa heves ediniz. Uzunluğun kısalığın hiçbir kıymeti yoktur. Fakat dikkat ediniz ki yazacağınız şey her ne ise canlı olsun, şahsî olsun.”³⁶⁰

Yazarın bu kurallar dışında hikâyede aradığı bir başka özellik de “dil” üzerinedir. Ömer Seyfeddin’e göre “Muharrirlerin mensup oldukları millete karşı büyük vazifeleri vardır.”³⁶¹ Millete karşı sorumluluğunu yerine getirmek isteyen muharrir halkı için, halkın anlayacağı bir dille yazmalıdır. Bu nedenle “Niçin şiirlerimizi, hikâyelerimizi, romanlarımızı, kitaplarımızı bu tabîî lisânla yazmayalım?”³⁶² diye sorar. Yazar için hikâye de diğer türler gibi sade dille yazılmalıdır. Devrinde verilen eserleri de bu noktadan değerlendiren Ömer Seyfeddin için Türkçe yazmak başarılı bir eser meydana getirmenin ilk kuralıdır. Bu kuraldan hareketle devrinde verilen hikâyeleri de yine bu nokta üzerinden değerlendirir. Mehmed Râuf, Hâlid Ziya ve Hüseyin Câhid Yalçın’ın eserlerini de dil özelliklerinden dolayı millîlikten uzak ve başarısız bulur.³⁶³

Ömer Seyfeddin için hikâyelerde olması gereken bir unsur da gerçeğe uygunluktur. “Tenkidin Faydası” (1334/ 1918) adlı yazısında bu duruma dikkat

³⁵⁹ A. g. k., 105.

³⁶⁰ A. g. k., 106.

³⁶¹ Ömer Seyfeddin, “Ticaret ve Nasip”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler I**, 306.

³⁶² Ömer Seyfeddin, “Yeni Lisan”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler I**, 137-138.

³⁶³ Bkz. (361), Ömer Seyfeddin, 306.

çeken Ömer Seyfeddin'e göre dilde de bu kurala bağlı kalınmalı ve kişiler kendi durumlarına uygun olarak konuşturulmalıdır:

“Tabiiyet âdeta sanat eserlerinden bir disiplin husule getirmiştir. Bir misalle izâh edelim: Romanla hikâyeye nevinde tabiiyet endişesiyle kahramanlar hep kendi lehçeleriyle konuşturulur. Bu artık roman, hikâyeye sanatının bir kaidesidir. Dünyanın en büyük mühendisi nasıl hendesedeki eşek davasını bozamazsa, dünyanın en büyük edibi de bu kâideyi bozamaz.”³⁶⁴

Hikâyeye ve romanlardaki karakterlerin özellikle “kendi lehçeleriyle” konuşturulmalarının bozulamayacak bir kural hâline geldiğini belirten Ömer Seyfeddin'in bu sözlerinde dikkat edilmesi gereken nokta, bu kuralı hem hikâyeye hem roman için kabul etmesidir.

Söz konusu açıklamalar, kendi dönemine kadar hikâyeye üzerinde bu kadar yoğun çalışan tek isim olsa da, Ömer Seyfeddin'in de hikâyeyi yeterli bir tür saymadığını göstermektedir. Ayrıca yazarın 1918'den sonra roman yazma denemelerine yönelmesi de bu durumu kanıtlar niteliktedir. Bunlara rağmen yazarın bu tür üzerinde ısrarcı olması dönemin şartlarına, periyodiklerin çoğalmasına ve Ömer Seyfeddin'in, sanatı bir öğretmen gibi fikirlerini yayma aracı olarak kullanmasına bağlanabilir. Yazarın, millî bilinci uyandırma ve Osmanlı'nın tarihî gücünü Türklere hatırlatarak karışık günlerden kurtulma isteği hikâyelerinin çoğunda açıkça görülür. Bu fikirleri okura en kestirme yoldan ve hızlıca anlatabilmek için, Ömer Seyfeddin hikâyeyi tercih etmiştir. Romana oranla daha kısa sürede yazılan ve çarpıcılığı sağlayan, makaleden daha rahat ve keyifle okunan hikâyeyi tercih etmesi yazarın edebiyata yüklediği misyonla da doğru orantılıdır.

Bazı kaynaklar Ömer Seyfeddin'in hikâyelerini “kusursuz” olarak tanımlanırken bazılarında ise hikâyelerin, yazarın politik / ideolojik söylemlerinin içinde zedelendiği belirtilmiştir. Bununla beraber Türk hikâyesine katkıları

³⁶⁴Ömer Seyfeddin, “Tenkidin Faydası”, *Ömer Seyfeddin Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümeleler*, 62.

konusunda hemen her kaynakta Ömer Seyfeddin'e "Türk hikâyesinin ilk yazarı" payesi verilmiştir.

Ömer Seyfeddin'in hikâyelerinde insan trajedisinin ağırlığını taşıyanların pek az" olduğunu belirten Pertev Naili Boratav çok fazla yazmasına rağmen yeknesaklığa düşmemesini başarılı bulur ve onun "büyük meziyetleri yanında büyük kusurları olan bir sanatkar" olduğunu belirtir.³⁶⁵ Hikmet Dizdaroğlu ise, "Osmanlıcasız yerli hikâye yazılabileceğini ortaya koyduğundan dolayı, hikâyeciliğimizin gelişme tarihinde başlı başına bir evre, bir dönemdir."³⁶⁶ sözleriyle yazarın Türk hikâyeciliğindeki yerini yüceltmektedir. Olcay ÖnerToy'a göre Ömer Seyfeddin'in önemli özelliği "küçük hikâyeyi bir yazarın başlı başına bağlanacağı bir edebî tür haline getiren hikâyecimiz" olmasıdır.³⁶⁷ Selim İleri de benzer yönden yaklaşarak "Öyküye gerekli ağırlığı taşıyan ilk yazar" nitelemesiyle Ömer Ömer Seyfeddin'i bu alanda öncü ilan eder.³⁶⁸ Nihad Sami Banarlı'ya göre Ömer Seyfeddin "yirminci asır başlarındaki realist Türk hikâyeciliğinin ileri simalarından"dır.³⁶⁹ Kenan Akyüz için ise Ömer Seyfeddin, "hikâyenin de edebî bir çalışma sahası olduğunu göster"mesinden dolayı "son devir Türk hikâyesinin en mühim şahsiyeti"dir.³⁷⁰ Fethi Gözler, yazarı "edebiyatımızın Maupassant'ı"³⁷¹ olarak göstermiş, Fatih Andı ise Ömer Seyfeddin'in hikâye alanında başarılı eserler verebilmesini yazarın bu türü ciddiye almasına, "romanın yanında yazılıveren, araya sıkışmış bir edebî tür değil, önemsenen ve yazarın edebî şahsiyetinde öne çıkan bir edebî ilgi sahası"³⁷² olarak görmesine bağlamıştır. Hüseyin Su için Ömer Seyfeddin, sağlam öykü tekniği, dil milliyetçiliği, siyasal yaklaşımı, zengin konu seçimi ile "1950'lere kadarki Türk öykücülüğünün dört köşesinden biri"dir.³⁷³ İnci Enginün ise Ömer Seyfeddin'in gerilimi sağlaması ve Batılı hikâyenin önemli özelliklerinden olan mizahı, hikâyelerine iyi yerleştirmesinden dolayı "propaganda eseri sayılacak ve basit

³⁶⁵ Pertev Naili BORATAV, "Ömer Seyfeddin", *Yurt ve Dünya*, 69.

³⁶⁶ Hikmet DİZDAROĞLU, *Ömer Seyfeddin*, 24.

³⁶⁷ Olcay ÖNERTOY, "Küçük Hikâye Yazarı Olarak Ömer Seyfeddin", *Türkoloji Dergisi*, 138.

³⁶⁸ Bkz. (36), İLERİ, 9.

³⁶⁹ Bkz. (247), BANARLI, 1103.

³⁷⁰ Bkz. (76), AKYÜZ, 186-187.

³⁷¹ Fethi GÖZLER, "Ömer Seyfeddin'in Hikâyelerindeki Özellikler", *Millî Kültür*, 60.

³⁷² Fatih ANDI, *Ömer Seyfeddin*, 42.

³⁷³ Bkz. (38), SU, 28-29.

magazin hikâyeleri diye bir kenara itileverecek hikâyelerine bile derin bir mânâ yüklediği.”³⁷⁴ görüşündedir. Cevdet Kudret Ömer Seyfeddin’i, küçük hikâyeyi çalışmalarında birinci sıraya yerleştirdiği için, kendinden önceki yazarlardan ayrılır. Ancak hızlı yamasından dolayı eserlerinde görülen “özne-yüklem uyumsuzluğu, yerinde kullanılmayan deyimler, çala kalem anlatım”³⁷⁵ yazarın küçük hikâye alanındaki başarısı gölgelemektedir. Hasan Boynukara, Ömer Seyfeddin’in hikâyede kurduğu farklı bir bakış açısından değerlendirir ve estetikten uzak, fikirlerin yoğunluğuyla zedelenen bu hikâyeleri teknik bakımdan yetersiz bulur.

“Yazarın dinî, millî, tarihî ve ahlakî kaygıları her türlü teknikten önce geldiği için, estetik kaygıdan çok didaktizmi ön planda tutan yazarın hikâyeleri tematik çalışmalar için çok önemli malzemeler sunduğu halde öykü tekniği çerçevesinden bakıldığında ciddi eksiklikler ihtiva eder. Hikâye yazmayı bilmesine rağmen bunu birçok hikâyesine yansıtmamış olması dikkate değerdir.”³⁷⁶

Ömer Seyfeddin’in hikâyeleri hakkında yayımlanan bir başka çalışmada ise hikâyelerdeki telkin amaçlı kısımların bile tekniğin sağlamlığına zarar vermediği dile getirilmiştir:

“Yazarın amacı her ne kadar o dönemdeki çarpıklıklara yazmış olduğu bu hikâyeler vasıtasıyla bir başkaldırı niteliği taşısa da, yazar sanatçı kimliğinden de asla ödün vermemiş, eserlerinde sade bir dil ve sağlam bir hikâye tekniği kullanmaktan geri durmamıştır. Bu özelliği dolayısıyla da ki yazarın eserleri günümüzde de hâlâ çok okunan eserler arasındadır.”³⁷⁷

³⁷⁴ İnci ENGİNÜN, “Ömer Seyfettin’in Hikâyeleri”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, 166.

³⁷⁵ Bkz. (102), KUDRET, 22.

³⁷⁶ Hasan BOYNUKARA, “Ömer Seyfeddin’in Hikâyelerinde Girişler ve Bitişler”, **Ömer Seyfeddin’i Yeniden Okumak**, 14.

³⁷⁷ Ercan KÖKSAL, “Ömer Seyfeddin’in Öykülerinde Alay ve İroni”, **Yedi İklim**, 57.

2.13. Reşad Nuri (Güntekin, 1889 – 1956)

Reşad Nuri'nin ilk hikâye kitabı **Eski Ahbab** (1337/ 1919)'dır. Aynı yıl **Recm, Güzellik ve Gençlik** ile **Roçıld Bey** adlı hikâye kitaplarını da yayımlar. Bu uzun hikâyelerin ardından 1923'te **Sönmüş Yıldızlar**, 1927'de **Tanrı Misafiri**, 1928'de **Leyla ve Mecnun** adlı küçük hikâyeleri yayımlanır. Yazarın son hikâye kitabı ise 1930'da çıkan **Olağan İşler**'dir. Bu tarihten sonra bir daha hikâye yazmaz Reşad Nuri. 1919 ile 1930 arasında yayımlanmış, ancak kitaplarına girmemiş hikâyeleri de vardır. Yazarın hikâyeleri neye göre kitaplarına aldığı neye göre dışarıda bıraktığı merak konusudur. Reşad Nuri'nin hikâyeleri üzerine yüksek lisans tezi hazırlayan Oğuzhan Karaburgu bu duruma dikkat çekerek Reşad Nuri'nin hikâye konusunda fazla seçici olmadığını belirtir:

“Reşad Nuri'nin ilk hikâyeleri magazin hikâyeleridir. Bu hikâyeler, sanki devrin dergilerini özellikle de birkaç arkadaşıyla birlikte çıkardığı **Kelebek** dergisini doldurmak amacıyla yazılmış gibidir. Bundan dolayı hikâye seçiminin herhangi bir ölçüte dayandığı söylenemez.

Bir başka mesele de kitaplarına aldığı hikâyeleriyle ilgilidir. Kitaplarına aldığı hikâyelerinde bir kargaşa dikkati çeker. Reşad Nuri, kitaplarında sanat kıymeti taşıyan hikâyeleriyle hiçbir edebî kıymeti olmayan hikâyelerini birlikte yayımlamıştır. Bu noktadan hareketle Reşad Nuri'nin hikâyeleri üzerinde düşünmediğini, onları sıkı bir ayırma tabi tutmadığını söyleyebiliriz.”³⁷⁸

Reşad Nuri'nin, iki yüzden fazla hikâye yayımlamasına rağmen, sadece kendi eserleri üzerine değil genel olarak türün özellikleri hakkında da düşünmediği görülmektedir. Bu konuda ulaşabildiğimiz tek yazısı **Ta'lâk-ı Selâse** (1339/ 1923) eleştirisidir. Fahri Celâleddin'in hikâye kitabını değerlendirirken Reşad Nuri'nin, türün bazı özelliklerini iyi kavradığını gösteren birkaç satırı bulunmaktadır. Reşad Nuri, “Edebiyatın hikâye, tiyatro gibi büyük şubeleri yalnız Allah vergisiyle başa çıkarılamaz. Mütemadi bir gayret ve say' ister.”³⁷⁹ diyerek hikâye ve tiyatro gibi büyük şubelerin ancak çalışmakla iyi seviyeye çıkarılabileceğini ileri sürer.

³⁷⁸ Oğuzhan KARABURGU, **Reşad Nuri Güntekin'in Hikâyeleri Üzerinde Bir İnceleme**, 24.

³⁷⁹ Reşad Nuri, “Tal'âk-ı Selâse”, **Vakit**, 3.

Bu yazıda (1339/ 1923) Reşad Nuri, Fahri Celâleddin'in hikâye alanında gelecek vaat eden bir yazar olduğunu söyledikten sonra kitaptaki hikâyelerin konularını özetler. Daha sonra kitabı neden başarılı bulunduğunu açıklar. Ona göre kitabın başarısı hikâyelerin türe uygunluğundan kaynaklanır.

“ ‘Ta’lâk-ı Selâse’nin vakası bundan ibaret...Hattâ buna vak’a bile demek doğru olamaz... Nihâyet-i derecede sade bir zemin, iki çizgilik bir iskelet... Fakat hemen söyleyelim ki vak’anın fakir olması bir hikâye için mutlaka nakısa teşkil etmez... Hikâyede, romanda hattâ tiyatrodâ vak’a pek kat’i bir şart değildir. Hikâyenin bir çok nev’ileri sade vak’a ile yaşarlar.”³⁸⁰

Kitapta yer alan hikâyelerin son derece basit, sıradan hatta belki olaysız denebilecek kadar sade verildiğini açıklayan Reşad Nuri’ye göre bu durum tamamen hikâyenin niteliğine uygundur. Olaysız olması hikâye için eksiklik değildir. Yazar neredeyse Çehov tarzı durum hikâyesinin özelliğine yaklaşmıştır bu yorumuyla. Reşad Nuri olaya dayanmayan hikâyelerin meziyetlerinin başka özelliklerde yakalanabileceğini de ekler:

“Fakat öyleleri de var ki size bir ruhun hikâyesiz hikâyesini söyler, yahud bir zamanı, bir memleketi, hayatın bir köşesini tasvir eder; hâsılı vak’adan başka bir şey’in kuvvetiyle sizi tutar. ... ‘Ta’lâk-ı Selâse’ bu nev’indendir. ...Her yerdeki, her günkü hayattan hazin, adi, miskin parçalar görüyorsunuz.”³⁸¹

Reşad Nuri, kendisine gelinceye kadar roman ile hikâye arasındaki farkı ortaya koyarken kullanılan uzunluk / kısalık ölçütünü burada birkaç cümleyle tamamen özetlemektedir. Hikâye, roman gibi bütün hayatı yansıtamaz. Hikâyede ancak zamanın bir parçası, hayatın bir köşesi ele alınabilir. Önemli olan yansıttığı kısımda ne kadar gerçekçi olduğu ve ne kadar derin, etkili gösterebildiğidir. Şöyle devam ediyor Reşad Nuri:

³⁸⁰ A. g. y., 3.

³⁸¹ A. g. y., 3.

“Ve zannederim bir hikâye için bu az bir şey değildir... Sadece ‘Ta’lâk-ı Selâse’ değil kitaptaki diğer hikâyeler de ona benziyor. ... Vak’lar vaka romanları için zayıf fakat çehreler, tabiatler, adetler, muhitler, görülmüş...

Bunlar iyi görülmüş, bir takım hayat ve ruh safhaları ki daha karışık, daha büyük vak’larla karışmaları hatta bir nakısa olurdu.”³⁸²

Hikâye için de önemli olan budur. Hikâye ve hikâyecinin asıl başarısı büyük olaylardan sıyrılıp küçük, sıradan hayatı canlı ve her günkü gibi anlatabilmektir. Bunun daha ötesinde büyük heyecanlar beklemek hikâye için büyük bir kusurdur. Reşad Nuri’ye göre. Yukarıda da belirttiğimiz gibi hikâyede konu ve anlatım açısından Reşad Nuri’nin, kısa da olsa, belirttiği özellikler Maupssant’ı da geçerek Çehov tarzı hikâyeye ulaşma yolunda önemli bir adımdır.

2.14. Hüseyin Rahmi (Gürpınar, 1864-1944)

Edebiyat dünyasındaki şöhretini **Şık** (1305/ 1897) romanı ile kazanan Hüseyin Rahmi birçok yazarın aksine hikâyeyi roman yazmak için basamak olarak kullanmaz. Yayımlanan ilk hikâye kitabı **Kadınlar Vâizi** (1335/ 1919)’dir. 1920-1923 arasında yazdığı hikâyeleri ise 1933’ten sonra yayımlamıştır: **Namusla Açlık Meselesi** (1933), **İki Hödüğün Seyahati** (1933), **Katil Bûse** (1933). Romanlarında olduğu gibi hikâyelerinde de sosyal faydayı amaç edinen Hüseyin Rahmi toplumun aksak yönlerini düzeltme ihtiyacı duymuştur. Hikâyelerini realist / natüralist ekollerin etkisi altında yazsa da yer yer hikâyeyi kesip okurla konuşmak, son bölümde vermek istediği mesajı açıklamak gibi geleneksel tahkiyenin özelliklerinden kurtulamadığı görülür. Yazar da bu durumun farkında olacak ki “Edebiyatta Milliyet”te (1336/ 1920) gelenekteki etkilerden tam anlamıyla uzaklaşmanın imkansız olduğunu belirtmiştir:

³⁸² A. g. y., 3.

“Her milletin kendi millî ruhuyla beraber doğan hikâyeleri vardır. Nîm-vahşi kabilelerde bile an’anevî masallar, şarkılar ninniler batından batına miras kalır. Kavimlerin bir de böyle servet-i milliyeleri olur.

(...)

Çocuk iken küçük kafamızın bütün dikkat ve rikkatiyle dinlediğimiz hikâyelerin, o korkunç umacı, karakoncolos, gulyabani, çarşambakarısı, cadı, cin, peri masallarının körpe dimağlarımızın üzerine bıraktığı tesir – sonradan akıl ve muhakememizi ilm ü hikmetle ne kadar tahkîm etseler – tamamıyla na-kâbil-i izâledir.”³⁸³

Bunların dışında yazarın hikâyede yenilikçi tarafları da yok değildir. Hemen hepsinin İstanbul’da geçtiği hikâyeler Hüseyin Rahmi’nin kuvvetli mizahıyla topluma ayna tutmaktadır. Mizahın yoğun olarak hissedildiği yerler daha çok hikâye kişilerinin konuşmalarında görülür. Bu yönün, yazarın her fırsatta sevgi ve takdirini dile getirdiği Maupassant’tan geldiği söylenebilir. Hüseyin Rahmi Maupassant’tan mizah unsurunun yanında hikâyecinin tekniğini de almaya çalışmıştır. Giriş – gelişme - sonuç bölümlerinden oluşan hikâyelerinin çoğu konuşma veya tasvirle başlar. Tasvirlerde dil zaman zaman ağırlaşsa da yazar genel olarak sade ve açık yazmaya özen göstermiştir. Değişmeyen yapı ve özellikleriyle yetmiş yakın küçük hikâye³⁸⁴ kaleme almış olsa da yine de hikâye Hüseyin Rahmi için roman kadar değerli bir tür olmamıştır.

Yazarın bu tavrını ilk olarak **Cadı Çarpıyor** (1329/ 1913)’da görmek mümkündür. Hüseyin Rahmi, **Cadı** (1328/ 1912) romanını yayımladıktan sonra Şahabeddin Süleyman eseri beğenmemiş ve **Rûbab** dergisinde eleştirmiştir. Hüseyin Rahmi bu eleştiriler karşısında yayımladığı **Cadı Çarpıyor**’da hem kendini savunmuş hem de ağır saldırılarda bulunmuştur. Şahabeddin Süleyman’ın romanı eleştirmesi üzerine Hüseyin Rahmi’nin “Mecmuada acaba niçin bir milli bir roman değil bir hikâyecik bile yok?”³⁸⁵ sorusu, hikâyeyi yerleştirdiği sırayı göstermek açısından dikkati çekicidir. Roman eleştirisi yapabilmek için önce roman yazabilmek şartını koyar. Hüseyin Rahmi **Rûbab** dergisini de yayım politikası açısından eleştirir.

³⁸³ Hüseyin Rahmi, “Edebiyatta Milliyet”, **İleri**, 8.

³⁸⁴ Ağâh Sırrı LEVEND, **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, 71.

³⁸⁵ Hüseyin Rahmi, **Zamâne Eleştirilerine Cevab / Cadı Çarpıyor**, 21.

Yazara göre bu dergi roman değil hikâye bile yayımlamamıştır. Hüseyin Rahmi'nin kullandığı “bile” ve “hikâyecik” sözcükleri yazarın iki tür arasında yaptığı değer sıralamasını ortaya koymaktadır. Bu sözcüklerin ifade ettiği diğer anlam ise iki tür arasındaki kolaylık / zorluk dercesidir. Nitekim Hüseyin Rahmi biraz sonra bu görüşü daha açık bir şekilde ifade etmektedir:

“Yazdığı en kısa hikâyelerde bile ilk satırlara nisbeten sonları düşüktür. Sanata vakıf bir adam derhal bu yorgunlukları fark eder. Böyle dört yaprakla apışan bir edibin uzun bir hikâyede mevt-i teabbüdün gideceğine şüphe edilmez. Böyle Şahabeddin Bey gibi sekiz on sahifede bütün sermâye-i edebisini sarfedecek bir güçlük içinde bulunarak dimağındaki olanca kudret-i bedâyini boşaltan zoraki bir edibin kendine nisbeten yorgunsuzluk yazanlara ve hele ciltlerden sonra hâlâ mahsuldar kalanlara karşı izhâr-ı adavette nefsinin mazur görmesine şaşılmaz...”³⁸⁶

Şahabeddin Süleyman'da yazarlık kabiliyeti olmadığını ileri süren Hüseyin Rahmi bunun için yazarın hikâyelerini örnek gösterir. Diyaloga dayalı Tekellümî hikâyeler kaleme alan Şahbeddin Süleyman, Hüseyin Rahmi'ye göre bu türde “bile” başarılı olamamışken romanda kesinlikle başarı sağlayamaz. *Çünkü hikâye nereden bakılırsa bakılsın hacimce az olduğundan daha kolay yazılır.* Tabii burada Hüseyin Rahmi'nin dikkat etmediği nokta romanın, yazarına genişlik tanırken hikâye yazarının dar ve sınırlı bir alanda amacını ve etkisini ortaya koymak zorunda olmasıdır.

Hikâyelerinde bir anlamda yeni ile eskiyi birleştiren ve türü, topluma fayda sağlamakta araç olarak kullanan Hüseyin Rahmi 1928 öncesinde çok sayıda hikâye yazmıştır. Buna rağmen ne yazık ki türü önem bakımından romanın gerisine atan yazarlarımızdan biridir. Bu nedenle hikâyenin ne olduğu, nasıl yazılması gerektiği gibi konularla fazlaca ilgilenmemiştir.³⁸⁷ Bu alanda ortaya koyduğu birkaç satır hikâyenin özen isteyen ve kolayca yazılamayan bir tür olduğunu anlayamadığını göstermektedir.

³⁸⁶ A. g. e., 31-32.

³⁸⁷ Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserleri için bkz. **Hüseyin Rahmi Gürpınar Açıklamalı Bibliyografya**, Haz. Muzaffer Gökman; Önder GÖÇGÜN, **Hüseyin Rahmi Gürpınar**.

2.15. Yakub Kadri (Karaosmanoğlu, 1889–1974)

Yakub Kadri modern Türk hikâyesinin başarılı isimlerden biridir. Yazı hayatına Fecr-i Âtî topluluğu ile başlamıştır. Hikâye alanındaki yetkin eserlerini Millî edebiyat döneminde veren Yakub Kadri'nin yayımlanan ilk yazısı “Nirvana”dır.³⁸⁸ Bu hikâye (1325/ 1909), Fecr-i Âtî yazarlarından Şahabeddin Süleyman'ın ilk örneklerini verdiği *tekellümî hikâye* tarzında kaleme alınmıştır. “Nirvana” karı koca arasında geçen, diyaloga dayalı piyesimsi bir hikâyedir. Yakub Kadri, **Yeni Kitap**'ta yayımlanan bir mülakatta (1928), yeni edebiyat yaratma yolundaki gençlerin bu türe duydukları hevesi şöyle açıklamıştır:

“Merhum Şahabeddin Süleyman o sıralarda bir nevi mükâlemeli hikâye usulünü icat etmişti. Bu ne tiyatro ne measureye benziyordu. Nevi şahsına münhasır bir şeydi. Bu icada hepimiz katıldık. Benim ilk yazım “Nirvana” adlı bir hikâyeydi.”³⁸⁹

Yazarın küçük modern hikâye formuna daha yakın olan ilk hikâyesi ise “Bir Kadın Meselesi”dir.³⁹⁰ Yakub Kadri, aşk ve cinayet konulu bu ilk hikâyesinden (1326/ 1910) sonra 1922'ye kadar altmışa yakın hikâye³⁹¹ kaleme almıştır. Yakub Kadri de kendinden evvelki birçok yazar gibi hikâyeyi romana geçiş yolundaki hazırlık evresi olarak görür. 1920'de **İkdam**'da tefrika edilmeye başlanan ilk romanı **Kiralık Konak**'ın 1922'de kitap halinde yayımlanmasından sonra birbiri ardına roman yazan Yakub Kadri bir daha hikâyeye dönmez. Bunun nedenini bir söyleşisinde “Hepimiz edebiyata hikâye yazmakla başlamışızdır. Hayat tecrübelerimiz çoğaldıkça hikâyenin hududunu romanla genişletmek zorunda kalmışızdır”³⁹² sözleriyle açıklamıştır (1960). Yazarın açıklaması bu tarz bir

³⁸⁸ Yakub Kadri, “Nirvana”, **Resimli Kitap**, 921-929.

³⁸⁹ Yakub Kadri, “Nur Baba Müellifinin Hayatını Dinleyiniz”, söyleşiyi yapan: M. Salahattin, **Yeni Kitap**, 2. (Metnin Latin harflarına aktarılmış hâli için bkz. Yakub Kadri, “Nur Baba Müellifinin Hayatını Dinleyiniz”, söyleşiyi yapan: M. Salahattin, **Yeni Kitap Dergisinde On Yazar On Mülakat**, Haz. Muharrem Dayanç, 127.)

³⁹⁰ Yakub Kadri, “Bir Kadın Meselesi”, **Servet-i Fünûn**, 149-153.

³⁹¹ Yakub Kadri hikâyelerinin kronolojisi için bkz. Himmət UÇ, **Hikâye ve Romancı Yakub Kadri Karaosmanoğlu**, 12-66.

³⁹² Mustafa BAYDAR, “Yakub Kadri Karaosmanoğlu Ne Diyor?”, **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar? (50 Sanatçı Biyografi- Röportaj)**, 105.

yaklaşım için oldukça geç bir dönemdir. Sait Fâik ve Sabahattin Ali gibi yazarlar hayata dair birçok noktayı hikâyede anlatabiliyorken dahası Türk modern hikâyesinde önemli bir dönem açan “50 Kuşağı” hikâyecileri ile tür çok daha ileri bir seviyeye taşınmışken Yakub Kadri’nin 1960 yılında hâlâ önemli bir tür saymadığı hikâye hakkındaki düşüncelerini özetlemektedir.

Yukarıda da söz edildiği gibi, Yakub Kadri’nin hikâye yazarlığı Fecr-i Âtî ve Millî edebiyat olmak üzere iki devreye ayrılır. Bu iki devre arasında edebiyat anlayışında ortaya çıkan farklılıklar, hikâyelerinde konu, bakış açısı, karakter seçimi ve dil gibi birçok unsurun da değişmesine neden olmuştur. 1909-1914 arası ilk hikâyelerini topladığı **Bir Serencam** (1330/1914)’da dil ve temalarda Servet-i Fünûn etkisi görülür. Bireysel acıların, aşkın anlatıldığı bu hikâyelerin bir çoğunda konu Anadolu’da geçse de yazarın Anadolu’ya, oranın insanına ve hayatına bakışı kötümserdir. **Rahmet** (1338/1922), Hâlîde Edib, Falih Rıfkı ile birlikte yayımladıkları **İzmir’den Bursa’ya** (1338/1922) adlı kitapta yer alan beş hikâye ve **Millî Savaş Hikâyeleri** (1947)’de³⁹³ ise, Osmanlı’nın geçirdiği savaşlar, imparatorluğun içinde bulunduğu durum, Millî Mücadele hareketi ve Tedkîk-i Mezâlîm Komisyonu’ndaki görevi nedeniyle Anadolu insanını yakından tanıma fırsatı bulan Yakub Kadri’nin bakış açısı değişmiş, özellikle 1916’dan sonra hikâyelerde yüzünü topluma çevirerek, savaşın yarattığı acıları toplumsal düzlemde anlatmıştır. İki dönem arasında bakış açısı değişse de Yakub Kadri için “üslup güzelliği” hiçbir zaman önemini kaybetmemiştir. Önceleri “Yeni Lisân” a alaycı bir tavırla yaklaşan Yakub Kadri bir müddet sonra hikâyelerinin dilini sadeleştirmiş ama; özenli üslûbundan ödün vermemiştir. Yakub Kadri’de değişmeyen bir diğer unsur da hikâye tekniğidir. Serim- düğüm- çözüm planına bağlı olarak kurguladığı olay hikâyelerini genellikle beklenmedik trajik sonlarla noktalandırır. Yakub Kadri’nin bu tekniği benimsemesinde en önemli etken Maupassant’tır. Hemen her yazısında Maupassant’tan etkilendiğini dile getiren yazarın gözlem gücünde, kötümser bakış açısında, ruhsal yönden hastalıklı insanları konu edinmesinde mizacının yanında bu etki işlenebilir. Yakub Kadri’nin açıklamalarına bakıldığında

³⁹³ **Millî Savaş Hikâyeleri** ilk kez 1947’de yayımlanmış olmasına rağmen içindeki hikâyeler yazarın 1922 öncesinde yazdıklarıdır.

Maupassant'ta en beğendiği özelliğin realizm gücü ve objektif bakış açısı olduğu görülür. Yakub Kadri üzerine yaptığı incelemede (1987) bu konuya değinen Şerif Aktaş, Maupassant etkisinin sadece günün moda akımlarından kaynaklanmadığını, yaşanan acı ve trajedilerin karşısında böyle bir etkinin kaçınılmaz olduğunu ifade eder:

“Bunun için Yakub Kadri ve Refik Halit'in, Maupassant'ı dikkatle okumalarını yalnızca edebî moda ile yani realist ve natüralist edebiyata uyma endişesiyle izah etmek haksızlık olur. Çünkü hayatın özellikle de taşra hayatının kusurlu ve elemli taraflarına bakış, aksaklıklar üzerinde dikkatlerin yoğunlaşması, içgüdülerin şekillendirdiği hayat tabloları Maupassant'ın hikâyelerinde esas unsur durumundadır. Bunları toplumumuzda gözlemek imkanı bulan Yakub Kadri Maupassant tarzını benimser.”³⁹⁴

Yakub Kadri üzerinde etkisi olan diğer isim ise Alphonse Daudet'tir. Realist akıma bağlı görünse de bazı hikâyelerinde yer yer sesinin duyulması, kimi zaman kahramanlarının yanında yer alması ve taraf tutması Daudet etkise bağlanabilir.

Yakub Kadri hikâyelerinde genel olarak (“Bir Tercüme-i Hâl”, “Nebbaş”, “Bir Serencâm” gibi birkaç uzun hikâyesinin dışında) kısa hikâyenin yapısına uygun biçimde tek bir insandan yola çıkarak tek bir olaya odaklanır. Olaylar çoğunluk İstanbul dışında, Anadolu'da geçer. Yakub Kadri bir röportajında “O zamanlar Refik Halit'le ben Maupassant'ın tesiri ile şehir içindeki tiplerden ayrılarak mevzularımızı köylerden, çobanlardan ve halkın arasından seçmeye başladık.” sözleriyle bu seçimini Maupassant etkisine bağlar (1942).³⁹⁵ Yazar, sonraki yıllarda kaleme aldığı edebiyat hatıralarında (1969) ise bu seçiminde şaşılacak bir taraf olmadığını, tanımadığı İstanbul yerine, yaşadığı, bildiği İzmir ve Manisa gibi mekânları tercih

³⁹⁴ Şerif AKTAŞ, **Yakub Kadri Karaosmanoğlu**, 59.

³⁹⁵ Yakub Kadri KARAOSMANOĞLU, “Yakub Kadri Karaosmanoğlu ile Bir Konuşma”, röportajı yapan: Fûruzan Hüsrev TÖKÜN, **Dikmen**. (alıntılanan kaynak: Ömer Faruk HUYUGÜZEL, “Yakub Kadri Karaosmanoğlu'nun Hikâyelerinde Anadolu”, **Doğumunun 100. yılında Yakub Kadri Karaosmanoğlu**, 100.)

etmesinin son derece doğal olduğunu belirtmiştir.³⁹⁶ Ömer Faruk Huyugüzel, Yakub Kadri'nin hikâyelerinde Anadolu'ya yönelmesinde Maupassant etkisi, Anadolu'yu bilmesi, günün şartları gibi birkaç neden gösterir (1989):

“1909'dan itibaren yazdıkları hikâyelerde (Yakub Kadri ve Refik Hâlid) Anadolu, köy, kasaba ve şehir hayatından seçtikleri konulara gitgide artan bir ölçüde yer vermişler ve Anadolu hayatının çeşitli cephelerini bu eserlerde kendi bakış açılarından mümkün mertebe aksettirmeye çalışmışlardır. Konularını daha ziyade İstanbul dışından seçmiş olmalarının elbetteki bazı sebepleri vardı. Bu sebeplerin belki de en önemlisi edebî gelenektir. Fransızca'yı iyi bilen ve yetişme çağlarında, Servet-i Fünûn yazarlarının yanı sıra Fransız realist ve natüralistlerinin eserlerini büyük bir hayranlıkla okuyan bu iki yazarın hikâye sahasında en çok beğendiği ve örnek aldığı yazar Guy de Maupassant olmuştu.

(...)

Bundan başka her iki hikâyeci de şu veya bu şekilde Anadolu'yu yakından tanıma imkânına sahip olmuşlardı...

Yazarların konularını daha ziyade İstanbul dışından seçmelerinin bir sebebi olarak da o devirde Osmanlı Devleti'ni altüst eden ve sonunda çökmesine yol açan büyük harpleri ve bunun getirdiği sosyal çalkantıları gösterebiliriz.”³⁹⁷

Yakub Kadri'nin hikâye kişileri de mekân seçimine uygun olarak Anadolu'nun orta halli kesimi veya köy ahalisindedir. Yakub Kadri, 1916 öncesinde Anadolu'yu medeniyetten uzak bir sefalet yeri olarak, Anadolu insanını da olumsuz özellikleri ile gösterirken, 1916'dan sonra yazdığı hikâyelerinde bakış açısı değişmiştir. Bu tarihten sonra Anadolu'nun hüznü, acılı taraflarını yazar sorumluluğunu duyarak, onları yargılamadan anlatmaya başlamıştır. Bununla birlikte yazarın karamsarlığı her iki dönemde de devam eder.

Altmışa yakın hikâye yazan Yakub Kadri, bu türe emek vermiş olmasına rağmen tür üzerinde ancak devrinde yayımlanan birkaç kitap değerlendirmesiyle durmuştur. Bu incelemeler de yazarın değişen edebiyat anlayışı içerisinde oldukça

³⁹⁶ Yakub Kadri KARAOSMANOĞLU, “Şahabeddin Süleyman ve Fecr-i Âtî”, **Gençlik ve Edebiyat Hatıraları**, 39.

³⁹⁷ Ömer Faruk HUYUGÜZEL, “Yakub Kadri Karaosmanoğlu'nun Hikâyelerinde Anadolu”, **Doğumunun 100. yılında Yakub Kadri Karaosmanoğlu**, 99-100.

subjektif kalmaktadır. Fecr-i Âti'nin tenkitçisi olarak yayımladığı ilk yazılarında edebiyattan neler beklediğini anlatan yazarın değerlendirmeleri, bu dönemdeki anlayışına bağlı olarak “sanat şahsî ve muhteremdir” düsturuna dayanır. Sonraki yıllarda, savaşların yarattığı yıkımları daha yakından görme imkânı bulan yazarda tavır değişikliği görülür. Yakub Kadri'nin bu değişiklikten sonra hikâyelerde aradığı özellikler ise, Millî edebiyat etkisiyle, Anadolu'nun işlenişi, millîlik ve yine üslûp güzelliğidir.

Yakub Kadri, **Musavver Eşref**'te yayımladığı “Yeniler” başlıklı yazısında (1325/ 1909) Refik Hâlid'i tanıtmıştır. Burada, Refik Hâlid'in “hikâyelerini daima zehirle yazar ve kahramanlarının ruhunu kabzed”tiğinden şikayet eder. Yakub Kadri'ye göre yazarın hikâye kahramanlarına, bu kadar müdahale etmesi, onları tamamıyla kavraması eserleri zedelemektedir.³⁹⁸

Yakub Kadri, hikâyeye dair düşüncelerini anlattığı, bir başka yazısını Hüseyin Câhid'in **Hayât-ı Hakîkiye Sahneleri** (1325/ 1909) adlı hikâye kitabı için kaleme almıştır. “Hayâtı Hakîkiye Sahneleri” (1326/ 1910) başlıklı yazıda Yakub Kadri öncelikle sanatın ve sanatkârın kendisi için ne ifade ettiğini açıklar:

“Zevk-i edebîmi tahriş ve ta'zib eden yazılara karşı bağırmakta kendimi o kadar haklı görüyorum ki...

(...)

Fenâ yazılar dedim: Fakat benim için fenâ yazılardan maksat nedir? İzâh edeyim: İçlerinde ne bir nezâket-i hissiye, ne bir asâlet-i fikriye vardır ve hiçbir şahsiyet-i mümtâzeye cilvegâh olmamıştır. Bir şâir ve bir sanatkâr demek muhitinde hissien herkesten ziyade incelmış ve fikren herkesten ziyade yükselmiş bir kimse demektir...”³⁹⁹

Yakub Kadri'ye göre sanatçı toplumdan en az bir adım önde olmalıdır. Bu öncülük ise sanatçının ruhundaki incelikten, düşüncelerindeki yücelikten, soyluluktan gelir. Bir sanatçının sıradan, herkes gibi olmaya, gördüğünü herkes gibi anlatmaya hakkı yoktur. Yine böyle bir kalemden çıkan eserleri kurtarabilecek birkaç

³⁹⁸ Yakub Kadri, “Yeniler / Refik Hâlid”, **Musavver Eşref**, 3.

³⁹⁹ Yakub Kadri, “Hayât-ı Hakikiye Sahneleri”, **Servet-i Fünûn**, 287.

özelik sıralar: “... hayâlde kuvvet, tasvirde isâbet, üslûbta vuzûh ve ziynettir.” Bu açıklamalardan sonra Yakub Kadri **Hayat-ı Hakîkiye Sahneleri**’ne geçer ve bazı noktaları “mümtaz ve hassas” bulsa da eser genel olarak olumsuzdur. Hüseyin Câhid bu eseriyle ince duyguya ve yüksek düşünceye varamamıştır:

“Bu eser baştan aşağıya kadar ekseriya basit ve bayağı ve yine pek çok defa sun’î ve cebrî hislerle doludur. Bütün elemelerin ye’islerin ve bütün bedbinliklerin orada birer maske kadar cansız ve gayri tabiî olduğu görülür.”⁴⁰⁰

Yakub Kadri’nin eserde beğenmediği bir başka nokta hikâyelerin zorlama oluşudur. Aynı zamanda duyguların samimiyetsizliği de eseri doğallığından ayırmaktadır. Bu durumda Yakub Kadri’nin, bir hikâyeden (eserden) beklediği doğallık ve duygulardaki inandırıcılıktır. Yazarı rahatsız eden diğer bir nokta da kitaptaki hemen her hikâyenin ölümle sonlanmasıdır:

“Muharrir sahneye gayet melul bir çehre ile girmeğe azmetmiştir. Fakat bu öyle acemi bir aktördür ki bazen rolünü unuttur ve size gayet neşe bahş olması lazım gelen hikâyeler nakline başlar. Sonra birden kendini toplar, hemen her komedyanın nihayetinde bir dram gelir.

(...)

Ve hep böyle Hüseyin Câhid Bey melûl olmak için muhakkak bir ölüme muhtaçtır. Ve seri-üt-tesir bir kalb...”⁴⁰¹

Yakub Kadri’ye göre Hüseyin Câhid’in hikâyelerine başlarken takındığı “bezgin” tavrın bir müddet sonra mutlu, şen havaya bürünmesi eserin bütünlüğünü etkiler. Tekrar, “amacını” hatırlayan yazar başlangıçtaki havaya bürünebilmek için hikâyelere “ölüm” yerleştirir. Bu da kurguda tutarsızlık yaratmaktadır. Yakub Kadri bu “acıklı bir şekilde başlayıp, komediye dönüşen ve en sonunda da dram hâlini alan” hikâyelerdeki tutarsızlığın asıl sebebini Hüseyin Câhid’in “amatörlüğü”ne bağlar.

⁴⁰⁰ A. g. y., 288.

⁴⁰¹ A. g. y., 288.

Yazının sonunda II. Meşrutiyet'ten sonra eserlerin sayıca çoğalmasıyla birlikte kalitelerinin düştüğüne değinen Yakub Kadri, Hüseyin Câhid'in hikâyelerini de "Hüseyin Câhid Beyin bu son eserinde fakrüddem var. Fakrüddem-i hayal, fakrüddem-i his, fakrüddem-i tefekkür..."⁴⁰² sözleriyle niteliksiz eserlerin yanına yerleştirerek Hüseyin Câhid'i devri geçmiş bir zamanın yazarı olarak nitelendirir. Yıllar sonra bir sohbet sırasında Yakub Kadri, Hüseyin Câhid'e karşı takındığı bu olumsuz tavrın nedeni olarak, "yazarın İttihatçı kimliğini" gösterecektir.⁴⁰³

Birkaç yıl sonra Hâlide Edib'in **Harâb Mâbedler**'i yayımlanır. Yakub Kadri bu kitap için de değerlendirmede bulunur (1327/ 1911).⁴⁰⁴ Ancak buradaki tavrı Hüseyin Câhid'e karşı olduğundan daha ılımlı ve farklıdır. Özellikle dil hatalarını gösterirken Yakub Kadri yumuşak bir dil kullanmıştır.

Türk edebiyatının "en güzide kitaplarından biri" olarak gösterdiği **Harâb Mâbedler**'in yazarı da Yakub Kadri'ye göre "edebiyat âleminin bulunduğu karanlık içinde tek aydınlık"tır. Ancak onun da kusurları vardır. "Hikâyelerinde mesela Refik Hâlid kadar hassa-i tedkik ve tahlile malik olmamıştır." Yakub Kadri'ye göre hikâyeci önce ele aldığı konuyu veya kişiyi gözlemlemeli, sonra "incelterek", "kısaltarak" hikâyeye yerleştirmelidir. Fakat "küçük hikâye" bu tip çözümlenmeleri kaldıracak türden bir alana sahip değildir. Bu anlamda Yakub Kadri romana daha uygun olan bir yöntemin hikâyede de uygulanması gerektiğini salık vermektedir.

Bu bir iki örnekten sonra Yakub Kadri hikâye üzerine yazmaya uzun bir süre ara verir. Ömer Seyfeddin'in ölümü üzerine kaleme aldığı bir yazısında (1336/ 1920) tekrar hikâyeden söz açar. Yazısında son zamanlarda Ömer Seyfeddin'in hikâye alanında son derece yükseldiğini ancak bunu yaparken realizmi aşırıya vardırıldığını ve günlük yaşamı tamamıyla kopya ettiğini söylemektedir:

"Son hikâyelerinde müfrit bir âfâklık vardı; bütün kalbî şeyleri ortadan kaldırmıştı ve mübalağalı bir 'realizm'le hayatın

⁴⁰² A. g. y., 289.

⁴⁰³ Hasan Âli YÜCEL, **Edebiyat Tarihimizden**, 102.

⁴⁰⁴ Yakub Kadri, "Harâb Mâbedler", **Servet-i Fünûn**, 617-618.

hep günlük tecellilerini olduğu gibi kopya etmeyi kâfi bulmaya başlamıştı. Üslûbu mümkün olduğu kadar gayr-i şahsî bir şekle soktu. Ve kendi ruhunu bir kirpi derisine sardı, sakladı, ortada yalnız, bakan bir gözle, gülen bir ağız bıraktı. Vâkıâ asıl Ömer Seyfeddin bu bakan gözle, gülen ağızda kâfi derecede mevcut ve müncele idi.”⁴⁰⁵

Yakub Kadri hikâyede Ömer Seyfeddin’in kendi şahsiyetini gitgide daha da gizlediğini söyleyerek yazarı överken, hikâyelerin tamamen realist bir yazar tutumuyla yazılması gerektiğini de belirtmiş olur. Bu gözleme eklenen “gülen ağız” da kısa hikâyenin özelliklerinden biridir. Yakub Kadri’nin kısa hikâyenin istihzaya dayalı, mizahî yönünü vurgulaması da dönemi için önemli bir farkındalıktır.

“Yeni Hikâyecilerimiz”⁴⁰⁶ başlıklı bir başka yazıda ise Yakub Kadri, dönem yazarlarından Reşad Nuri ile Peyami Safâ’yı ele alır. 1922 (1338) yılında yazdığı makalede sözü edilen eserlerin “hikâye” değil “roman” oluşları, Türk edebiyatında “roman”ın, “hikâye” olarak anılmasının çok geri kaldığı günlerde bu şekilde yeniden karşımıza çıkması dikkati çekicidir. Yazının önemli noktası, Maupassant hikâyelerinin etkisidir.

“... Guy de Maupassant’ın en küçük bir hikâyesi bile insanı hiç değilse birkaç saat hatta birkaç gün hep kendi havâsı içinde yaşatır, vak’anın en küçük teferruatına kadar günlerce hatırlarız, eşhâs-ı vak’a günlerce pek yakından tanıdığımız kimseler gibi peşimizden ayrılmaz; onların elemleriyle elemlenir, neşveleriyle neşveleniriz.”⁴⁰⁷

Bu sözlerden anlaşıldığı üzere yazarın roman ve hikâyeden beklendiği, eserin içinde kurulan dünyanın okurda etki bırakmasıdır. Bu da yine Yakub Kadri’ye göre yazarın ne ölçüde realist olabildiği ile ilgilidir. Yakub Kadri, hemen her yazarı değerlendirirken, Maupassant’ı örnek göstermiştir. Yakub Kadri, edebiyat hatıralarında Maupassant’ın hangi yönünden etkilendiğini şöyle dile getirir:

⁴⁰⁵ Yakub Kadri, “Ömer Seyfeddin’in Ölümüne Dair”, **İkdam**, 2.

⁴⁰⁶ Yakub Kadri, “Yeni Hikâyecilerimiz”, **İkdam**, 2.

⁴⁰⁷ A. g. y., 2.

“Fakat edebiyatta her ikimizin de güttüğü çığır realizm çığır değil miydi? (...) O zamanlar en örnek realist hikâyeci telâkki edilen Guy de Maupassant’ın eserleri elimizden düşmezdi. Ama, şu var ki, benim Maupassant’ı sevişim onun hayat sahnelerini bir fotoğraf objektifiyle aksettiren sanatı değil, bunun ardında çarpan insan kalbinin sesi ve onu, günün birinde, akıl hastalığına uğratan karamsar dünya görüşüydü.”⁴⁰⁸

Yakub Kadri sadece Maupassant’ta gördüğü realizm gücüne değil aynı zamanda, “gerçek hayattan alınan sahnelerin” ardındaki karamsarlıktan da etkilenmiştir. Niyazi Akı, bu etkiyi Yakub Kadri’nin gençliğindeki ailevî geçimsizliklere, geçirdiği hastalığa ve insanların sanata karşı ilgisizliğine duyduğu tepkiye bağlamaktadır. Maupassant’ı seçmesindeki tek neden devir değil, “iki yazarın mizaçlarındaki benzerliktir.”⁴⁰⁹

Yakub Kadri Ahmet Hikmet’in **Çağlayanlar** (1338/1922) adlı hikâyeye kitabını da değerlendirir. Devrin şartları doğrultusunda, Millî edebiyat ilkelerine uygun olarak yazılan, Türklük bilincini geliştirmek için eski ihtişamlı günlerin anlatıldığı hikâyelerden oluşan bu kitabı beğense de Yakub Kadri’ye göre kitabın Türk edebiyatına katkısı daha ziyade yazarının gelişiminde görülür. Bu gelişim dil ve konu seçiminde fark edilmektedir. Yakub Kadri eseri hikâyeye tekniğine uygunluk açısından değil, içeriğinin günün şartlarına cevap vermesi yönüyle değerlendirmiştir:

“Asıl hoş bir fantaysa olan **Haristan ve Gülistan** değil, asıl Hikmet Bey **Çağlayanlar**’dadır. **Çağlayanlar**’ı okuyanlar göreceklerdir ki Ahmet Hikmet Beyin bu son yazılarında ne **Haristan**’daki o sahte ve tumturaklı üslubdan ne onu takib eden hikâyelerdeki kozmopolit maneviyattan hiçbir eser kalmamıştır. **Çağlayanlar** son devir edebiyatında bir merhale değildir fakat Ahmet Hikmet Beyin edebî tekâmülünde gayet mühim bir hatvedir.”⁴¹⁰

Yakub Kadri, yazarlık hayatının ilk yıllarından sonra hikâyeye dönmediği gibi, yukarıdaki birkaç küçük değinmenin dışında, tür üzerine teorik yazılar da kaleme almamıştır. Her ne kadar kendisi romanlarıyla ön planda olmayı seçse de

⁴⁰⁸ Yakub Kadri KARAOSMANOĞLU, “Refik Halit”, **Gençlik ve Edebiyat Hatıraları**, 56.

⁴⁰⁹ Niyazi AKI, **Yakub Kadri: İnsan, Eser, Fikir, Üslup**, 87.

⁴¹⁰ Yakub Kadri, “Ahmet Hikmet ve Çağlayanlar”, **İkdam**, 2.

yazarın hikâyeci yönü zaman içerisinde araştırmacıların yoğunlaştığı alanlardan biri olur. Yakub Kadri'nin hikâyedeki başarısı, etkileri ve etkilendikleri, konu seçimi üzerine farklı görüşler öne sürülmüş, gerek teknik gerekse içerik açısından Türk hikâyesine katkıları belli açılardan incelenmiştir.

Bu konudaki yazılardan biri Hüseyin Câhid'e aittir. Yazar, **Bir Serencâm** üzerine yaptığı değerlendirmede (1934) hikâyeleri, geçmiş bir dönemin ürünleri gibi okuduğunu, kendi zamanında bir gencin o hikâyelere tahammül edemeyeceğini söyledikten sonra hikâye tekniğinin de oldukça eskidiğini ileri sürmektedir.⁴¹¹ Ancak Hüseyin Câhid, bu kitaptaki hikâyeleri yazılışlarından yirmi sene sonra değerlendirmiştir. Günün şartları içerisinde hızla değişen Türk edebiyatı eserlerin tekniğini de geliştirmektedir. Hüseyin Câhid'in yazısının yayımlandığı yıllarda, Memduh Şevket Esenal ve Sait Fâik gibi yazarlarla birlikte Türk hikâyesinde yeni bir açılım başlamış ve Çehov tarzı durum hikâyelerinde yetkin örnekler verilmeye başlanmıştır. Hüseyin Câhid bu nedenle klasik vaka hikâyelerinin planıyla yazılmış olan **Bir Serencâm**'daki hikâyeleri teknik bakımdan eskimiş görmekle beraber, birkaç hafta sonra yazdığı başka bir yazısında (1934) Yakub Kadri'nin ilk eserlerinde, özellikle **Bir Serencâm**'da yer alan “sanatkârâne özeniş ve üzümlüşün sonraki eserlerinde bulunmadığı”⁴¹²nı söyleyerek bu kez eseri över.

Hasan Âli Yücel, Yakub Kadri üzerine monografik bir çalışma olan **Edebiyat Tarihimizden**'in V. bölümünü yazarın küçük hikâyelerine ayırmıştır. Sadece **Bir Serencâm**'ı inceleyen Hasan Âli Yücel, “dil bakımından, üslup yönünden ciddi bir tahlile mukavemet edecek kudrette görünüyor.”⁴¹³ dediği bu hikâyeleri sosyal hayatı yansıtmaya yönünden de başarılı bulmuştur.

Muhtar Körükçü ise “Millî Savaş Hikâyeleri” başlıklı yazısında, Yakub Kadri'nin hikâyeci yönünün unutulduğunu, ancak yazarın Türk hikâyesinin

⁴¹¹ Hüseyin Câhid YALÇIN, “Matbuât Hayatı, Yakub Kadri Bey, Bir Serencâm Hikâyeler [1]”, **Fikir Hareketleri**, 234-236.

⁴¹² Hüseyin Câhid YALÇIN, “Matbuât Hayatı, Yakub Kadri Bey, Umumi Bir Bakış”, **Fikir Hareketleri**, 91.

⁴¹³ Bkz. (403), YÜCEL, 117.

gelişmesine büyük katkısı olduğunu belirtir ve hem “hakikî ve canlı sahnelere sahip” olan **Millî Savaş Hikâyeleri**’nin hem de **Bir Serencâm**’ın sanat değerlerinin hiç eskimediyini ileri sürer.⁴¹⁴

Millî Savaş Hikâyeleri’ni değerlendiren Tahsin Yücel, burada yer alan hikâyelerin “hem biçim hem içerik açısından köklü bir sanatçı kimliğinin damgasını taşıdığını”⁴¹⁵ söyler. 1922’den önce yazdığı hikâyeleri 1947’de kitap halinde yayımlamasını ise yazarın bu hikâyelerin “yazınsal değeri konusundaki kuşkusunu ya da bu değer karşısındaki ilgisizliğini”⁴¹⁶ gösterdiğini ifade eder. Yakub Kadri’nin bu hikâyelerin yazınsal değerlerinden dolayı şüphesi olması halinde bunları, yirmi beş sene sonra da kitap halinde yayımlamayacağı düşünülebilir. Üstelik hikâyelerde anlatılan savaş geçerliliğini yitirmiş, o günlerin acısı artık eskisi kadar duyulamazken bu konudaki hikâyelerini yayımlaması Yakub Kadri’nin bunlara sadece teknik yönden değil, içerik yönünden de güvendiğini göstermektedir. Ayrıca bu hikâyeler yazıldıkları dönemde **İkdam**’da yayımlanmıştır. Diğer yandan Tahsin Yücel’in yorumunda haklılık payı da bulunmaktadır. Yakub Kadri kendisiyle yapılan onlarca röportajda “en beğendiği eserler” sorusuna yalnızca romanlarında örnek vermiş, hikâyelerinden hiç söz etmemiştir.

Selim İleri de, Yakub Kadri’nin “sadece romanlarının önemsendiğini, hikâyeleri üzerinde durulmadığını” söylemektedir. Selim İleri, Millî edebiyat döneminin hikâye yazarları arasında Yakub Kadri’yi teknik yöndeki sağlamlığından dolayı birinci sıraya yerleştirir. Özellikle **Millî Savaş Hikâyeleri**’nde uyguladığı konu ve dil uyumundaki başarısıyla yazarın, Türk hikâyesini evrensele yaklaştırdığını da ifade eder.⁴¹⁷

İnci Enginün’e göre Yakub Kadri’nin hikâyecilikteki başarısı, içinde bulunduğu günlerden hız alarak yazdığı hikâyelerde, politik görüşlerin tenkidî ve

⁴¹⁴ Muhtar KÖRÜKÇÜ, “Millî Savaş Hikâyeleri”, **Varlık**, 11.

⁴¹⁵ Tahsin YÜCEL, “Millî Savaş Hikâyeleri”, **Türk Dili**, 107.

⁴¹⁶ A. g. m., 107.

⁴¹⁷ Bkz. (36), İLERİ, 10.

realist üslupla kaleme alınmış olmasından kaynaklanır.⁴¹⁸ Bir başka yazısında da İnci Enginün, “çok küçük bir ayrıntıdan büyük bir hikâye çıkarma kudreti”ne değinerek, yazarın gözlem gücü sayesinde dikkat ettiği ayrıntılardan trajik bakış açısıyla birleştirerek alelade bir olayı ve şahsı bu noktadan yansıttığı⁴¹⁹ nı söyler.

Kenan Akyüz, Yakub Kadri’nin hikâyelerinde aşk temine sıkça yer vermesini, eserlerin fikir bakımından çok yüklü olmasına bağlar. “Bu yükten kaynaklanan kuruluşu aşk temi sayesinde giderebildiğini”⁴²⁰ belirtir.

Niyazi Akı, yazar hakkındaki monografik çalışmasında Yakub Kadri’nin Türk hikâyesine birçok yenilik getirdiğinden söz eder. Bunlardan ilki Nâbizâde Nâzım’dan sonra “İstanbul şehir hudutlarını aşması”, ikincisi “haşin ve yalın ruh hâli”, üçüncüsü ise “Mütevazı lükse nail olmayan toplum kesimine gitmesi”dir⁴²¹. Ancak, Yakub Kadri’den çok önce hikâye yazan Samipaşazade Sezâi **Küçük Şeyler**’de sıradan, küçük insana yönelmiş, Hâlid Ziya, Mehmed Rauf hikâyelerinde, romanlarından farklı olarak “mütevazı kesim”in yaşamını konu edinmiş, hattâ Ömer Seyfeddin birçok hikâyesinde zenginlikten uzak, orta hâlli ve yoksul insanların hayatlarını anlatmıştır. Bu nedenle Niyazi Akı’nın burada sözünü “yenilik” aslında daha önce başlayan bir gidişin devamı niteliğindedir. Niyazi Akı’ya göre Yakub Kadri’nin hikâyeye getirdiği bir başka yenilik de “kahramanların fiziki portrelerini silerek onları yalnızca karakterleriyle vermesi”dir. Bu yönden Yakub Kadri’nin “karakterleri okurun aklında mizaç ve karakterleriyle kalır”⁴²²

Yukarıda söz edilen açıklamalar doğrultusunda Yakub Kadri’nin Türk hikâyesinin modernleşmesine katkıda bulunmuş bir yazar olduğunu söyleyebiliriz. Ne var ki, kendi yazılarından hareketle, tüm bu katkılara rağmen, yazarın “türü” roman karşısında ikinci plana itmesi, onu bir geçiş hamlesi olarak görmesi genel olarak hikâyenin “makus talihini” yenmesine bir engel daha teşkil etmiştir.

⁴¹⁸ İnci ENGİNÜN, “Yakub Kadri Karaosmanoğlu, **TDEA**, C. V, 187.

⁴¹⁹ İnci ENGİNÜN, “Yakub Kadri ve Hâlîde Edib”, **Doğumunun 100. Yılında Yakub Kadri Karaosmanoğlu**, 77.

⁴²⁰ Bkz. (76), AKYÜZ, 184.

⁴²¹ Bkz. (409), AKI, 81.

⁴²² A. g. k., 86.

2.16. Fahri Celâl (Göktulga, F. Celâleddin, 1895-1975)

1915'te **Servet-i Fünûn**'da yayımladığı “Salgın” adlı ilk hikâyesiyle adını duyurur F. Celâleddin. 1923'te ise ilk hikâye kitabı **Talâk-ı Selâse**'yi yayımlar. F. Celâleddin, seksen kadar hikâyesiyle⁴²³ Cumhuriyet'in ilk kuşak hikâyecileri arasında yerini alır. “Ömer Seyfettin ile Memduh Şevket Esendal arasında köprü kuran”⁴²⁴ yazarın hikâyeleri daha çok Maupassant tarzındadır. Giriş, gelişme ve sonuca dayalı hikâyeleri kronolojik olarak ilerler. F. Celâleddin, tıp doktorluğundan (psikiyatri) gelme birikimiyle derin gözlem gücünü hikâyelerine başarıyla yerleştirebilmiştir. Bazı hikâyelerinde okurla konuşması Ahmed Midhat'ı, hikâyelerinin mizahi yönü ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı hatırlatmaktadır.

F. Celâleddin 1928 öncesinde hikâyeye başlamasına rağmen, bu tür üzerine teorik yazılarını ancak 1950 sonrasında kaleme almıştır. Bu yazılarda genel olarak küçük hikâyenin Türk edebiyatında tam anlamıyla anlaşamadığını, bu nedenle küçük hikâye sahasında henüz büyük bir yazar yetişmediğinden yakınır. Türün kurallarından söz etmeyi de ihmal etmez.⁴²⁵ F. Celâleddin'in 1928 öncesinde bu konuyla ilgili sadece bir yazısı (1335/ 1919) bulunmaktadır. Ancak Mehmed Rauf'un **Üç Hikâye** (1335/ 1919) adlı hikâye kitabını konu edinen yazı, ileride kaleme alacakları kadar ayrıntılı değildir.

F. Celâleddin kitabı eleştirmeye “Hüsran” hikâyesi ile başlar. Güzel olduğunu söylemekle birlikte hikâyeyi “nâ-kâfi” bulur. F. Celâleddin'e göre eser yetersizdir çünkü Mehmed Rauf, hikâyesine konu ettiği cinayeti herkes gibi görmüştür. Oysa “bir hikâyeci herkesten ayrı, bütün acıyanların tesirlerine sebep olan şeylere değil, fakat kimsenin görmediği, hissetmediği bir nokta-i nazara müteessir olmalıdır.”⁴²⁶

⁴²³ Fahri Celâleddin'in hikâye ve kitaplarının tam listesi için bkz. Muhtar TEVFİKOĞLU, **Fahri Celâl Göktulga (F. Celâleddin)**.

⁴²⁴ Bilgen AYDIN, **Fahri Celâleddin Göktulga'nın Öykülerinde Anomi ve Geçmişe Kaçış**, 3.

⁴²⁵ Yazarın hikâyenin teorik yanına dair yazıları: “Mehmet Rauf”, **Cumhuriyet**, 3; “Boğaza Dair”, **Cumhuriyet**, 3; “Üç Nesil”, **Cumhuriyet**, 3,5; “Sait Fâik”, **Cumhuriyet**, 3,5; “Küçük Hikâye”, **Cumhuriyet**, 3. (Tezim 1928 ile sınırlı olduğundan yazarın bu dönemden sonra, “küçük hikâye”yi daha detaylı bir şekilde incelediği söz konusu yazılarını değerlendiremedim.)

⁴²⁶ F. Celâleddin, “Üç hikâye”, **Nedim**, 218.

Sıradanı anlatsa bile gözlem gücü ve duyarlılığıyla sıradandan farklı olmalıdır. F. Celâleddin'e göre bu özelliğe sahip iki isim Falubert ile Maupassant'tır:

“Ben işte bu nokta-i nazardan Flober'i, Mopasan'ı büyük bulurum. Onlar da böyle mevzuları yazarlar, fakat hissedersiniz ki vak'anın bütün bütün ayrı hatırınızdan geçmeyen bir noktasına muharrir yüklenmiştir.”⁴²⁷

F. Celâleddin, Maupassant'ın sıradan, herkesin zaman zaman tanık olduğu bir olayı, mizah duygusunu da katarak nasıl etkili ve hayret verici şekilde anlattığını “Reves” hikâyesini örnek vererek övmüştür:

“Fakat bunu mukâbil Mopasan “Reves” ismindeki hikâyesindeki eter sarhoşluğunun bütün zevklerini, bütün humarını bütün bütün ayrı, ne hayret engîz ne nâfiz bir görüş anlatmıştır.

(...)

Evet, bir hikâyeyi böyle telâkki ediyoruz ve böyle anlıyoruz.”⁴²⁸

Böylece, F. Celâleddin hikâye anlayışında tek kural belirlemiş olur: Anlattığı durumu / duyguyu şaşırtan bir duyarlılık ve nüfuzla ifade edebilme! Ancak yazarın, hikâyeciye atfettiği bu meziyet, genel olarak sanatçı duyarlılığıyla ilgilidir. Bu noktada, az diyemeyeceğimiz sayıda hikâye yazmış bir yazarın bile, ilk yıllarda da olsa, ele aldığı tür hakkında doyurucu bilgiler vermemesi “hikâye”nin 1928 öncesinde neden akîm kaldığını göstermektedir.

2.17. Nâhid Sırrı (Örik, 1895-1960)

Çalışmamın sınırını teşkil eden 1928'de hikâye teorisi üzerine ulaşabildiğim son yazılar Nâhid Sırrı'ya aittir. Nâhid Sırrı 1928'de sekiz hikâye yayımlar: “Yadigâr

⁴²⁷ A. g. y., 218.

⁴²⁸ A. g. y., 218.

Resim” (**Resimli Hikâye**, nr. 6), “Düdüklümesid’in Diktatörü” (**Resimli Hikâye**, nr. 7), “Dedikodu” (**Resimli Hikâye**, nr. 8), “Adalet” (**Resimli Hikâye**, nr. 9), “Bebekleriyle Oynamayınca” (**Resimli Hikâye**, nr. 11), “Kırmızı ve Siyah” (**Cumhuriyet**, nr. 1497-1507), “İki Rakibe” (**Resimli Hikâye**, C. II, nr. 1), “Sadettin Beyin Damadı” (**Resimli Hikâye**, C. II, nr.2)⁴²⁹. “Kırmızı ve Siyah” dışındakiler küçük hikâye örnekleridir. Az sayıda hikâyeye rağmen yazarın türün teorik yanı hakkında kaleme aldığı yazılar roman, büyük hikâye, küçük hikâye arasındaki farklılıkları sistematik bir şekilde ortaya koyması bakımından çok önemlidir. **Hayat** mecmuasında yayımlanan yazıların diğer önemi ise küçük çaplı da olsa, Türk edebiyatının ilk *küçük hikâye tartışmasına* sebep olmalarıdır.

Nâhid Sırrı, Türk edebiyatında roman, büyük hikâye ve küçük hikâye türlerinin hangi yazarlar sayesinde görüldüğünü açıklayarak başlar yazısına. Sonra, üç türün farklılıkları üzerine herhangi bir yazı ile karşılaşmadığını söyleyerek şöyle devam eder:

“Roman, büyük hikâye ve hikâye Türk edebiyatına Namık Kemal, Recâizâde Ekrem ve Sezâyi Bey’lerle girmiş ve yarım asrı mütecâviz bir ömre mâlik bulunmuş olduğu hâlde, bunların mâhiyetlerini tâyin ve birini ötekenden ayıran şeyleri târif için hattâ kısa bir yazı yazanımızı bilmiyorum.”⁴³⁰

Nâhid Sırrı’ya göre roman Namık Kemal ile, büyük hikâye Recâizâde Mahmud Ekrem ile hikâye de (küçük hikâye) Sâmî Paşazâde Sezâi ile başlamıştır. Ancak tarihsel sıralamaya bakıldığında Ahmed Midhat Efendi’nin birçok romanını Namık Kemal’den; Emin Nihâd’ın da uzun hikâyelerinden oluşan **Müsâmeretnâme** (1871-1875)’yi Recâizâde Mahmud Ekrem’den önce yayımladığı görülmektedir. Ahmed Midhat Efendi ve Emin Nihâd her ne kadar teknik bakımdan kusurlu, eski ile yeni arasında kalan eserler yayımlamış olsalar da bu, her iki yazarın Türk edebiyatında türlerin ilk örneklerini verdikleri yadsıyamayacağımız bir gerçektir. Yazarın dikkatsizce yaptığı diğer tespit ise Türk edebiyatında o güne kadar üç türün

⁴²⁹ Nâhid Sırrı’nın hikâyeleri ve hikâyeciliği için bkz. Ayfer YILMAZ, **Nahit Sırrı Örik (Hayatı, Sanatı, Eserleri)**; Bahriye ÇERİ, **Bir Cihan Kaynanası: Nahit Sırrı Örik**.

⁴³⁰ Bkz. (59), Nâhid Sırrı, 5.

şartlarını ve farklılıklarını yansıtan, açıklayan bir yazı kaleme alınmadığını söylemesidir. Ancak Nâhid Sırrı burada da yanılmaktadır. Roman ile hikâye arasındaki farklılıklar, bu yazının kaleme alınmasından neredeyse kırk yıl önce, tam da saydığı isimler tarafından ortaya konmuştur. **Muhsin Bey** (1307/1890) ön sözünde Recâizâde Mahmud Ekrem roman ile hikâye arasındaki farklı ve benzer yanları küçük tespitlerle ortaya koyarken, Sâmi Paşazâde Sezâi **Küçük Şeyler** (1308/1891) ön sözünde küçük hikâyelerin ne tür özellikleri barındıracağını, acemice de olsa, açıklamıştır. Yine Nâbizâde Nâzım'ın **Hasba** (1308/1891) ön sözü roman ile hikâye ayrımına yer veren başka eserdir. Diğer yandan Mehmed Celâl, Mehmed Rauf, Server Cemal, Yakub Kadri ve daha birçok yazarın hikâye ve roman eleştirilerinde türlerin özelliklerini sıraladıkları görülmektedir. Tabii bu yazıların hiçbiri türler arasındaki farklılıkları tam olarak açıklayamamıştır, ama ilk yazarların bu konudaki çabaları da göz ardı edilemez. Bununla birlikte Nâhid Sırrı'nın haklı olduğu yerler de vardır. Şöyle diyor:

“Roman ve hikâye muharrirleri, kari kütlesi ile aralarında hiç kimse görmedikleri için, birtakım şekillerin ve kaidelerin mürakabesi altında kalmağa lüzum hissetmeden, hatta bu şekil ve kaidelerin mevcudiyetini hatıra getirmeksizin eserlerini vücuda getiriyorlar.”⁴³¹

Nâhid Sırrı'ya göre Türk yazarları roman ve hikâye alanında eser vermekle birlikte türlere ait kuralları tam olarak uygulamamaktadırlar. Bunun nedeni hem eleştiri yokluğu hem de yazarların bilinçsizliğidir:

“Mevzuun ehemmiyeti ve mevzuunu kavrayış tarzı itibarıyla bir büyük hikâyeden ibaretken adına roman denilen, roman gibi başladığı halde yarı yolda kısaltılarak büyük hikâye şekline giren ancak küçük hikâye olmağa mütehammilken şişirile şişirile büyük hikâye kalıbına sokulan yahut da şairane bir düşünüş ve heyecanlanıştan behemahal bir hikâye çıkarmak gayret ve inadıyla yazılan şeyleri her gün okuyup duruyoruz.”⁴³²

⁴³¹ A. g. k., 5.

⁴³² A. g. k., 5-6.

Yazarların ele aldıkları konunun hangi türe uygun olacağını düşünmeden eser verdiklerini belirten Nâhid Sırrı roman, büyük hikâye ve küçük hikâye farkının her şeyden önce konu ve konuyu ele alış tarzında görüldüğünü kaydeder. Bundan sonra yazar üç türe ait teorik bakışını ortaya koyar. Önce romanın özelliklerini tayin eder ve diğer türleri romanla karşılaştırmalı olarak açıklar:

“Roman, hayattan alınan büyük bir parça ve yahut muharririn muhayyele, san’ât ve ilmiyle halkedilmiş bütün bir hayattır. Asgari hudutlarını tayin kabildir ve çok dar yere mümkün değil sıkıştırılmaz. Lâkin genişliğine ve büyüklüğüne hat yoktur. Beşeriyet tarihinin en muazzam vak’aları, ihtiras, heyecan ve kanla en dolu devreleri bir romanın hududuna sığabilmiştir.

(...)

Mevzu işte bu kadar mühim ve geniş devirleri kavrayınca, romandan istenecek şartlar meyânında uzunluğun bulunması tabiidir. İntihap ettiği muazzam mevzuu bütün ehemmiyet ve azametiyle bize anlatabilmek için, muharrir pek çok şey söylemek ve göstermek mecburiyetinde olduğundan, bu uzunluk hatta mutlak bir zarurettir.”⁴³³

“Roman bir tarih devresini en geniş hudûdu ile kavrayabileceği gibi, felsefenin, tıbbın daha hâlline çalıştığı en derin mes’eleler, hatta üstünde henüz sadece düşündüğü pek mühim ve muğlak bahisler de mevzuunu teşkil eyleyebilir.”⁴³⁴

Yazara göre roman, hayatı bütünüyle yansıtabilecek genişliğe sahip bir türdür. Romanda söz edilecek hayat, sıradanın uzağındaki büyük olaylara sahne olmalıdır. Romanlarda aynı zamanda felsefî fikirler, önemli mevzular da anlatılabilir. Büyük hayat ve mevzuları anlatan roman yazarı teferruattan kaçınmamalı; konuyla ilgili bilgileri, olayları ve şahısları tüm yönleriyle tanıtmalıdır. Böylece yazarına sınırsız anlatım olanağı, çok şey söyleme fırsatı tanıyan roman için uzunluk kaçınılmaz olur. Bu uzunluk sırasında yazarın dil ve üslubunda yanlışlıklar görülse de bu hatalar roman için “affi imkânsız bir kusur teşkil etmez.”⁴³⁵ Çünkü Nâhid Sırrı’ya göre roman yazarının asıl başarısı eserine konu ettiği hayatı anlatırken ne derece inandırıcı olduğu ve okurun ilgisini bu hayata ne oranda çekebildiği ile ölçülür:

⁴³³ A. g. k., 6-7.

⁴³⁴ A. g. k., 9.

⁴³⁵ A. g. k., 9.

“Lâkin mahzar olduğu bütün bu müsaadelere ve imtiyazlara mukabil romancının behe-mehâl mâlik bulunması icap eden bir meziyet romanlarında vücudu mutlaka lazım bir hassa vardır: O da hayat, inandırabilmek kuvveti ve alâkadar edebilmek hasasıdır.”⁴³⁶

Roman hakkında görüşlerini toparlayan Nâhid Sırrı için romancı tüm sanatkârlığını konuşuracak ama üslup oyunlarına yer vermeyecektir. Roman için sayfa sayısını asgari üç yüz olarak belirleyen yazar, romancının uzun soluklu eserinde okuru sıkmadan merakını celp edecek konu bulmasını ister. Ama romancı sırf okurda merak ve ilgiyi ayakta tutmak için popüler eserler de kaleme almayacaktır. Aksi hâlde roman başarısız olur:

“Yani demek oluyor ki iyi bir roman yazan muharrir evvel emirde romancılık san’âtının bütün inceliklerini bilecek, tekmil hayat safhasını canlı ve heyecanlı göstermek için ne lâzımsa hepsini yapacak, bu dikkat ve gayreti de üç yüz, dört yüz, beş yüz sahife devam edecektir. Her şeyden evvel okuyucunun vak’aya alâkasını söndürmemekle mükellef bulunduğu için fazla şâirâne tasvirlerle cesaret edemeyecek, kelime üslup oyunları yapmayacak, şu kadar ki çala kalem ve gelişigüzel yazarak bir macera hikâyecisi derekesine düşmekten de her an çekinecektir.”⁴³⁷

Roman hakkındaki görüşlerinin sonunda roman yazarının sahip olması gereken niteliklerden söz ettikten sonra Nâhid Sırrı büyük hikâye hakkındaki düşüncelerini açıklamaya koyulur. Bizim için de asıl dikkati çekici olan budur:

“Büyük hikâye azami yüz elli sahifeden ibâret olduğu için bunun muharriri okuyucunun sıkılıp eseri elinden atacağı korkusuyla bir roman yazan kadar bî-huzûr değildir. Çünkü faraza beş yüz sahife sürmeyecek bir sabır ve metânet, elli, yüz hatta yüz elli sahifeyi üslubun bir seciye tasvirinin hatırı için okumağa razı olabilir.”⁴³⁸

Yazara göre roman ile büyük hikâye farkını belirleyen özelliklerden ilki sayfa sayısıdır. Yüz elli sayfayı geçmeyen eserleri büyük hikâye kategorisine alan Nâhid

⁴³⁶ A. g. k., 10.

⁴³⁷ A. g. k., 12.

⁴³⁸ A. g. k., 20.

Sırrı için büyük hikâye yazarı romancıya oranla daha şanslıdır. Çünkü uzun soluklu eser karşısında sıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalan okur, romandan kısa olan büyük hikâyeye yazarın dil ve tasvirdeki başarısı nedeniyle katlanabilir. Nâhid Sırrı'ya göre:

“İyi bir hikâye nadiren uzatılmamış romandır. Çünkü ekseriyetle mevzuu bir romana lâzım kudret ve ehemmiyetten her hâlde genişlikten mahrumdur. Büyük hikâyenin de roman gibi sıkılmadan okunacak bir tarzda yazılmış olması ve hikâyeye ettiği vak'anın ve gösterdiği şahısların sıhhat ve hakikatine bizi hiç değilse muvakkaten inandırması elbette şâyânî arzudur. Uzunluğu yüz elli sahifeyi geçmeyeceğine göre bir roman gibi o da bütün bir devreyi âdeta temsil eden mühim bir çehreyi alıp gösterebilir ve bir vak'âyı anlatabilir. Mamafih bazı hayatlar o kadar büyük hırslar ve maceralarla dolup taşalar ki edebiyata ancak bir romanla girebilirler.”⁴³⁹

Nâhid Sırrı iki tür arasındaki belirgin farkı sayfa sayısı ile açıklamaya kalksa da bu ölçütleri aslında eserlerin içeriklerine göre ayarlamaktadır. Konu ise bu sınırı belirleyen en önemli vasıta. Romandan farklı olmayarak büyük hikâyenin de hayatı ele alma ve okuru bu hayata inandırma zorunluluğuna dikkat çeken yazarın bu konuda belirlediği temel ayrım büyük hikâyede hayatın ne kadarının yansıtılacağıdır.

“Roman için tekrar edelim pek kuvvetli kahramanlar ve hiç olmazsa fazla geniş ufuklar lâzımdır... Romancının muhayyeesi de her devreyi canlandırabilmeli, her ihtirası kavrayabilmeli, kalemi her güzelliği ve her levisi tasvire kadir olmalıdır. Çünkü roman doğrudan doğruya hayattır ve hayatta her şey vardır. Büyük hikâyeye ise hayatın bir tek safhasıdır.”⁴⁴⁰

Nâhid Sırrı bu noktada iki türü birbirinden ayırır. Roman hayatın tamamını anlatırken büyük hikâyeye o hayatın sadece tek bir yönünü ele almalıdır. Bu bakış açısıyla Türk edebiyatında verilen örnekleri değerlendirir. **Salon Köşeleri** (1328/1912)'nin hem ihtiva ettiği konu hem de hayatın sınırlı bir yanını göstermesi itibarıyla romandan ziyade büyük hikâyeye sayılması gerektiğini belirtir. Nâhid Sırrı'ya göre Reşad Nuri'nin **Damga** (1340/1924) romanı da büyük hikâyeye sayılmalıdır.

⁴³⁹ A. g. k., 21.

⁴⁴⁰ A. g. k., 23.

Çünkü kahraman romana konu olacak kadar büyük ihtiraslara sahip değildir. Böylece Nâhid Sırrı'ya göre roman ile bürük hikâyeyi ayıran bir ölçüt daha karşımıza çıkar: kahramanın ihtirasları!

“Roman unvanı altında yazılmış Türkçe kitapların çoğu birer büyük hikâyedir. Mesela Edebiyât-ı Cedîde'nin mahsullerinden **Salon Köşelerinde**. Sadece kısa bir gönül rabıtasını anlattığı Beyoğlu'nun bir iki çay ve raks salonunu ilk defa olarak bize göstermekle iktifâ ettiği hâlde nasıl roman ismini alabilir? Vak'a itibariyle daha canlı ve uzun olmakla beraber, ancak temiz ve fazla zâif, mağlubiyeti hep evvelden kabul eden hassas ve hüznü bür ruhun mağlubiyetlerini hikâyeden ibaret olduğu cihetle **Damga**'nın bile roman olduğunda mütereddidim.”⁴⁴¹

Nâhid Sırrı'ya göre Yakub Kadri'nin “Bir Serencâm”ı yansıttığı devrin özelliği ile, Refik Hâlid'in “Yatık Emine” ve “Sarı Bal” adlı hikâyeleri ise okurun onlardan kısa sürede ayrılmak istememeleri nedeniyle sahip oldukları kuvvet bakımlarından roman olabilecek nitelikte eserlerdir:

“ ‘Bir Serencam’ın kahramanı olan o Mâhinûr hem akıbeti hem gene öyle esrar meçhuliyet dolu kalmak şartıyla bir roman kahramanı olmağa kadirdir. Çünkü bütün esaret, cariyelik ve harem dairelerinin fecaatlerini, mantıksızlıklarını ve garabetlerini baş döndüren zarafetleriyle feci işkencelerini nefsinde toplayacak ve teneffüs ettiği hava içinde gösterecek kadar canlı bir mahluktur.

(...)

‘Yatık Emine’ ile ‘Sarı Bal’ mevcuttur. Hatta ikincisi ancak bir kısa hikâyenin hemen yegâne çehresinden ibaret olduğu halde, bu iki kadın o kadar hayat dolu birer çehredirler ki, insan kendilerinden pek çabuk ayrıldıklarına müteessir olur, onları uzun uzun bilip tanımayışlarına mahzun olur.”⁴⁴²

Önce, roman ile büyük hikâye arasındaki farklılıkları ortaya koyan Nâhid Sırrı daha sonra küçük hikâyeye geçer:

“Küçük hikâye de roman ve büyük hikâye gibi hayattan mülhem olarak veya hayatta da böyle olabileceği iddiasıyla

⁴⁴¹ A. g. k., 23.

⁴⁴² A. g. k., 24-25.

yazılmış bir şeydir. Binâenaleyh alâka ile okunması ve anlattığı şeyin tabii ve mümkün görünmesi icap eder. Fakat alâka ile okunmağa, anlattığı şeyin sıhhat ve hakîkatine itimat telkin etmeğe ve hele anlattığı şeyi ve canlandırdığı muhit ve şahsiyetleri bir daha unutturmamağa küçük hikâye muharriri maatteessüf nadiren muvaffak olur. Bu muvaffakiyet o kadar büyük bir maharete bağlıdır ki, bu mahareti gösterecek bir küçük hikâye muharriri Maupassant gibi lâyemût bir şöhret kazanır. Çünkü romanda insan dört yüz, beş yüz, altı yüz; büyük hikâyede de yüz, yüz elli sahifeye mâliktir. Ve karin ne kadar sıkılırsa sıkılsın kendisine hiç olmazsa on on beş yaprak müddetince tahammül edeceğinden ‘Hele birkaç sayfa daha okuyayım. Belki birazdan alâkadar olmağa başlarım.’ düşünce ve ümidiyle yazıyı elinden derhâl atmayacağından emindir. Hâlbuki küçük hikâye asgarî dört beş, azamî on beş yirmi sahifeden ibarettir. Romanda alâka uyandıрмаğa belki başlamamış, mevzuun esasına henüz girişmemiş ve daha en mühim şahısların belki hiçbirini tanıtmamışken, küçük hikâyede aynı zaman içinde vak’ânın geçtiği yeri göstermiş, bütün kahramanlarını takdim etmiş, vak’ânın kendini de hikâye etmiş, bir kelime ile eserini bitirmiş olmakla mükellefsiniz.”⁴⁴³

Küçük hikâye de roman ve büyük hikâye gibi hayattan alınmış parçaları anlatır. Küçük hikâye yazarı da tıpkı diğer türlerde olduğu gibi okuru metnin içine çekmek, yansıttığı hayat ile etkilemek zorundadır. Nâhid Sırrı’ya göre bu türü kaleme almak daha zordur. Her şeyden önce küçük hikâye yazarının kullanabileceği alan sınırlıdır. Romanda yazara özgürlük tanıyan uzunluk, genişlik küçük hikâyede bulunmayacağı için küçük hikâye yazarı tüm maharetini kısacık bir yazıda göstermek zorundadır. Küçük hikâye için beş ile yirmi sayfa arası bir sınır getiren Nâhid Sırrı’nın burada sözünü ettiği tahkiye biçimi Maupassant tarzı hikâyedir. Küçük hikâye yazarı *olayı tanıtip kişilerini takdim ederken* okuru da etkisi altına almak zorundadır. Ancak bu etkiyi roman yazarı gibi, heyecanlara kapılmadan, daha sakin kalarak gerçekleştirebilir. Çünkü küçük hikâye yazarı, coşkusunu uzun uzadıya anlatabileceği bir alana sahip değildir. Nâhid Sırrı bu özellikleri yansıtan yazar örneği olarak Ömer Seyfeddin’i gösterir. Ömer Seyfeddin’in bu kadar başarılı küçük hikâyeler yazmasındaki nedeni sahip olduğu gözlem gücü sayesinde farkına vardığı olayları sükûnetle karşılamasına ve yansıtmasına bağlar:

⁴⁴³ A. g. k., 25-26.

“Küçük hikâye muharriri ne derece dikkat ve maharetle hareket etmelidir ki meselâ üç yüz yaprak ile temin edilen bir tesiri beş on sahife ile yaratsın ve muhafaza edebilsin. Küçük hikâye yazan bir muharrirde heyecanlanmış bir ruhtan çok ziyade iyi işleyen bir dimağ ve hele iyi gören gözler lâzımdır.

(...)

Ömer Seyfeddin, hayatın dış manzaralarını mükemmel gördüğü ve gördüğü şeyler de âsabına hâkim olamayacak kadar kendisini mütehassız etmediği içindir ki Türk edebiyatında belki en canlı küçük hikâyeleri yazmağa muvaffak olmuştur.”⁴⁴⁴

Nâhid Sırrı roman, büyük hikâye ve küçük hikâye arasındaki farklılıkları son bir örnekle noktalar. Bu örneğe göre küçük hikâye yazarı en az malzemeyle, daracık bir alanda etkili eserler vermeye çalıştığı için bu türde başarılı yazar sayısı, genel olarak dünyada, çok azdır. Türk edebiyatında ise durum daha da kötüdür Nâhid Sırrı’ya göre. Çünkü Türk yazarı küçük hikâye yazmaya kalktığında ortaya mizahi yazılardan, fıkralardan öte örnekler çık(a)mamaktadır:

“Romancılıkla küçük hikâyecilik arasındaki farkları, hudutsuz denizlerde bir cesim sefine idare etmek ve yahut gemilerle hınca hınç dolu bir dar limanda bir küçük vapuru yanaşacağı iskeleye vardırabilmek suretiyle de tarif mümkündür. Keyfiyeti bir mimarlık mes’elesi şeklinde tasvir etmek istersek deriz ki roman ve büyük hikâye muharrirleri, birincisi fevkalade vüs’atli ve değeri geniş bir arsaya ve ona göre inşaat malzemesine mühendis ve ameleyle mâliktirler. Halbuki küçük hikâye muharririnin elinde gayet ufak bir arsa ve ve pek cüz’i malzeme ile bir iki işçi vardır... Ve işte bunun için muvaffak küçük hikâyeler o kadar azdır ve küçük hikâye denilen şey hele bizde, hemen daima ya bir edebî sahife yahut da mizahî bir fıkradan ibarettir.”⁴⁴⁵

Nâhid Sırrı, bir başka yazısında ise küçük hikâyeyi bitiriş tarzından söz eder. Yazı asıl olarak romanla ilgili olsa da sonunda küçük hikâyeye dair görüşünü eklemekten geri kalmaz. Küçük hikâyelerin karakter veya olay anlatımına dayalı yapılarından ötürü Nahid Sırrı, zirvenin ardından gelen yumuşak bir son tercih etmektedir. Tabii Nâhid Sırrı’nın burada söz ettiği Maupassant tarzı olay hikâyesi

⁴⁴⁴ A. g. k., 26.

⁴⁴⁵ A. g. k., 27.

için geçerli olabilir. Çünkü Çehov tarzı durum hikâyeleri genellikle belirgin bir sona ulaşmaz, okurda bitmemişlik hissi uyandırır.

“Küçük hikâyenin bitiş tarzına gelince, bu mademki bir mizaç ve hadisenin aksinden ibarettir, ani ve seri-üz’zeval bir ziyânın en güzel bir canlanıp parlamıştan sonra tatlı bir sönüşünü andıran bir şekilde, naklettiği şeye nihayet veren her muharriri, bitiriş tarzında muvaffak olmuş sayarız.”⁴⁴⁶

Nâhid Sırrı’nın roman, büyük hikâye ve küçük hikâye arasındaki farkları belirlemeye çalıştığı bazı yazıları Türk edebiyatında Server Cemal’den sonra atılan ilk önemli adımdır. 1909’dan 1928’e kadar geçen on dokuz yıllık sürede bu alanda kısa değinmeler olmuşsa da türü tam anlamıyla tarif etmeye çalışan yazılar yayımlanmamıştır. Diğer yandan bu yazılar yukarıda da söylediğimiz gibi küçük hikâye üzerine yaşanan ilk tartışmayı başlatmasıyla daha da önem kazanmaktadır.

Nâhid Sırrı’nın yedi sayı süren yazılarına ilk eleştiri İbrahim Necmi’den gelir. “İki Satır Etrafında” (1928) isimli yazıda İbrahim Necmi, Nâhid Sırrı’yı türleri sayfa sayısı ile sınırlandırması yönünden haksız bulur.⁴⁴⁷ Nâhid Sırrı’nın bu itiraza cevabı ilk yazılarına göre konu hakkında daha fazla bilgi içerir:

“Hemen hepsi aynı menbaadan çıkar. İddiaları bir, gayeleri bir, mahiyetleri birdir. Fakat ihata ettikleri devreler, şahısları takdim ve vak’âları hikâye tarzları ve mevzularının ehemmiyet ve vüs’atı itibariyle aralarında o kadar fark vardır ki, birkaç kısma ayrılmalarında kat’î bir zaruret mevcuttur.”⁴⁴⁸

Nâhid Sırrı, üç türün de aynı kaynaktan, hayattan çıktığını ancak o kaynağı, farklı perspektiflerle yansıttıklarını söyler. İbrahim Necmi’nin romanı büyük hikâye, hikâyeyi de novella sözcüğüyle karşılamasını ise eleştirir:

“Fransızca roman ve nouvelle kelimelerini zikirle romanı hikâye ve nouvelle’i küçük hikâye şeklinde terceme eden İbrahim Necmi Bey’e Fransızca bir de conte kelimesi

⁴⁴⁶ A. g. k., 63.

⁴⁴⁷ İbrahim Necmi DİLMEN, “İki Satır Etrafında”, *Milliyet*, 2.

⁴⁴⁸ Bkz. (59), Nâhid Sırrı, 30.

bulduğunu ve bunun küçük hikâye, nouvelle'in ise büyük hikâye karşılığı olarak kullanıldığını hatırlatmak isterim. Fransızca yevmî gazetelerin her hangisini açarsa iç sayfelerinin birinde bulacağı azami iki sütun tutmuş küçük hikâyenin nouvelle değil conte ismi altında okuyuculara takdîm edildiğini görecektir.”⁴⁴⁹

İsimlendirme sorununu hallettikten sonra Nâhid Sırrı roman, büyük hikâye, küçük hikâye arasındaki farkları bu kez Türk edebiyatındaki örnekleriyle açıklar.

“Roman hayattan alınmış bütün bir safhadır. Hayatta ise her şey vardır. Bu nedenle romancı yazacağı romanda vak'anın esası ile münasebeti pek uzak olan şahıslardan bile bahse salâhiyetdardır. Fakat büyük hikâye hududu muayyendir. Vüs'ati mahduttur. Bir ihtirasın, kederin, bir arzunun, bir hadisenin tahliline münhasır bununla mükelleftir. **Hüküm Gecesi** roman; 'Bir Serencâm' hikâye çünkü birincisi bir devrin bütün özeliğiyle yansıtarken diğeri bir cariyeyi bir an içinde gösterip bıraktığından mevzuu kavrayış ve anlatış tarzı itibarıyla büyük hikâyedir. Gene Yakub Kadri'nin bir başka yazısına bir Mısırlı prensesin eski güzelliğinin hatıralarıyla avunmak uğrunda intihar etmiş bir gencin birkaç mektubunu misafirlerine okuyuşuna, tasvirine gelince bu Mısır prensesi kağıtlara aksedib geçen bir gölgeden ibarettir bu nedenle ancak bir küçük hikâye kahramanıdır.”⁴⁵⁰

Yazının başından itibaren romanın daha büyük, daha uzun, daha geniş, daha ihtiraslı, daha bütünlüklü bir hayatı anlattığını ifade eden Nâhid Sırrı, açıklamalarının yanlış yorumlanacağından çekinmiş olmalıdır ki makalenin sonunda bütün türlerin kalıcılığından ve öneminden söz eder. Okuyucunun uzun saatler başından kalkmadığı bazı romanları hatırlayamazken nasıl olup da birkaç saatini ayırdığı küçük hikâyeleri hatırlayabildiğini soranlara ise şu cevabı verir:

“Romanlar bir sene sonra akıldan çıktığı halde nasıl oluyor da büyük hatta küçük hikâyeler hatırdaki kalıyor. Romanın ehemmiyetçe ve tesirce üstünlüğü nerede kalır? Hayır bu suâlin taşıdığı tereddüt ve şüphe haklı değil. Çünkü romanı bir küçük hikâye karşısında mağlup eden sebep sırf müelliflerin liyakatleri arasındaki azim farklarıdır. Elbette Hâlîde Hanımın, Refik Hâlîd'in, Peyâmi Safâ'nın bir küçük hikâyesi vaktiyle kalın

⁴⁴⁹ A. g. k., 31.

⁴⁵⁰ A. g. k., 35.

ciltler yazmış olan Vecihî ayarında romancıların eserlerinden fazla hayat hakkına mâlik olacaktır.”⁴⁵¹

Görülüyor ki Nâhid Sırrı’ya göre eserin başarısı türe değil yazarının kudretine bağlıdır.

İbrahim Necmi dışında Kenan Hâlet de Nâhid Sırrı’nın türlere dair yaptığı açıklamaları eleştirir. Nâhid Sırrı’nın bu eleştiri karşısındaki cevaplarına geçmeden önce Kenan Hâlet’in yazara hangi noktalarda itirazda bulunduğu bakmak yararlı olacaktır.

Bazı piyesleri ve Poe çevirileri dışında hakkında bilgiye ulaşamadığımız Kenan Hâlet⁴⁵² “Kısa Hikâye Hakkında” (1928) adlı yazısında Nâhid Sırrı’yı o güne dek boş bırakılan bir alanda kalem denemesi yaptığı için tebrik ettikten sonra, yazarın bir noktayı eksik bıraktığını ileri sürer. Bu nokta *kısa hikâyedir*. Kenan Hâlet’e göre yazısının konusu olan *kısa hikâye* ile Nâhid Sırrı’nın söz ettiği *küçük hikâye* birbirinden tamamen farklıdır:

“Tamamlamayı istediğim eksiklik, makale sahibinin yazısında evvela ‘roman, büyük hikâye ve küçük hikâye’ diye tamamıyla indî bir şekilde üç tasnif yapması, saniyen de teferruâtı aşağıda göstereceğim ‘kısa hikâye’den bahsetmemesidir. Muharrir vakıa ‘küçük hikâye’ye dair uzun bir paragraf yazmış; lâkin bu ‘küçük hikâye’ ile benim bahsetmek istediğim ‘kısa hikâye’ birbirinden o kadar farklı duruyor ki bende çaresiz bu kısa yazıyı yazmak mecburiyeti hâsıl oldu.”⁴⁵³

Kenan Hâlet, Nâhid Sırrı’nın ele aldığı türler için yaptığı tasnifi doğru bulmaz. Batılı yazarlardan edindiği bilgilere göre, kendisi *novel* (roman) ve *short story* (kısa hikâye) olmak üzere yalnızca iki tür bulunduğunu belirtir:

⁴⁵¹ A. g. k., 35-36.

⁴⁵² Kenan Hâlet hakkında ulaşabildiğimiz bilgiler son derece sınırlıdır. Poe çevirileri ve Nâhid Sırrı ile girdiği “küçük hikâye” tartışması nedeniyle isminden söz ettiren Kenan Hâlet’in kim olduğuna dair, Kayahan Özgül’ün, “Kenan Hâlet İmzası Tanpınar’a mı aittir?”, sorusu ise hâlâ net bir cevaba kavuşmamıştır. (Bkz. Nahid Sırrı ÖRİK, **Kırmızı ve siyah Hikâyeler 2**, Haz. Kayahan Özgül, 12.)

⁴⁵³ Kenan Hâlet, **Hayât**, 78.

“Muharrir, demin de dediğim gibi üç indi tasnif yapmış hâlbuki ecnebi edebiyat kitaplarını açanlar görürler ki nesirde biri ‘roman, novel’ öteki de ‘kısa hikâye, short story’ diye belli başlı iki tahkiye şekli vardır. ‘Roman’, ‘kısa hikâye’ye nispetle daha çok uzun ve gerek mevzu’, gerek tertip ve gerekse karakterleri itibariyle birçok esaslı başlıkları hâvîdir. ‘Kısa hikâye’ye gelince bu, ‘roman’dan büsbütün ayrıdır.”⁴⁵⁴

Kenan Hâlet, kısa hikâyenin tarihinden söz ettikten sonra İngilizlerin türe çok önem verdiklerini söyler. İngilizler, hem öğrenciler kısa hikâyenin ne olduğu öğrensiner hem de sistematik düşünceyi geliştirebilsiner diye türe hayli ilgi göstermişlerdir:

“Bu nev’ hususiyle İngiliz edebiyatında nesrin çok mühim bir unsurudur. ‘Kısa hikâye’ o kadar sistematik bir şekildir ki, mekteplerde bunun talebeye öğretilmesinden biri bil-vâsita, diğeri bilâvâsita olmak üzere iki fayda beklenir... Bu faydalardan direkt olanı talebenin sadece nesrin bu şeklini öğrenmesi indirekt olanı ise daha yeni gelişen genç zihinler de ‘sistematik çalışma’ya karşı cazip ve eğlenceli bir vasita ile alâka uyanmasıdır.”⁴⁵⁵

Kenan Hâlet önceki yazarların aksine hikâyeyi romanla karşılaştırmalı olarak değil de kendi dinamikleri içerisinde açıklamaya çalışmıştır. Türü tarif etmek için on iki madde belirler. Daha sonra bu maddeleri kısaca açar:

“1- Kısa: Vasatî iki binden üç bin kelimeye kadar ‘kısa hikâye’ daha uzun yazılacak olursa tıpkı elde tutulan lüzûmundan fazla bir değnek gibi idaresi müşkülleşir; zîra bu takdirde ‘kısa hikâye’nin bel kemiği olan 10’uncu şart [tek etki] tamamıyla temin etmek tehlikeye düşer.

2- Hayalî: Hakîki bir vak’aya istinat etmeyerek. Yalnız bundan ‘kısa hikâye’de zümrüd-i ankâ gibi, periler ve esrarengiz mekanizmalar gibi aklın kabul edemeyeceği uydurmalara da yer vardır mânâsı çıkarılmamalı... ‘Hayalî’ kaydında tabiatın kanunlarına ve zihnin makul telakkisine mugayyer mânâsı yoktur.

⁴⁵⁴ A. g. y., 78.

⁴⁵⁵ A. g. y., 78.

3-Tahkiye: ‘Kısa hikâye’ ne bir şiirdir ne de bir makaledir.

4- Ancak birkaç karakter. Karakterin sayısı çoğalınca 10’uncu şartın temini tehlikeye düşer.

5- Teferruatı teksif edilmiş. 10’uncu şartın teminine en kısa yol teferruatın teksifidir. Lüzumsuz muhâverelerin, vak’aların ve tasvirlerin hulâsa asıl mevzula doğrudan doğruya ilişği olmayan bir cümlenin hattâ bir tek kelimenin bile ‘kısa hikâye’nin bünyesinde yeri yoktur. Hikâyeyi anlatan kimse, climaxa varmak için geçilmesi lazım gelen yollarda rastladığı vâkıaların en mühim bir veya iki safhasını gösterir ve bu kadarla iktifa eder.

6- Bir plan dairesinde cereyan eden vukuât şekline konulmuş, Vukuât bir zincirin halkaları gibi ve daima chronological bir sıra ile aynı zamanda ehemmiyetleriyle mütenâsip bir surette büyütülmüş olarak dizilmelidir. ‘Tenasüp’süz bir tertip meselâ başı gövdesinin iki misli büyüklüğünde veya bacakları sadece ‘gülünç’ bir yazı meydana getirir.

7- Vak’anın kahramanı veya herhangi bir minor karakteri tarafından mütekellim, yahut da bizzat muharrir tarafından gâib-i sigasıyla anlatılan

8- Hareket, action, karakter tahlili veya vakıa muhitinin tasviriyle, ilmî, felsefî veya ruhî mukaddimelerle başlayan

9- En sonunda, ya okuyanın zihnindeki suallere birer birer cevap veren bütün karakterleri teker teker oradan çıkartan bir Denouementle bağlı yahut da şüphe ve kararsızlığı birden kesip atarak ortadan kaldıracak climaxla neticelenen ‘kısa hikâye’de bir climax mutlak surette lazımdır. Climax hikâyenin ya en son cümlesinde olur yahut da arkasında bağlı bir denouementle birlikte bulunur... Hikâyenin başından birbiri arkasına dizilen sualler cevap verir ve aynı zamanda bütün karakterleri, okuyanlara: ‘Buna da ne oldu?’ sualini sordurmadan ortalıktan birer birer siler ve kaybeder.

10- ‘Kısa hikâye’nin bel kemiği, okuyanda tek bir intiba ve his bırakması şartıdır. İşte bu şart ‘roman’la ‘kısa hikâye’yi birbirinden en keskin çizgi ile tefrik eder.

11- ‘Kısa hikâye’nin en mühim hususiyetlerinden biri de daima bir ‘mücâdele’ göstermesidir. ‘Mücâdele’nin tarifi, ‘iki kuvvetin çarpışması’dır. Mücâdele struggle şu şekillerde olur:

1- İnsanla insan arsında, 2- İnsanla hayvan arasında, 3- İnsanla tabîî kuvvetler arasında, 4- İnsanla fevkattabiâ kuvvetler arasında, 5- İnsanla kendi nefsi arasında, 6- İnsanla tâlii arasında

12- Karakterleri yalnız artistik bir tarafından gösterir; fakat tamamıyla açmaz Karakterler ‘kısa hikâye’de hiçbir vakit tamamıyla açılıp gösterilemez, belki hikâyeyi anlatan kimse onlara yalnız tek bir cepheden bakar ve yalnız kısa ve artistik bir tasvirle iktifâ eder. Bir karakterin ilmî, tıbbî, içtimaî yahut da iktisadî bir cepheden bile gayet iyi tanıyabilen ve hatta iyi işlenmiş bir hikâye de yalnız bir defa okuduktan sonra bile ezberinden mükemmel bir tasvir yapabilir.”⁴⁵⁶

Kenan Hâlet’in sıraladığı bu maddelere bakıldığında yazarın kısa hikâye için en temel şartı “tek etki”dir. Diğer özellikleri bu şarta göre biçimlendirdiği görülür. Türün adından da anlaşılacağı üzere kısa olmasını şart koşan yazara göre üst sınır, üç bin kelimedir. Metin bu sınırı aştığı takdirde kısa hikâyenin temeli sayılan etki birliği ortadan kalkar. Kısa hikâye hayalî olaylara dayanır. Ancak bunun bir sınırı vardır. Burada Kenan Hâlet, “hayalî” sözcüğü ile cin, peri gibi masal karakterlerini kastetmediğini özellikle vurgular. Yazarın sözünü ettiği hayalî, “hayatta karşılabileceğimiz, ama tam anlamıyla gerçek olmayan” anlamındadır. Bu anlamda kısa hikâye yazarı özgürdür. Kısa hikâyeler, masal havasına düşmemek kaydıyla tahkiyevi anlatımla sunulmalıdır. Bu anlatımdaki karakter sayısı da sınırlı olmalıdır. Şahıs kadrosu ne kadar kalabalıklaşırsa kısa hikâye o oranda dağılacığından tek etki kuralı da tehlikeye düşer. Bu tehlikeden kurtulmanın diğer bir yolu da mümkün olduğunca sözcük ekonomisine başvurmaktır. Kısa hikâye fazladan tek bir sözcüğü bile barındıramaz. Yani kısa hikâye yazarı gereksiz tasvirlerden, uzun girişlerden mutlaka kaçınmalıdır. Amaç climaxa [zirve] ulaşmak olduğu için yazar bu noktaya en kısa yoldan varmalı, sadece ilgili kısımları aktarmalıdır. Kenan Hâlet’in kısa hikâyeyi tanımlarken kullandığı diğer ölçüt ise “kronoloji”dir. Hikâyede anlatılacak olayların birbirini takip eden bir zaman sıralaması içinde verilmesini öngörse de bu durum gerek olay gerekse durum hikâyelerinde zamanla kırılmış ve geriye dönüşler,

⁴⁵⁶ A. g. y., 78-79

türde sık sık başvurulan bir yöntem hâlini almıştır. Aynı maddede yazarın sözünü ettiği giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine ayrılan kısımların orantılı olarak yapılandırılması gerektiği ise sadece hikâye için değil tüm türler için gereklidir.

Sekizinci maddede yer alan olay, mekân veya kişi tasvirleriyle başlama yine olay hikâyeciliğinin esasıdır. Bugünkü kısa hikâye için geride kalmış bir özelliktir. Dokuzuncu madde hikâyenin nasıl bitirileceği hususundadır. Olay hikâyeciliğine dayalı açıklamasında Kenan Hâlet mutlaka bir “son” bekler. Karakterlerin, metin içinde soruları teker teker cevaplanmasından yana olan yazar, zirveyi de burada sonuçlandırır. Tabii bu Çehov’un “başlangıçlar ve bitişler olmamalı” yaklaşımından uzaktır. Onuncu madde, yazara göre kısa hikâyenin bel kemiğidir: Tek intiba. Küçük hikâyeye daha önce yapılan yaklaşımlarda bu özellik es geçilmiştir. Bugün “tek etki” olarak belirlenen kısa hikâyelerin olmazsa olmaz özelliği Türk edebiyatında ilk kez Kenan Hâlet tarafından dile getirilmiştir. Yazının kaleme alındığı yayım tarihine bakıldığında 1890’dan itibaren Batılı tarzda hikâyelerin yazıldığı Türk edebiyatında, bu konuda oldukça geç kalındığı söylenebilir. Kenan Hâlet’in kısa hikâye adına belirlediği diğer özellik ise “çatışma”dır. İnsanın hayatta yaşadığı her türlü çatışma yazara göre hikâyede yer alabilir ve bu çatışma zirve ile üst noktaya tırmanır. Yazarın belirlediği son madde ise karakterlerin anlatılması noktasındadır. Kenan Hâlet hikâyede kişilerin tüm yönleriyle sergilenemeyeceğini, bir yönüyle kısaca verilmesi gerektiğini açıklar.

Kısa hikâye yazma şartlarını ortaya koyan Kenan Hâlet buradan sonra *hikâye ve okur* ilişkisine geçer. Kenan Hâlet okura da önemli görevler düştüğünü belirtir. Her şeyden önce okur kısa hikâyenin özelliklerini iyice bilmeli ve beklentilerini o yolda oluşturmalıdır. Aksi hâlde hayal kırıklığına uğrayabilir.

“ ‘Kısa hikâye’ ne kadar sistematik yazılırsa okunması cihetinde de o kadar sistematik bir sa’ya muhtaçtır; aksi halde kendisinden beklenen tesirler elde edilemez...”⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ A. g. y., 79.

Okur zihnini sürekli canlı tutmalı, hikâyede karşılaşabileceği sorulara cevaplar aramalıdır. Burada Kenan Hâlet oldukça önemli bir noktaya değinir: Yazar – okur anlaşması. Kısa hikâye ayrıntı barındırmayan, sezgilere yönelik bir türdür. Sorularına cevap bekleyen okur, hikâyeyi takip etmek zorundadır. Bir şey kaçırdığı anda hikâyenin etkisi yok olur. Bu nedenle kısa hikâyede yazılan her şey çok önemlidir. Okurun bu satır aralarını fark edebilmesi ise hem hikâye yazarının hünerine bağlıdır hem de okurun donanımına!

“Bir satırın bulunmaması o satırda ‘alâka’ uyandıracak bir mahiyet bulunmamasına delalet eder ki kariin şevkini kaçırmaya sebebiyet verebileceğinden bu nokta çok mühimdir.

İyi bir ‘kısa hikâye’ muharriri okuyucularını nasıl dilleri tutulmuş, nefesleri kesilmiş bir hâle getirmeyi bilir.”⁴⁵⁸

Kenan Hâlet yazısının sonunda, kısa hikâyenin oldukça önemli bir tür olduğunu, ne yazık ki Türk edebiyatında örneklerine fazla rastlayamadığını söyler. Kenan Hâlet’in neredeyse günümüzde yapılan hikâye tanımlarının temelini oluşturan kuralları tespit ettiği görülür: Kısalık, tek etki, sözcük ekonomisi. Ayrıca yazarın türü anlatırken “küçük hikâye” değil de “kısa hikâye”yi tercih etmesi dikkati çekicidir. 1890’dan sonra (1928’e kadar) tür için Türk edebiyatında, neredeyse tüm yazarlar tarafından, “küçük hikâye” tamlaması kullanılırken 1928 sonrasında kısa hikâye terimi de kullanılmaya başlanmıştır. Diğer yandan tüm bu kurallar genel olarak olay hikâyeciliğini yansıtmaktadır. Yine de 1928’e kadar görülen diğer yaklaşımlar içinde Kenan Hâlet’in açıklamalarının en yetkin ve ayrıntılı hikâye tanımı olduğunu söyleyebiliriz.

Kenan Hâlet’in eleştirisine cevap veren Nâhid Sırrı, kendisinin ele aldığı küçük hikâye ile yazarın kısa hikâyesi arasında bir fark görmediğini belirtir. Bir fark varsa da, “kısa hikâye”nin, büyük hikâye, küçük hikâye ve roman arasında nereye yerleştireceğini sorar:

“Kısa hikâyenizi küçük hikâyemden ayrılmış bulmuyorum.
(...)

⁴⁵⁸ A. g. y., 79.

Bu sizin kısa hikâyeniz, romandan sonra koyduğum büyük hikâye ve küçük hikâye sınıfları kaldırılarak mı onların yerine geçecek, yoksa bunlara ilave veya takdim mi edilecek?”⁴⁵⁹

Nâhid Sırrı, Kenan Hâlet’in bu katkısından sonra tasnifini yineler. Nâhid Sırrı’nın kullandığı ölçütler şunlardır:

- “1. Aynı menbaâdan çıkar.
2. Üç kısma ayırmak kâfi. En bariz farklar bunlar arasında.
3. En büyüğüne roman denir, bu doğrudan doğruya hayata naziredir. Hayatın neşe ve heyecanlarını elem ve ıstıraplarını bin bir safhasını ve hesapsız eşhâsını ihtivâ edebilir. Bu itibarla da uzunluğuna hat olunmaz.
4. İki veya birkaç kişi arasında geçen bir macerayı etraflı bir surette anlatan edebî, yazılara büyük hikâye demek lâzımdır.
5. Bir maceranın tek safhası bir mizacın yalnız bir vaziyetle tahlili, bir hadisenin münferit ve teferruatsız manzarası ve nihayet uzun bir mevzûun tafsilattan tamamıyla mahrum edilmiş bir icmâli küçük hikâyedir.”⁴⁶⁰

Yazar her ne kadar “Esere genişliği, derinliği, yüksekliği veren şeyin maddî ölçülerle verilmeyeceğini pek iyi bilirim. Ama anlatılanların genişliği bu genişliği zorunlu kılar.” dese de türler arasında kullandığı ölçüt bir noktada uzunluk / kısalılık ayırımına dayanmaktadır. Nâhid Sırrı, Kenan Hâlet kadar açıklayıcı olmamakla birlikte küçük hikâyenin özelliklerini ayrıntılı olarak tayin eden hikâye yazarlarımızdan biridir.

⁴⁵⁹ Bkz. (59), Nâhid Sırrı, 38.

⁴⁶⁰ A. g. k. 41-42.

SONUÇ

En geniş manasıyla, “gerçek veya gerçeğe yakın olayların kişi, zaman, yer öğeleri kullanılarak anlatıldığı kısa düz yazı türü” şeklinde tanımlanan “hikâye”, hem Türk edebiyatında hem de Batı edebiyatında köklü bir geçmişe sahiptir. Başlangıçta tanrıların, yarı tanrıların, olağanüstü özelliklere sahip kahramanların hayatlarının uzun uzadıya anlatıldığı hikâyeler zamanla incelmış, kısalmış daha rafine bir tür hâline gelmiştir. Batı edebiyatında, XIX. yüzyıl ortalarında yenilenen, modern bir yapıya bürünen hikâye, bugünkü hüviyetine XX. yüzyılda kavuşur. Türk hikâyelerinde modern ölçütlerin görülmesi 1890’larla beraberdir.

Bu tarihten önce de Türk edebiyatında geleneksel bir tahkiye tarzı bulunmaktadır. İlk örnekleri Uygur edebiyatında görülen dinî yapılu bu metinler İslamiyet etkisiyle farklı özellikler kazanırlar. Uzun yıllar varlıklarını koruyan geleneksel hikâyeler Divan ve Halk hikâyesi olarak iki kola ayrılrsa da iki kutup arasında görülen farklılık daha çok dile dayanır. Dil dışında; konu, kişi, zaman ve mekân seçimlerinde hem Divan hem de Halk hikâyelerinde ortak çerçeveye sahip oldukları görülmektedir. Bu ortaklıktaki payın önemli kısmı Arap, İran ve Hint edebiyatlarından gelen etkilere sahiptir. Geleneksel hikâyelere bakıldığında Doğunun gizemli, masalsı atmosferi hemen fark edilir. Hayalî mekânlar, uzak diyarlar, tipik davranış biçimlerinin temsilcisi olan kahramanlar, çoğu **Bin Bir Gece Masallarını** hatırlatan iç içe geçmiş onlarca olayın yaşandığı hikâyeler, uzun müddet klişe yapılarından arınmamışlar, birbirini andıran olay örgüleriyle halkın beğenisine sunulmuşlardır. Bu özellikleriyle geleneksel Türk hikâyeciliği manzum ve mensur örnekleriyle XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam etmiştir. Bundan sonra Türk hikâyeciliğinde yeni bir dönem başlar. Bu dönem Batılılaşma devri Türk edebiyatının ilk durağı olan 1870’lere denk gelir.

İmparatorluğun içinde bulunduğu sosyal ve siyasi buhrandan çıkış için medeniyet değişimini gerekli gören ilk aydınlarımız Batının sahip olduğu; toplumsal kalkınma, toplum haklarına sahip çıkma, eğitim-öğretime verilen önem, kız çocuklarının okutulması, kamuoyu oluşturma gibi özelliklerden etkilenmişlerdir.

Toplumsal hayatın ilerlemesine hizmet edecek böyle mühim konuları halka anlatmayı görev bilen aydınlar edebiyatı araç olarak kullanmışlardır. Edebiyat yoluyla halka ulaşma isteği de edebî türlerin çeşitlenmesine imkân sağlamıştır. Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmed Midhat Efendi gibi ilk dönem yazarlarının makale, eleştiri, tiyatro, roman gibi Batıda gördükleri düzyazı türlerini kullanmaları Türk edebiyatında şiirin dışındaki türlere de alan açmıştır. Ne var ki bütün türler aynı derecede önemsenmemiştir. Namık Kemal **Celâl Mukaddimesi**'nde makale, tiyatro ve romanı ön sıraya alırken Ahmed Midhat Efendi roman ve makalede karar kılmıştır. Bu seçimlerdeki en büyük pay, yazarların edebiyata biçtikleri rollerdedir. Toplumu geliştirmeye çalışan ilk yazarlar söz söyleme serbestliğine kavuşunca biriktirdikleri düşünceleri uzun uzadıya anlatabilmek için önce romanı kullanmışlardır. Okur kitlesi olmayan bir toplum için makaleler ağır geleceğinden halkın eski alışkanlıklarının bir nebze de olsa korunduğu olaya dayalı türler tercih edilmiştir bu dönemde. Sınırlı sayıda hikâyeye örneği görülse de asıl yazılmak istenen tür romandır. Buna rağmen roman türündeki eserleri için yazarların hikâyeye sözcüğünü kullanmaları dikkati çekicidir. Uzun yıllar yaşanacak bu karışıklığın en önemli sebebi, geleneksel anlatı karşısında yeni bir tür olan romanı yerleştirirken yaşanan sıkıntılar olsa gerektir.

1870 ile 1890 arasını kapsayan bu dönemde verilen hikâyeye örnekleri geleneksel ile modern arasında sıkışıp kalmış, ne tam modern ne de tam anlamıyla geleneksel yapıya sahiptirler. Ahmed Midhat Efendi'nin **Letâif-i Rivâyât** serisi ile **Kıssadan Hisse**'si, Emin Nihâd Bey'in **Müsâmeretnâme** adlı eseri, Mehmed Celâl'in mensureleri arada kalmışlığı en iyi yansıtan eserlerdir. Yine **Letâif-i Rivâyât**'ın uzun soluklu metinleri hikâyeden çok romana yakışan yapıdadır. Bir yandan toplumu bilinçlendirme kaygısı diğer yandan Doğunun büyülü anlatımından sıyrılmaya ve Batının gerçekçiliğini yakalama isteği gelenekte yer alan hikâyelerin küçümsenmesine neden olur. Bu dönem yazılarına bakıldığında Tanzimat edebiyatı birinci nesil yazarlarının kendilerine çarpıcı gelen romanı okura benimsetme istekleri de görülmektedir. Bu durum 1890'ların başına kadar devam eder. Tanzimat edebiyatının ikinci nesil yazarları ile birlikte edebiyata yeni bir anlayış hakim olur. Recâizâde Mahmud Ekrem, Sâmî Paşazâde Sezâi ve Abdülhak Hâmid'le başlayan bu

devirde “sanat için sanat” düsturu ön plana çıkar. Edebiyatta gelinen seviye, yönetimin değişmesi, yazarların mizaç özellikleri bu değişimde rol oynayan özelliklerden yalnızca birkaçıdır. Edebiyatta sosyal faydadan çok güzelliğin arandığı bu dönemde kaçınılmaz olarak edebî zevk de incelmıştır. Böylece edebî eserler içerik bakımından olduğu kadar teknik yönden de gelişir. İşte modern Türk hikâyesi bu koşullarda hazırlık devresini yaşar.

“Hikâye” Türk edebiyatının en uğraştırıcı alanlarından biri olmuştur. Maziden gelen bir tür olmasının yanında Batıda türün yeni formlarının denenmesi Tanzimat dönemiyle birlikte Batı medeniyetini model almaya başlayan Türk aydınının kafasını iyice karıştırmıştır. Bu karışıklık her şeyden önce kelimenin kullanımında hissedilmektedir. Bir yandan geleneksel hikâyenin yerine romanı koymaya çalışan bir yandan da yazdığı romanı okuyucuya “hikâye” başlığıyla tanıtan ilk yazarlarımızın türler üzerine tam anlamıyla bir karmaşa yaşadıkları bilinmektedir. Bu karışıklığın hangi aşamalardan geçerek bugünküne yakın, gerçek bir tanıma kavuştuğunu görebilmek için 1870’ten itibaren hikâye türünde eser vermiş yazarların sözcüğü nasıl ve hangi amaçlarla kullandıkları önem kazanmaktadır.

Türk hikâyesinin modernleşme sürecinde, 1870 ile 1891 arasındaki hazırlık döneminde önce hikâyenin romandan farklı bir tür olduğu ortaya konur. Beşir Fuad’ın **Viktor Hugo** adlı monografisi ile başlayan “Hayaliyyun-Hakkiyun” tartışması; edebiyatta nasıl bir anlayış olmalıdır, edebî eserler hangi bakış açısıyla yazılmalıdır, çeviri anlayışı nasıl belirlenmelidir gibi sorulara cevap ararken, daha sonra “romanlarda uygulanacak akımlar” konusuna kadar gider. Bu sırada Nâbizâde Nâzım, Emile Zola’yı ve romanlarını savunduğu yazılarını **Tercümân-ı Hakikat**’te yayımlar. Realizm ve natüralizmin övüldüğü, romantizmin yerildiği bu yazılar Ahmed Midhat Efendi’nin eleştirisine uğrar. Ahmed Midhat eleştirilerini 1890’da **Ahbâr- ı Âsâr-ı Tamîm-i Enzâr** adlı eserde toplar. Eser genel olarak roman ve bu türün tarihçesi ile ilgili olsa da Ahmed Midhat burada roman ile hikâye arasındaki farka kısacık bir cümle ile değinir. Ardından Recâizâde Mahmud Ekrem ile Nâbizâde Nâzım’ın tespitleri ile iki tür arasındaki farklılıklar daha belirgin bir şekilde ortaya konur. Recâizâde Mahmud Ekrem hikâyeyi minyatüre, romanı da tabloya benzettiği

Muhsin Bey ön sözünde genişlik – derinlik farkına dikkat çekmek ister gibidir. İki tür arasındaki farklılığı yazarların becerilerine de bağlayan Recâizâde Mahmud Ekrem yine aynı metinde son yıllarda Batıda göz önünde olan hikâyeye türünde eser vermenin güçlüğünden söz eder. Modern hikâyelerin hem geleneksel hikâyelerle hem de roman türüyle farkını açığa çıkaran bu ilk tanımlama ile eşzamanlı olarak 1890’da Türk edebiyatının ilk modern hikâyesi kabul edilen **Karabibik** yayımlanır. Nâbizâde Nâzım’ın bu konudaki önemi bu kadarla kalmaz. **Karabibik**’ten bir yıl sonra yayımladığı **Hasba** adlı uzun hikâyeye kitabının ön sözünde Recâizâde Mahmud Ekrem’in çabasını biraz daha derinleştirir. Hikâyeyi romanın özeti sayan yazar, nouvelladan da söz eder. Uzun hikâyeye / kısa roman olarak Türk edebiyatında yer edinen tür geleneksel ile modern hikâyeye arasındaki geçiş dönemi ürünleri için kullanılmaktadır. Yine romanın hikâyeye göre ayrıntıya daha fazla girdiğini, kişi, zaman, mekân hususlarında daha geniş açıklamalara yer verdiğini söyleyen Nâbizâde Nâzım böylelikle iki tür arasındaki en belirgin farkı dile getirmiş olur.

Nâbizâde Nâzım’ın 1891’deki belirgin tanımıyla aynı yıl, türün asıl olgun örnekleri Sâmi Paşazâde Sezâi’nin yayımladığı **Küçük Şeyler** kitabında görülür. **Küçük Şeyler**, adının da çağrıştırdığı gibi, içinde hem konu seçimi hem de hacim bakımından “küçük hikâyeler”in yer aldığı bir kitaptır. Bu kitap günlük hayatta karşılaşılabileceğimiz sıradan kişileri, zaman ve mekân seçimindeki ustalığı, küçük hayatları konu edinmesiyle Türk modern hikâyeciliğinin asıl başlangıç noktası sayılır. Yaptığı işin son derece bilincinde olan yazar, kitabın ön sözünde edebiyatın büyük olaylara ihtiyacı olmadığını söylerken modern hikâyenin en çarpıcı özelliğini de dile getirmiştir: sıradan, günlük olayları işlemek.

Böylece Türk edebiyatında hikâyenin ne olduğu, nasıl yazılması gerektiği üzerine düşünceler belirdikten sonra ilk başarılı modern hikâyeler de yazılmaya başlanır. Tür üzerine yaklaşımlar bu tarihlerden sonra da devam eder.

1894 yılında konu ile ilgili bir başka yaklaşım Mehmed Celâl’den gelir. **Osmanlı Edebiyatı Numuneleri** adıyla hazırladığı antolojide romanı üst başlık hâlinde, çeşitleriyle açıklayan Mehmed Celâl, bölümün sonuna hikâyeye ile ilgili

görüşlerini de ekler. Büyük hikâyeler (romanlar) kadar ayrıntıyı barındırmasa da küçük hikâyelerin de “manen büyük bir öneme sahip” olduklarını ve bu türdeki eserlerin hemen her cümlesinde derin manalar yattığını belirtir. Bu yaklaşım Mehmed Celâl’in, hikâyelerin az sözle çok şey anlatan bir tür olduğunu kavradığını göstermektedir.

Bundan sonra Servet-i Fünûn yazarlarının hikâye hakkındaki açıklamaları ön plana çıkar. Ne var ki bu açıklamalar türü tanımlamaktan ziyade topluluk üyelerinin birbirlerinin hikâyeleri hakkında kaleme aldıkları değerlendirmelerdir. Tabii hâlâ hikâye kelimesinin kullanımına dair karmaşa da devam etmektedir. Mehmed Rauf bir yandan yazılan romanları hikâye başlığı ile değerlendirirken, Hüseyin Câhid özellikle Mehmed Celâl’in hikâyeleri hakkında subjektif açıklamalarda bulunur. Bu değerlendirmelerin çoğu, dönemin yaygın akımı “gerçekçilik” üzerinedir.

Hâlid Ziya ise **Kırk Yıl**’da yazarların ilk örneklerini verirken özellikle hikâyenin dar hacmine sıkışmakta ne kadar zorlandığını açığa vurur. Ahmet İhsan’ın gazetede yayımlamak için özellikle küçük hikâyeler istediğini, ancak kendisinin bu sınırlar içinde hikâye yazmayı sevmediğini belirtir. Çünkü anlatacağı konuda “geniş daireleri daraltmak” Hâlid Ziya için son derece güç bir iştir. Buradaki önemli nokta ise yazarın daraltmayı sıkıntılı bir iş olarak görmesine rağmen küçük hikâyenin özelliklerini kavramış olmasıdır. Hâlid Ziya da roman ile hikâye arasındaki en belirgin farkın hacimde olduğunu ifade etmiştir.

1896 ile 1901 arasında birbirlerinin hikâyelerini değerlendiren Servet-i Fünûn topluluğunun dağılmasıyla edebiyat dünyasında görülen durgunluk hikâyeye de yansır; hem hikâye örneklerinde hem de türe dair yazılarda ciddi azalma görülür. Bu düşünüş II. Meşrutiyet’in ilanı ile son bulur. II. Abdülhamid istibdadının ardından derin bir nefes alan basın hayatı yeniden canlanır. Süreli yayınların çoğalmasıyla hikâye türü hareketlilik kazanır. Bu sırada Server Cemal tarafından yayımlanan “Küçük Hikâye ve Âtîsi” başlıklı yazı tam da bu hareketliliğe ve nedenlerine dikkat çeker. Küçük hikâyenin Batıda hangi koşullarda ortaya çıktığı üzerine açıklamalar yapan Server Cemal’e göre küçük hikâye, hem çok genç hem de geleceği çok parlak bir

türdür. Gazete ve dergi sahiplerinin müdahalelerinden sıyrılabilse çok daha başarılı olabilecek küçük hikâye, belki de bir gün romanı unutturacaktır. O güne kadar Türk edebiyatında genelde romana başlamak için basamak olarak görülen hikâye ilk kez Server Cemal'in kaleminde romanın yanında yer bulmuş, belki de gelecekte onu geçebilecek bir tür olarak ele alınmıştır. Tabii bu bütün dönem yazarlarının katıldığı yaygın bir görüş değildir. Ancak Batıda köklü bir geçmişe sahip olmasına rağmen Türk edebiyatında yeni yeni öğrenilen romanın yanında geri plana atılan hikâye için bu oldukça önemli bir karşılaştırmadır. Bundan önce özellikleri romana göre belirlenen hikâye bu yazıda romanı kendine benzetebilecek kadar güçlü bir tür olarak anlatılmaktadır. Server Cemal yazısında genel olarak hikâyenin özelliklerine değinmemekle birlikte türün XX. yüzyıl içerisinde çok daha ileri seviyelere taşınacağını vurgulamıştır.

Bütün bu tanımlama çabaları ve ilk örneklere rağmen, diyebiliriz ki, hikâye türü asıl müstakil kimlik kartına 1911'den sonra kavuşur. Ömer Seyfeddin'in hikâyeleri ve hikâyeci duruşu, türün müstakilleşmesi açısından önemlidir.

Ömer Seyfeddin ve arkadaşlarının başlattığı Millî edebiyat anlayışı ile birlikte politik yaklaşımı da içermeye başlayan hikâye dönem yazarlarının açıklamalarıyla üzerinde daha çok durulan tür olmaya başlar. Bunda dönemin sürekli değişen gündemi de etkili olmuştur. Yaşanan olayların hızına yetişmek isteyen yazarların ardına hikâye yayımladıkları görülür. Halide Edib, Yakub Kadri, Hüseyin Rahmi gibi asıl ünlerini romanlarıyla sağlamış yazarlar da bu dönemde birçok hikâye kaleme almışlardır. Ancak hemen her yazarın çok sayıda hikâye yayımlaması türün hâlâ romanın gerisinde bırakıldığı gerçeğini değiştirmez. Öyle ki Türk edebiyatının sadece hikâye yazmayı meslek edinen hikâyecisi Ömer Seyfeddin bile **Diyorlar ki**'de ortaya esaslı bir eser, yani bir roman, koymadan sanatçı olamam demiştir. Bu dönemin hikâye türünde önemli isimlerinden biri de Memduh Şevket Esenal'dır. Onunla, hikâye yeni bir soluğa kavuşmuş, özellikle 1920'lerden sonra yazdığı hikâyelerle Çehov tarzı durum hikâyesi adına önemli adımlar atmıştır. 1911 ile 1928 arasındaki hikâye yazarlarının, yetkin örnekler vermekle birlikte türe teorik yaklaşımda daha öncekilerden çok da ileri seviyeye ulaşamadıkları, yani bu konuda

Server Cemal'i aşamadıkları görülmektedir. Bu dönem yazarlarının asıl başarısı hikâye sahasında değişik çalışmalar yapmalarındır. 1927'de yayımlanan Resimli Ay Matbaası'nın çıkardığı ilk hikâye dergisi bu çalışmaların en önemlilerindedir. Reşad Nuri'nin önderliğinde çıkan **Resimli Hikâye** içerdiği çeviri ve telif hikâye örnekleriyle türün önemszenmesini sağlamıştır. İlk müstakil hikâye dergisinde gençlerin türe olan ilgilerini artırmak amacıyla bir hikâye yarışması düzenlenmesi bu çabayı gösterir niteliktedir. Bir yıl sonra Resimli Ay Matbaası yeni bir çalışma daha yapar. Bu seferki girişim bir antolojidir: **1927 Senesinde Çıkmış En Güzel Hikâyeler**. Bu, Türk edebiyatında yayımlanan ilk hikâye antolojisidir. Antolojide yalnızca birkaç yazardan seçilmiş hikâyeler olsa da kitap, modern hikâyenin edebiyatımızda daha da önemli hâle geldiğini göstermesi bakımından önemlidir. Hikâye alanında atılan bu küçük ama önemli adımlarla 1928'e gelinir.

Tezimde ele aldığım dönemin son yazısı sadece 1911-1928 arasının değil, başlangıcından beri modern hikâye üzerine geliştirilen düşüncelerin en dikkat çekicisidir diyebilirim. Nâhid Sırrı'nın **Hayat** mecmuasında yayımlanan seri yazıları türü, belirgin özellikleriyle tanıtmasının yanında ilk hikâye tartışmasına da vesile olmuştur. Türk edebiyatında hikâye türü üzerine yazılara rastlamadığını belirten yazar bu alandaki boşluğu doldurmak ister. Önemli saydığı hikâyenin roman ve büyük hikâyeden farklı olduğunu söyler. Böylece hikâye hem romandan hem de nouvelladan ayrılır. Bu ayrımında belirleyici ölçüt konu seçimidir. Çünkü konu seçimiyle beraber, türün farklılığı hacim yönüyle ortaya konmuş olunur. Hacim de başka bir özelliği açığa çıkarmaktadır Nâhid Sırrı'ya göre: Dil ve anlatım. Üç türde de anlatımın birbirinden farklı olduğuna dikkat çeken yazar, kaynağın aynı olduğuna da işaret eder. Nâhid Sırrı'ya göre bu türlerin kaynağı hayattır. Farklılık kimin hayatının nasıl, ne kadarı ve nerede yansıtılacağı konusundadır. Bu nedenle Nâhid Sırrı'ya göre roman üç yüz beş yüz sayfa uzunluğunda olurken büyük hikâye en fazla yüz elli sayfa olabilir. Hikâye ise on beş yirmi sayfayı geçmemeli, küçük hikâye yazarı ne anlatacaksa bu sınırlar dahilinde verebilmelidir. Nâhid Sırrı'nın bu yazılarına Kenan Hâlet'ten eleştirel bir cevap gelir. Bu konuya temas etmesinden dolayı önce Nâhid Sırrı'ya teşekkür eden Kenan Hâlet, sonra yazarın eksik bıraktığını düşündüğü yerleri açıklar. Bu açıklamada Kenan Hâlet'in Türk

edebiyatında 1890'lardan beri küçük hikâye olarak anılan türe "kısa hikâye" demesi dikkati çekicidir. Poe çevirileriyle Türk edebiyatında adını duyuran Kenan Hâlet'in kısa hikâye hakkında görüşlerinin yine Poe etkisi taşıdığı söylenebilir. Kenan Hâlet, Nahid Sırrı'nın türleri tam anlamıyla kavrayamadığını düşündüğü için önce Batıda gördüğü türleri sıralar. Bu sıralamaya roman (novel) ve kısa hikâye (short story) vardır, küçük hikâye diye bir tür yoktur! Kenan Hâlet'in "kısa hikâye" dediği hacim olarak dar, ancak birkaç karakteri barındırabilen, ayrıntıdan arındırılmış, giriş – gelişme - sonuç bölümleri belirli, mutlaka bir çatışmayı anlatan, zirveye sonuç bölümünde ulaşılan, merak ve gerilim unsurlarını taşıyabilen ve okurun zihnini okuma boyunca zinde tutan metinlerdir. Nâhid Sırrı'nın ve Kenân Hâlet'in yazıları hem ilk hikâye tartışmasını başlattıklarından hem de modern hikâye tanımları açısından son derece anlaşılır bir niteliktedir.

Böylece Türk edebiyatında 1928 yılında bugünkü anlamıyla modern hikâyenin neredeyse tüm özellikleri belirlenmiş, türün çıtasını yükselten Sait Fâik ve Sabahattin Ali gibi yazarlara zemin hazırlanmış olur.

KAYNAKLAR

A) Kitaplar

1927 Senesinde Çıkmış En güzel Hikâyeler (1928), Resimli Ay Matbaası, İstanbul.

Abdülhak Hâmid'in Mektupları (1995), Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Ahmed Midhat (1999), **Karı Koca Masalı** “Ahmed Midhat Bibliyografyası”, Haz. Nüket Esen, Kaf Yayıncılık, İstanbul.

Ahmed Midhat (2000), **Bütün Eserleri Romanlar II- III Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar**, Haz. Ali Şükrü Çoruk, TDK Yayınları, Ankara.

Ahmed Midhat (2000), **Bütün Eserleri Romanlar V Süleyman Müsli**, Haz. M. Fatih Andı, TDK Yayınları, Ankara.

Ahmed Midhat (2000), **Bütün Eserleri Romanlar VI Yeryüzünde Bir Melek**, Haz. Nuri Sağlam, TDK Yayınları, Ankara.

Ahmed Midhat (2000), **Bütün Eserleri Romanlar VII Henüz On Yedi Yaşında**, Haz. Nuri Sağlam, TDK Yayınları, Ankara.

Ahmed Midhat (2000), **Bütün Eserleri Romanlar XIII Müşahedât**, Haz. Necat Birinci, TDK Yayınları, Ankara.

Ahmed Midhat (2000), **Bütün Eserleri Romanlar XIV Taaffüf**, Haz. Ali Şükrü Çoruk, TDK Yayınları, Ankara.

Ahmed Midhat (2001) **Letâif-i Rivâyat**, Haz. F. Gökçek – S. Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul.

Ahmed Midhat (2002), **Bütün Eserleri Romanlar XI Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları**, Haz. M. Fatih Andı, TDK Yayınları, Ankara.

Ahmed Midhat (2002), **Menfâ**, Haz. Handan İnci, Arma Yayınları, İstanbul.

Ahmed Midhat (2003), **Bütün Eserleri Romanlar XII Haydut Montari**, Haz. Erol Ülgen, TDK Yayınları, Ankara.

Ahmed Midhat (2003), **Bütün Eserleri Romanlar XII Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet**, Haz. M. Fatih Andı, TDK Yayınları, Ankara.

Ahmed Midhat (2003), **Ahbâr-ı Âsâr'a Tamîm-i Enzâr**, Haz. Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul.

AKI, Niyazi (2001), **Yakub Kadri: İnsan, Eser, Fikir, Üslûp**, İletişim Yayınları, İstanbul.

AKTAŞ, Şerif (1987), **Yakub Kadri Karaosmanoğlu**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

AKYÜZ, Kenan (1995), **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)**, 5. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

ALANGU, Tahir (1968), **Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı**, May Yayınları, İstanbul.

ANDI, M. Fatih (1995), **Ara Nesil Şairi Mehmed Celâl, Hayatı, Görüşleri, Şiirleri**, Alfa Yayınları, İstanbul.

ANDI, M. Fatih (1999), **Ömer Seyfeddin**, Şule Yayınları, İstanbul.

ARGUNŞAH, Hülya (2006), "Ömer Seyfettin'in Tarihî Hikâyelerinde Kişileştirme", **Ömer Seyfettin'i Yeniden Okumak**, Haz. Hülya Argunşah- Ayşe Demir, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri.

BANARLI, Nihad Sâmî (1998), **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi: Destanlar Devrinden Zamanımıza Kadar II**, Millî Eğitim Basımevi, Ankara.

BATES, H. E. (2001), **Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü**, Çev. Gökçen Ezber, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.

BAYDAR, Mustafa (1960), "Yakub Kadri Karaosmanoğlu Ne Diyor?", **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar (50 Sanatçı Biyografi- Röportaj)**, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık, İstanbul.

Beşir Fuad, (1999), **Şiir ve Hakikat**, Haz. Handan İnci, YKY, İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (1946), **Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği**, Millî Eğitim Basımevi, Ankara.

BORATAV, Pertev Naili (1982), **Folklor ve Edebiyat 1-2**, Adam Yayınları, İstanbul.

BOYNUKARA, Hasan (2006), "Ömer Seyfeddin'in Hikâyelerinde Girişler ve Bitişler", **Ömer Seyfeddin'i Yeniden Okumak**, Haz. Hülya Argunşah - Ayşe Demir, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri.

CEYHAN, Nesime (2009), **II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikâyesi (1908-1918)**, Selis Kitaplar, İstanbul.

ÇERİ, Bahriye (2007), **Bir Cihan Kaynanası: Nahid Sırrı Örik**, Hece Yayınları, Ankara.

ÇETİŞLİ, İsmail (2000), **Hâlid Ziya Uşaklıgil**, Şule Yayınları, İstanbul.

ÇETİŞLİ, İsmail (2004), **Memduh Şevket Esendal**, Akçağ Yayınları, Ankara.

DİNO, Güzin (2008), **Türk Romanının Doğuşu**, Agora Kitaplığı, 2. Baskı, İstanbul.

DİZDAROĞLU, Hikmet (1964), **Ömer Seyfettin**, TDK Yayınları, Ankara.

ELÇİN, Şükrü (1977), **Halk Edebiyatı Araştırmaları**, Millî Folklor Araştırma Dairesi, Ankara.

ELÇİN, Şükrü (1993), **Halk Edebiyatına Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Emin Nihad Bey (2003), **Müsâmeretnâme**, Haz. S. Çağın – F. Gökçek, Özgür Yayınları, İstanbul.

Emin Nihâd (tarihsiz), **Müsâmeretnâme Gece Hikâyeleri**, Haz. M. İsmet Uzun, Tercüman Gazetesi, İstanbul.

ENGİNÜN, İnci (1989), “Yakub Kadri ve Hâlide Edip”, **Doğumunun 100. Yılında Yakub Kadri Karaosmanoğlu**, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

ENGİNÜN, İnci (2004), **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, 5. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

ENGİNÜN, İnci (2005), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 6. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

ENGİNÜN, İnci (2006), **Yeni Türk Edebiyatı / Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1829-1923)**, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

ERTAYLAN, İsmail Hikmet (1926), **Türk Edebiyatı Tarihi: XX. Asır Osmanlı Kısmı- IV C.**, Azer Neşr, Bakü.

EVİN, Ahmet Ö. (2004), **Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

FINN, Robert (2003), **Türk Romanı: İlk Dönem 1872-1900**, Çev. Tomris Uyar, 2. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul.

GÖÇGÜN, Önder (1990), **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

GÜNYOL, Vedat (1977), **Çalاکalem (Eleştiriler)**, Çan Yayınları, İstanbul.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (1329 / 1913), **Zamane Eleştirilerine Cevab / Cadı Çarpıyor**, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, İstanbul.

GÜVEN, Güler (2009), **Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Hikâyeciliğimizin 100 Yılında 100 Örnek (1987), Haz. Z. Kerman vd., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

HUYUGÜZEL, Ömer Faruk (1984), “Ömer Seyfeddin’in İzmir Yılları ve Bu Devrede Yazdığı Hikâyeler”, **Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfeddin**, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

HUYUGÜZEL, Ömer Faruk (1989), “Yakub Kadri Karaosmanoğlu’nun Hikâyelerinde Anadolu”, **Doğumunun 100. yılında Yakub Kadri Karaosmanoğlu**, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Hüseyin Rahmi Gürpınar Açıklamalı Bibliyografya (1966), Haz. Muzaffer Gökman, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

KAPLAN, Mehmet (1994), “Hâlid Ziya Uşaklıgil”, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II**, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

KAPLAN, Mehmet (1994), “Pantomima”, **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yayınları, 5. Baskı, İstanbul.

KAPLAN, Mehmet (1995), **Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)**, 4. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

KAPLAN, Mehmet (1995), “Karabibik” **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I**, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.

KARAOSMANOĞLU, Yakub Kadri (2006), **Gençlik ve Edebiyat Hatıraları**, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

KAVRUK, Hasan (1998), **Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

KAVRUK, Hasan (2006), “Mensur Hikâyeler”, **Türk Edebiyatı Tarihi-2**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

KERMAN, Zeynep (2006), “Sami Paşa-zade Sezaî”, **Tanzimat Edebiyatı**, Haz. İsmail Parlatır v.d., Akçağ Yayınları, Ankara.

KOCATÜRK, Vasfi Mahir (1970), **Büyük Türk Edebiyatı Tarihi**, Edebiyat Yayınevi, Ankara.

KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad (1930), **XVII’nci Asır Sazşairlerinden Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi**, Evkâf Matbaası, İstanbul.

KUDRET, Cevdet (1987 a), **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman / Tanzimat’tan Meşrutiyet’e Kadar (1859-1910)**, 5. Baskı, İnkılâp Yayınları, İstanbul.

KUDRET, Cevdet (1987 b), **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman / Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Kadar (1911-1922)**, 5. Baskı, İnkılâp Yayınları, İstanbul.

LEVEND, Agâh Sırrı (1934), **Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı-II C.**, Marifet Matbaası, 2. Baskı, İstanbul.

LEVEND, Agâh Sırrı (1964), **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, TDK Yayınları, Ankara.

MAZIOĞLU, Hasibe (1985), “Divan Edebiyatında Hikâye”, **Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Mehmed Celâl (1311/ 1894), **Osmanlı Edebiyatı Numuneleri**, Şems Kütüphanesi, Âlem Matbaası, İstanbul.

MERT, Necati (2004), **Ömer Seyfettin İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar**, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

MORAN, Berna (1995), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I (Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a)**, 5. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

MÜFTÜOĞLU, Ahmet Hikmet (1338/ 1922), **Çağlayanlar**, Kütübhâne-i Sûdi, İstanbul. (Bkz. MÜFTÜOĞLU, Ahmet Hikmet (2007), **Çağlayanlar**, Haz. Bahtiyar Aslan, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.)

Nâbizâde Nâzım (1307/ 1890), **Karabibik**, Asır Kütübhanesi, İstanbul. (Bkz. Nâbizâde Nâzım (2006), **Karabibik**, Haz. M. Fatih Andı, 3F Yayınevi, İstanbul.)

Nâbizâde Nâzım (1308 / 1891), **Hasba**, Asır Kütübhanesi, İstanbul.

NACİ, Fethi (1990), **100 Soruda Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Roman**, Gerçek Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul.

NACİ, Fethi (1999), **Yüz Yılın 100 Romanı**, Adam Yayınları, İstanbul.

Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları (1996), Haz. Kâzım Yetiş, 2. Baskı, Alfa Yayınları, İstanbul.

OKAY, Orhan (2005), **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı Fikirler, Türler, Topluluklar Temalar**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

OKAY, Orhan (2008 a), **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi**, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, İstanbul.

OKAY, Orhan (2008 b), **Beşir Fuad / İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Ömer Seyfeddin Bütün Eserleri (Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar) (2000), Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul.

ÖRİK, Nahid Sırrı (1933), **Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi**, Varlık Yayınevi, İstanbul.

ÖRİK, Nahid Sırrı (1996), **Kırmızı ve Siyah Hikâyeler 2**, Haz. Kayahan Özgül, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

ÖZÖN, Mustafa Nihat (1934), **Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi**, Maarif Vekaleti, Ankara.

ÖZÖN, Mustafa Nihat (1936), **Türkçede Roman**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

PARLATIR, İsmail (2004), **Recaî-zade Mahmut Ekrem**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Recâizâde Mahmud Ekrem (1299/ 1881), **Tafîm-i Edebiyat**, Mihran Matbaası, İstanbul.

Recâizâde Mahmud Ekrem (1307/ 1890), **Muhsin Bey yahud Şâirliğin Hazin Bir Neticesi**, İstapan Matbaası, İstanbul.

Recâizâde Mahmud Ekrem (1311/ 1894), **Pejmurde**, Âlem Matbaası, İstanbul.

Recâizâde Mahmud Ekrem (1993), **Araba Sevdası**, Haz. Mehmet Emin Açar, Enderun Kitabevi, İstanbul.

Refet Avni - Süleyman Bahri (1336/ 1918), **Resimli Müntahabat-ı Edebiye: Manzum ve Mensur**, Kanaat Kitabhanesi, İstanbul.

Sami Paşazade Sezai Bütün Eserleri 1-2-3 (2003), Haz. Zeynep Kerman, TDK Yayınları, Ankara.

SEVÜK, İsmail Habib (1924), **Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi**, Matbaa-i Âmire, İstanbul.

SEVÜK, İsmail Habib (1931-1932), **Edebî Yeniliğimiz**, Ankara Maarif Vekâleti, Ankara.

SEVÜK, İsmail Habib (1940 a), **Yeni Edebî Yeniliğimiz**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

SEVÜK, İsmail Habib (1940 b), **Avrupa Edebiyatı ve Biz**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

SEVÜK, İsmail Habib (1942), **Tanzimat'tan Beri I**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat (1944), **Roman ve Okuyucu**, Medenî Kanununun On Altıncı Yıldönümü'nden Ayır Basım, Kenan Matbaası, İstanbul.

SU, Hüseyin (2002), **Öykümüzün Hikâyesi**, Hece Yayınları, Ankara.

ŞEN, Cafer (2006), **Fecr-i Âtî Edebiyatı / Tespit, Tahlil, Tenkit** Gazi Kitabevi, Ankara.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1995), "Roman ve Romancıya Dâir Notlar I", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Haz. Zeynep Kerman, 4. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2007), **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Haz. Abdullah Uçman, 2. Baskı, YKY, İstanbul.

TARIM, Rahim (2000), **Mehmed Rauf - Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma**, Akçağ Yayınları, Ankara.

TEVFİKOĞLU, Muhtar (1993), **Fahri Celâl Gökölga (F. Celâleddin)**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.

UÇ, Himmet (2000), **Mehmed Celâl'in Hikâye ve Romanları**, Bizim Büro Yayınları, Ankara.

UÇ, Himmet (2005), **Hikâye ve Romancı Yakub Kadri Karaosmanoğlu**, Dicle Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Diyarbakır.

UÇ, Himmet (2007), **Nabizâde Nazım Şair ve Romancı**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (1936), **Kırk Yıl -V C.**, İstanbul Matbaacılık ve Neşriyat, İstanbul.

UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (1308 / 1891), **Hikâye**, İstapan Matbaası, İstanbul. (Bkz. UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (1998), **Hikâye**, Haz. Nur Gürani Arslan, YKY, İstanbul.)

ÜNAYDIN, Ruşen Eşref (1335 / 1918), **Diyorlar ki**, Kanaat Matbaası, İstanbul.

YILMAZ, Ayfer (2006), **Nahit Sırrı Örik / Hayatı, Sanatı, Eserleri**, Ürün Yayınları, İstanbul.

YÜCEL, Hasan Âli (1989), **Edebiyat Tarihimizden**, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

ZAFER, Zeynep (2002), **Anton Çehov'un Öykü Sanatı**, Cem Yayınları, İstanbul.

B) Makaleler

ADIVAR, Hâlîde Edib (1327/ 1909), “Roman ve Resimli Roman Mecmuası”, **Musavver Muhit**, 18, Mart: 281-282.

ADIVAR, Hâlîde Edib (1337/ 1919 a), “Edebiyatımızın Son Safha ve Simaları”, **Büyük Mecmua**, 2, Mart: 22-24.

ADIVAR, Hâlîde Edib (1337/ 1919 b), “Edebiyatımızın Son Safha ve Simaları”, **Büyük Mecmua**, 4, Mart: 53-55.

ADIVAR, Hâlîde Edib (1337/ 1919 c), “Türk Edebiyatının Son Safha ve Simaları”, **Büyük Mecmua**, 7, Nisan: 100-102.

ADIVAR, Hâlîde Edib (3 Mayıs 1947), “Küçük Hikâye ve Yeni Amerikan Edebiyatı”, **Sanat ve Edebiyat Gazetesi**.

AKTUNÇ, Hulki (1971), “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları”, **Türkiye Defteri**, 1, Nisan: 2-10.

ANDAÇ, Feridun (1993), “Çağdaş Türk Öykücülüğünün Oluşum ve Gelişimine Yön Verenler”, **Varlık**, 1032, Eylül: 56-58.

AYTAÇ, Gürsel (2000), **Cumhuriyet Kitap**, 519, Ocak: 10.

BORATAV, Pertev Naili (1942), “Ömer Seyfettin”, **Yurt ve Dünya**, C. III, 15-16, Mart-Nisan: 68-75.

ÇAĞIN, Sabahattin (1998), “Refik Halid Karay’ın ‘Şeftali Bahçeleri’ ve Çehov’un ‘Bir Ülkü Adamı’ Hikâyelerinin Mukayesesi”, **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları**, 9, Ege Üniversitesi Basımevi: 81-86.

ÇETİN, Nurullah (2000), “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bakış”, **Hece (Türk Öykücülüğü Özel sayısı)**, nr. 46 / 47, Ekim-Kasım: 73-81.

DAŞÇIOĞLU, Y. – KOÇ, O. (2009), “Türk Hikâyesinin Doğuşu”, **International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 4 / 1, Winter: 799-900.

DEMİR, Ayşe (2006), “Başlangıcından Cumhuriyet’e Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi”, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, C. IV, 7: 99-128.

DENİZER, Faik Utkan (2006), “Dede Korkut Oğuznâmeleri Üzerine Yeni Çalışmalar”, **International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 1: 303-322.

DİLMEN, İbrahim Necmi (12 Haziran 1928), “İki Satır Etrafında”, **Milliyet**.

DİZDAROĞLU, Hikmet (1975), “Hâlid Ziya’nın Öykücülüğü”, **Türk Dili - Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, 286, Temmuz : 53-65.

ERCİLASUN, Bilge (1996), “Servet-i Fünûn, Diyorlar ki ve Halit Ziya”, **Türk Dili-Hâlid Ziya Uşaklıgil Özel Sayısı**, 529, Mart: 121-133.

ESENDAL, Memduh Şevket (1951), “M.Ş.E İle İki Saat”, söyleşiyi yapan: Fehmi Özçelik, **Hisar**, 19, Mayıs: 10-11, 16-17.

GÖKALP- ALPASLAN, G. Gonca (1999), “Osmanlı Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi - Osmanlı’nın 700. Yılı Özel Sayısı**, Ekim: 185-202.

GÖKTULGA, Fahri Celâleddin (1335 / 1919), “Üç Hikâye”, **Nedim**, C. I, 14, Mayıs: 218-219.

GÖKTULGA, Fahri Celâleddin (4 Ocak 1953 a), “Mehmed Rauf”, **Cumhuriyet**.

GÖKTULGA, Fahri Celâleddin (26 Nisan 1953 b), “Boğaza Dair”, **Cumhuriyet**.

GÖKTULGA, Fahri Celâleddin (7 Mart 1954 a), “Üç Nesil”, **Cumhuriyet**.

GÖKTULGA, Fahri Celâleddin (16 Mayıs 1954 b), “Sait Fâik” **Cumhuriyet**.

GÖKTULGA, Fahri Celâleddin (1 Haziran 1958), “Küçük Hikâye”, **Cumhuriyet**.

GÖZLER, Fethi (1982), “Ömer Seyfeddin’in Hikâyelerindeki Özellikler”, **Millî Kültür**, 36, Ekim: 56-63.

GÜMÜŞ, Semih (2003), “Semih Gümüş ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine”, röportajı yapan: Ahmet Sait Akçay, **Eylül Öykü**, 2, Eylül - Ekim: 7-27.

GÜNTEKİN, Reşad Nuri (10 Mart 1339 / 10 Mart 1923), “Tal’ak-ı Selâse”, **Vakit**.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (6 Recep 1309/ 5 Şubat 1892), “Guy De Maupassant”, **Tercümân-ı Hakikat**.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (9 Recep 1309/ 8 Şubat 1892), “Guy De Maupassant”, **Tercümân-ı Hakikat**.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (9 Rebiülâhir 1338/ 1 Ocak 1920), “Edebiyatta Milliyet”, **İleri**.

“Hüseyin Rahmi Beyefendiyi Ziyaret” (1 Aralık 1921), röportajı yapan: Faruk Nafiz, **Yarın**, 8, Kânun-ı evvel: 10-11.

İLERİ, Selim (1975), “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, **Türk Dili - Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, 286, Temmuz: 3-29.

İLERİ, Selim (1983), “Sami Paşazade Sezai'nin Değeri”, **Yazko Edebiyat**, 29, Mart: 100-105.

İNCİ, Handan (1994), “Ahmet Midhat'ın Roman Tekniği Üzerine Bir Denemesi: Ölüm Allah'ın Emri”, **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, 4, Ekim: 39-46.

İNCİ, Handan (2005), “İlk Dönem Türk Romanlarında Etkiler Sorunu”, **Varlık**, 1175, Temmuz: 60-62.

İNCİ, Handan (2006), “İnce, oldukça kıymetli, biraz çabuk yapılmış, fakat inşaatı bitmeden yarım kalıvermiş bir köprü”: Nâbizade Nâzım”, **Eşik Cini**, 1, Ocak-Şubat: 33-37.

KARAOSMANOĞLU, Yakub Kadri (1325/ 1909 a), “Yeniler / Refik Hâlid”, **Musavver Eşref**, 51, Şubat: 1-4.

KARAOSMANOĞLU, Yakub Kadri (1325/ 1909 b), “Nirvana”, **Resimli Kitap**, 9, Haziran: 921-929.

KARAOSMANOĞLU, Yakub Kadri (1326/ 1910 a), “Bir Kadın Meselesi”, **Servet-i Fünûn**, C. 39, nr. 998, Temmuz / Receb: 149-153.

KARAOSMANOĞLU, Yakub Kadri (1326/ 1910 b), “Hayâtı Hakikiye Sahneleri”, **Servet-i Fünûn**, C. XXXIX, 1005, Eylül: 287-290.

KARAOSMANOĞLU, Yakub Kadri (1327/ 1911), “Harâb Mâbedler”, **Servet-i Fünûn**, C. XL, 1040, Mayıs: 617-618.

KARAOSMANOĞLU, Yakub Kadri (1336/ 10 Mart 1920), “Ömer Seyfeddin'in Ölümüne Dair”, **İkdam**.

KARAOSMANOĞLU, Yakub Kadri (1338/ 30 Ocak 1922), “Yeni Hikâyecilerimiz”, **İkdam**.

KARAOSMANOĞLU, Yakub Kadri (1338/ 25 Haziran 1922), “Ahmet Hikmet ve Çağlayanlar”, **İkdam**.

KARAOSMANOĞLU, Yakub Kadri, “Nur Baba Müellifinin Hayatını Dinleyiniz” (1928), söyleşiyi yapan: M. Salahattin, **Yeni Kitap**, 15, Temmuz: 2-4. (Bkz. KARAOSMANOĞLU, Yakub Kadri (2009), “Nur Baba Müellifinin Hayatını Dinleyiniz”, söyleşiyi yapan: M. Salahattin, **Yeni Kitap Dergisinde On Yazar On Mülakat**, Haz. Muharrem Dayanç, Dergâh Yayınları, İstanbul.)

KARAOSMANOĞLU, “Yakub Kadri (1942), “Yakub Kadri Karaosmanoğlu İle Bir Konuşma” röportajı yapan: Fûruzan Hüsrev Tökün, **Dikmen**, 22, Ekim.

Kenan Hâlet (1928), “Kısa Hikâye Hakkında”, **Hayat**, C. IV, 82, Haziran: 78-79.

KERMAN, Z. - HUYUGÜZEL, Ö. F. (1996), “Hâlid Ziya Uşaklıgil Bibliyografyası”, **Türk Dili- Hâlid Ziya Uşaklıgil Özel Sayısı**, 529, Mart: 164-248.

KERMAN, Z. – ENGİNÜN, İ. (1980), “Türkçede Maupassant”, **Türkiyat Mecmuası**, C. XIX: 255-275.

“Küçük Hikâye Yazmayı Biliyorsanız Bu Müsabakamıza İştirâk Ediniz” (1927), **Resimli Hikâye**, 1, Eylül: 47.

KÖKSAL, Ercan (2008), “Ömer Seyfeddin’in Öykülerinde Alay ve İroni”, **Yedi İklim**, 220, Temmuz: 54-59.

KÖRÜKÇÜ, Muhtar (1948), “Millî Savaş Hikâyeleri”, **Varlık**, 330, Ocak: 11.

LEKESİZ, Ömer (2000), “Öykücüğümüzde Dönemler”, **Hece (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)**, 46 / 47, Ekim Kasım: 18-27.

“Maupassant” (1307 / 1890), **Servet-i Fünûn**, C. I, 9, Mayıs: 103-104.

Mehmed Rauf (1311/ 1896 a), “Târih-i Hikâye”, **Mekteb**, C. IV, 48, Eylül: 760-764.

Mehmed Rauf (1311/ 1896 b), “Târih-i Hikâye”, **Mekteb**, C. IV, 49, Eylül: 773-776.

Mehmed Rauf (1311/ 1896 c), “Târih-i Hikâye”, **Mekteb**, C. IV, nr. 52, Eylül: 825-830.

Mehmed Rauf (1311/ 1896 d), “Târih-i Hikâye”, **Mekteb**, C. IV, 54, Eylül: 856-861.

Mehmed Rauf (1311/ 1896 e), “Târih-i Hikâye”, **Mekteb**, C. IV, 57, Ekim: 905-908.

Mehmed Rauf (1311/ 1896 f), “Târih-i Hikâye”, **Mekteb**, C. IV, 58, Kasım: 925-926.

Mehmed Rauf (1311/ 1896 g), “Târih-i Hikâye”, **Mekteb**, C. IV, 59, Kasım: 936-939.

Mehmed Rauf (1311/ 1896 h), “Târih-i Hikâye”, **Mekteb**, C. IV, 62, Aralık: 987-988.

Mehmed Rauf (1312/ 1897), “Romanlara Dair: Bizde Hikâye”, **Servet-i Fünûn**, C. XIV, 344, Ekim: 86-90.

Mehmed Rauf (1313/ 1898), “Hâlid Ziya, Hayat ve Hususiyeti”, **Servet-i Fünûn**, C. XIV, 357, Ocak: 298-301. (Bkz. Mehmed Rauf (2001), “Hâlid Ziya”, **Mehmed Rauf'un Anıları**, Haz. Rahim Tarım, Özgür Yayınları, İstanbul.)

Mehmed Rauf (1314/ 1899 a), “Hayât-ı Muhayyel Muharriri,”, **Servet-i Fünûn**, C. XVII, 431, Haziran: 233-236. (Bkz. Mehmed Rauf (2001), “Hayât-ı Muhayyel Muharriri”, **Mehmed Rauf'un Anıları**, Haz. Rahim Tarım, Özgür Yayınları, İstanbul.)

Mehmed Rauf (1314/ 1899 b), “Hayât-ı Muhayyel Muharriri,”, **Servet-i Fünûn**, C. XVII, 432, Haziran: 250-252. (Bkz. Mehmed Rauf (2001), “Hayât-ı Muhayyel Muharriri”, **Mehmed Rauf'un Anıları**, Haz. Rahim Tarım, Özgür Yayınları, İstanbul.)

Mehmed Rauf (1314/ 1899 c), “Bizde Roman”, **Servet-i Fünûn**, C. XVIII, 445, Eylül: 38-42. (Bkz. Mehmed Rauf (2001), “Bizde Roman”, **Mehmed Rauf'un Anıları**, Haz. Rahim Tarım, Özgür Yayınları, İstanbul.)

Mehmed Rauf (1315/ 1900 a), “Hâlid Ziya ve Hikâyeleri”, **Servet-i Fünûn**, C. XX, 504, Kasım: 147-152.

Mehmed Rauf (1315/ 1900 b), “Hâlid Ziya ve Hikâyeleri”, **Servet-i Fünûn**, C. XX, 505, Kasım: 170-174.

Mehmed Rauf (1316/ 1901 a), “Solgun Demet”, **Servet-i Fünûn**, C. XXII, 540, Mayıs: 313-317.

Mehmed Rauf (1316/ 1901 b), “Haristan”, **Servet-i Fünûn**, C. XXII, 551, Ekim: 66-70. (Bkz. Mehmed Rauf (2001), “Haristan”, **Mehmed Rauf'un Anıları**, Haz. Rahim Tarım, Özgür Yayınları, İstanbul.)

Mehmed Rauf (1329/ 1914), “Bir Serencâm”, **Şehbâl**, 99, Haziran: 42-43.

Mehmed Rauf (1927), “Kına Gecesi”, **Güneş**, 12, Haziran: 10.

METİN, G. - HARPUTLU, P. (2000), “Amerikan Edebiyatında Kısa Öykü”, **Üçüncü Öyküler**, 10, Güz: 117-121.

M.Ş., “Veysel Çavuş” (24 Zikadde 1326 / 18 Aralık 1908), **Tanin**: 3-4.

MUNGAN, Murathan (1998), “Hayatımız Roman, Hayatımız Hikâye”, **Adam Öykü**, 16, Mayıs - Haziran: 69-76.

“Müsabakayı Kazanan Hikâye” (1927), **Resimli Hikâye**, 3, Teşrîn-i evvel: 11-12.

Nâbizâde Nâzım (20 Mart 1306/ 1 Nisan 1890), “Roman ve Romancı”, **Tercümân-ı Hakikat**.

Ömer Seyfeddin (tarihsiz), **Ticaret ve Nasip**, Türk Yurdu Kitaphanesi Yayınları, İstanbul. (Bkz. Ömer Seyfeddin (2001), “Ticaret ve Nasip”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler I**, Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul.)

Ömer Seyfeddin (1 Kânun-ı evvel 1323/ 14 Aralık 1907), “Okumak (Sanat-ı Tahrîr’e Dâir)”, **Haftalık İzmir**, 18, Aralık: 2-3. (Bkz. Ömer Seyfeddin (2001), “Okumak (Sanat-ı Tahrîr’e Dâir)”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler I**, Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul.)

Ömer Seyfeddin (15 Kânun-ı evvel 1323/ 28 Aralık 1907), “Tavsiyeler (Sanat-ı Tahrîr’e Dâir)”, **Haftalık İzmir**, 20, Aralık: 2-3. (Bkz. Ömer Seyfeddin (2001), “Tavsiyeler (Sanat-ı Tahrîr’e Dâir)”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler I**, Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul.)

Ömer Seyfeddin (4 Ağustos 1327/ 17 Ağustos 1911), “Yeni Lisan”, **Dicle**, 23, Ağustos: 1-3. (Bkz. Ömer Seyfeddin (2001), “Yeni Lisan”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler I**, Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul.)

Ömer Seyfeddin (27 Eylül 1334/ 27 Eylül 1918), “Tenkidin Faydası”, **Akşam**, 3. (Bkz. Ömer Seyfeddin (2001), “Tenkidin Faydası”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümeleler**, Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul.)

Ömer Seyfeddin (5 Kânun-ı evvel 1334/ 5 Aralık 1918), “Sanatı İdrâk” **Vakit**, 45: 2. (Bkz. Ömer Seyfeddin (2001), “Sanatı İdrâk”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümeleler**, Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul.)

Ömer Seyfeddin (6 Temmuz 1335/ Temmuz 1919), “Mekteplerde Edebiyat” **İnci**, 6, Temmuz: 14. (Bkz. Ömer Seyfeddin (2001), “Mekteplerde Edebiyat”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümeleler**, Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul.)

Ömer Seyfeddin (1334-1335/ 1918-1919), “Genç Kızlarımız İçin Altı Derste Tabii Yazmak Sanatı”, **Türk Kadını**, 14-21, Aralık-Mayıs. (Bkz. Ömer Seyfeddin, “Genç Kızlarımız İçin Altı Derste Tabii Yazmak Sanatı”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümelere**, Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul.)

Ömer Seyfeddin (3. Teşrîn-i sâni 1335/ 3 Kasım 1919), “Mefhum Buhranı” **İfham**, 93: 3. (Bkz. Ömer Seyfeddin (2001), “Mefhum Buhranı”, **Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümelere**, Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul.)

ÖNERTOY, Olcay (1972), “Küçük Hikâye Yazarı Olarak Ömer Seyfettin”, **Türkoloji Dergisi**, Ankara Üniversitesi, Dil – Tarih - Coğrafya Fakültesi Yayınları, C. IV, 1, 137-145.

ÖZDENÖREN, Rasim (2003), “Rasim Özdnören İle Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine”, röportajı yapan: Sait Akçay **Eylül Öykü**, 1, Temmuz - Ağustos: 7-28.

ÖZGÜL, Kayahan (2000), “Hikâyenin Romanı”, **Hece / Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, 46/ 47, Ekim-Kasım: 33-41.

S. Esad (1927), “Trenin Bir Ucunda”, **Resimli Hikâye**, 4, Kânûn-ı sâni: 12-15.

Safveti Ziya (1314 / 1896 a), “Fransa Edebiyatından Guy de Maupassant” **Malûmât**, C. III, 65, Ocak: 337.

Safveti Ziya (1314 / 1896 b), “Fransa Edebiyatından Guy de Maupassant” **Malûmât**, 66, Ocak: 355-357.

Safveti Ziya (1314 / 1896 c), “Fransa Edebiyatından Guy de Maupassant” **Malûmât**, 68, Şubat: 389-390.

Safveti Ziya (1314/ 1896 d), “Fransa Edebiyatından Guy de Maupassant” **Malûmât**, 69, Şubat: 409-411.

Sâmi Paşazâde Sezâi (25 Kânun-ı evvel 1314/ 6 Ocak 1899), “Musahabe: Gazetelerde Edebiyatın Lisanı, Edebiyatta Mevzuun Önemi, Okumak, Bize Edebiyatın Lüzumu Var Mı?”, **İkdam**. (Bkz. Sâmi Paşazâde Sezâi (2003) “Musahabe”, **Sâmi Paşazâde Sezâi Bütün Eserleri 2**, Haz. Zeynep Kerman, TDK Yayınları, Ankara.)

Sâmi Paşazâde Sezâi (1335 / 1919), “Tahkîkât-ı Edebiye Sütunları”, **Servet-i Fünûn**, C. 55, nr.1426, Eylül: 323.

Server Cemal (1324/ 1909 a), “Küçük Hikâye ve Âtîsi”, **Musavver Muhit**, C. I, 14, Şubat: 216.

Server Cemal (1324/ 1909 b), “Küçük Hikâye ve Âtîsi”, **Musavver Muhit**, C. I, 16, Şubat: 246-250.

Server Cemal (1324/ 1909 c), “Küçük Hikâye ve Âtîsi”, **Musavver Muhit**, C. I, 17, Mart: 263-264.

Şemseddin Sâmî (16 Teşrîn-i sâni 1314/ 28 Teşrîn-i sâni 1898), “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Âhirîmiz”, **Sabah**. (Bkz. Şemseddin Sâmî (1979) “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Âhirîmiz”, **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III**, Haz. Mehmet Kaplan vd., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 318-324)

Recâizâde Mahmud Ekrem (2 Teşrîn-i sâni 1304/ 1888 - 19 Kânun-ı evvel 1304 / 1888), “Sâime”, **İkdam**.

SU, Hüseyin (2003), “Hüseyin Su ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine”, röportajı yapan: Ahmet Sait Akçay, **Eylül Öykü**, 3, Kasım-Aralık-Ocak: 7-21.

Tevfik Fikret (1898), “Sami Paşa-zâde Sezai Bey”, **Servet-i Fünûn**, C. XV, 382, Temmuz: 274. (Bkz. Tevfik Fikret (1993), “Sami Paşa-zade Sezai Bey” (1993), **Tevfik Fikret / Dil ve Edebiyat Yazıları**, Haz. İsmail Parlatır, TDK Yayınları, Ankara, 240.)

TUNÇ, Ayfer (2000), “MŞE: Edebiyatımızın Neşeli ve İnce Kalemi”, **Hece (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)**, 46 / 47, Ekim-Kasım: 304-307.

UÇAN, Hilmi (2002), “Kısa Öyküye Kuramsal Bir Yaklaşım Denemesi”, **İlmî Araştırmalar**, 14: 197-207.

UĞURLU, Mustafa (2008), “Dede Korkut’u Okumak İstiyorum, Ama”, **International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic**, 3/1, Winter: 129-137.

UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (1899), “Kari’lerime Mektuplar”, **Servet-i Fünûn**, 430, Haziran: 210-213.

UYAR, Tomris (2002), “Edebiyatta Önemli Olan İnanırcılıktır, İçtenlik Ya Da Sahicilik Değil.”, söyleşiyi yapan: Kaan Özkan, **Virgöl**, 50, Nisan: 8-16.

YALÇIN, Hüseyin Câhid (17 Mayıs 1315/ 29 Mayıs 1899 a), “Hayât-ı Matbuât 5”, **Sabah**.

YALÇIN, Hüseyin Câhid (14 Haziran 1315/ 26 Haziran 1899 b), “Hayât-ı Matbuât 9”, **Sabah**.

YALÇIN, Hüseyin Câhid (1317 / 1901), “Bir Yazın Tarihi”, **Servet-i Fünûn**, C. XXII, 552, Eylül: 86-91.

YALÇIN, Hüseyin Câhid (1934 a), “Matbuât Hayatı, Yakub Kadri Bey, Bir Serencâm Hikâyeler [1]”, **Fikir Hareketleri**, C. II, 41, Ağustos: 234-236.

YALÇIN, Hüseyin Câhid (1934 b), “Matbuât Hayatı, Yakub Kadri Bey, Umumi Bir Bakış”, **Fikir Hareketleri**, C. III, 58, Kasım: 91-93.

YÜCEL, Tahsin (1975), “Milli Savaş Hikâyeleri, **Türk Dili**, 281, Şubat: 107-110.

C) Tezler ve Yayımlanmamış Çalışmalar

ALİŞ, Şehnaz (1994), **Servet-i Fünûn Dergisinde Küçük Hikâye-Mensur Şiir-Manzum Hikâye 1896-1901**, yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ARAS, Yasemin (2006), **Bir Hikâye Olarak Emin Nihat Bey'in Müsamerehnamesi Üzerine Bir İnceleme**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Kayseri.

ASLAN, Hanifi (2008), **Hâlit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinin Tematik İncelenmesi**, yayımlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

AYDIN, Bilgen (2003), **Fahri Celâlettin Göktulga'nın Öykülerinde Anomi ve Geçmişe Kaçış**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

AYDIN, Hilal (2008), **19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

BALKIŞ, Fikret (1950), **Ahmed Mithad Efendi'nin Dile ve Edebiyata Dair Makaleleri**, yayımlanmamış bitirme tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul.

ÇELEBİ, ÖZDEN (1964), **Hüseyin Câhid Yalçın'ın Edebiyata Dâir Makaleleri**, yayımlanmamış mezuniyet tezi, İstanbul Üniversitesi, Türkoloji Bölümü, İstanbul.

DURGUN, H. Harika (2008), **Ahmet Mithad Efendi'nin Edebiyat Teorisi, Tarihi ve Eleştirisine Dair Görüşleri Üzerinde Bir İnceleme**, yayımlanmamış doktora tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

KARABURGU, Oğuzhan (2001), **Reşad Nuri Güntekin'in Hikâyeleri Üzerinde Bir İnceleme**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

ÖZTÜRK, Duygu (2006), **Hüseyin Câhid Yalçın'ın Sabah Gazetesindeki Tenkîdî Yazıları (1899-1900)**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

SOYBAY, Işık (1966), **Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hikâyeciliği ve Hayat-ı Hakikiye Sahneleri**, yayımlanmamış mezuniyet tezi, İstanbul Üniversitesi, Türkoloji Bölümü, İstanbul.

SAZYEK, Hakan (1989), **Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri ve Türk Hikâyeciliğine Katkıları**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ŞAHİN, Özge (2009), **Servet-i Fünûn Hikâyecisi Olarak Hüseyin Câhid Yalçın**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

TETİK, Ahmet (1999), **Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Fikirleri Üzerine Bir Araştırma**, yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

TÖRENEK, Mehmet (1987), **1908-1918 Arası Türk Hikâyeciliği**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

TUNCAY, Öztürk (2000), **Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

D) Ansiklopedi Maddeleri ve Sözlükler

AKALIN, L. Sâmî (1966), "Hikâye", **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Varlık Yayınları, İstanbul.

AKTAŞ, Şerif (1992), "Ömer Seyfeddin", **Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri**, C. XI, Ötüken-Söğüt Yayınları, İstanbul.

DEVELLİOĞLU, Ferit (1962), "Hikâye" **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**", Doğu Matbaası, Ankara.

DOĞAN, Mehmet (1990), “Hikâye”, **Büyük Türkçe Sözlük**, Rehber Yayınları, 8. Baskı, Ankara.

Ebü't-Tahir Mecdüddin Muhammed b. Yakub b. Muhammed Firuzabadi (1304/1888), “Hikâye”, **Kamus Tercümesi**, Çev. Mütercim Âsım, C. III, Matbaa-i Bahriye, İstanbul.

Ebüzziya Mehmet Tevfik, (1306/ 1889), “Hikâye”, **Lûgat-i Ebuzziya**, Matbaa-i Ebuzziya, İstanbul.

ENGİNÜN, İnci (1982), “Yakub Kadri Karaosmanoğlu, **TDEA**, C. V, Dergâh Yayınları, İstanbul.

ERCİLASUN, Bilge (1990), “Mehmed Rauf”, **Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri**, C. X, Ötüken-Söğüt Yayınları, İstanbul.

“Hikâye” (1948), **Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü**, Haz. TDK Sözlük Kolu, TDK Yayınları, Ankara.

“Hikâye”(1969-1971), **Hayat Büyük Türk Sözlüğü**, Haz. Şevket Rado vd., Hayat Yayınları, İstanbul.

“Hikâye” (1988), **Türkçe Sözlük C. I**, Haz. Hasan Eren vd., TTK Yayınları, Ankara.

Hüseyin Kâzım Kadri (1927), “Hikâye”, **Türk Lûgatı**, Ankara Maarif Vekâleti, Ankara.

Kaşgarlı Mahmûd, **Divân ü Lûgat’it-Türk** (2005), Haz. S. Erdi – S. T. Yurteser, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

KAVRUK, H.- PALA, İ. (1998), “Hikâye - Türk Edebiyatı / Divan Edebiyatı”, **DİA**, C. XVII, Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

KESTELLİ, R. N.- BEDRETTİN, H. (1928), “Hikâye”, **Yeni Resimli Türkçe Kamus**, 2. Baskı, Yeni Şark Kütüphanesi, İstanbul.

Mehmed Efendi Vani (1218/1803), “Hikâye” **Lûgat-ı Vankulu Tercüme-i Sıhah-ı Cevherî**, C. II, Darü't-Tıbaatî'l-Cedideti'l-Mamure, İstanbul.

Mehmed Salâhî (1313/ 1896), “Hikâye”, **Kâmus-ı Osmanî**, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul.

Muallim Nâci (1310/ 1893), “Hikâye”, **Lûgat-ı Nâci**, Asır Matbaası, İstanbul. (Bkz. Muallim Nâci (1978), **Lûgat-ı Nâci**, Çağrı Yayınları, İstanbul.)

OLGUN, Tahir (1936), “Romanesk”, **Edebiyat Lûgatı**, Asâr-ı İlmiye Kütübhânesi, İstanbul.

ÖZKIRIMLI, Atilla (1991), “Hikâye” **Açıklamalı Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (1994), “Hikâye”, **Arkadaş Türkçe Sözlük**, Arkadaş Yayınları, İstanbul.

Şemseddin Sâmi (1317-1318/ 1899-1900), “Hikâye”, **Kamûs-ı Türkî**, İkdâm Matbaası, İstanbul. (Bkz. Şemseddin Sâmi (1989) “Hikâye”, **Kamûs-ı Türkî**, Enderun Kitabevi, İstanbul.)

TÜRKMEN, Fikret (1998), “Hikâye - Türk Edebiyatı / Halk Edebiyatı”, **DİA**, C. XVII, Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

ÖZ GEÇMİŞ

1978 yılında İstanbul'da doğdu. İlkokul ve ortaokul hazırlığı Kadıköy Kız Kolej'inde okudu. 1889'da ortaokul ve liseyi okumak üzere Ortadoğu Koleji'ne kaydoldu. Mezun olduğu 1996 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdi. 2000'de mezun olmasının ardından Ümraniye Lisesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak göreve başladı. 2001 yılında Tefik Bey İlköğretim Okulu'na geçerek beş yıl boyunca Türkçe öğretmeni olarak çalıştı. 2005 yılında Beylikdüzü 75. Yıl Cumhuriyet Lisesi'nde yeniden Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak çalışmaya başladı. 2007'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Programı'nda yüksek lisans yapmaya hak kazandı. Hâlen Beylikdüzü 75. Yıl Cumhuriyet Lisesi'ndeki görevine devam etmektedir.