

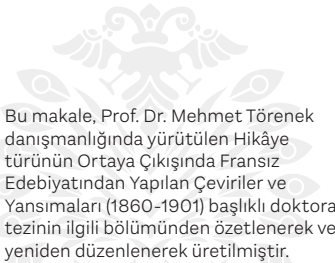
# Modern Türk Hikâyeciliğinin Kuruluşunda Hayat-ı Hakikiye Sahneleri ve Alafrangalaşma

## Daily Life Scenes and Europeanization in the Foundation of Modern Turkish Short Story Writing

Hakan SOYDAŞ 

Karadeniz Teknik Üniversitesi,  
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve  
Edebiyatı, Trabzon, Türkiye

*Karadeniz Technical University,  
Faculty of Letters, Turkish Language  
and Literature, Trabzon, Turkey*

  
Bu makale, Prof. Dr. Mehmet Törenek danışmanlığında yürütülen Hikâye türünün Ortaya Çıkışında Fransız Edebiyatından Yapılan Çeviriler ve Yansımaları (1860-1901) başlıklı doktora tezinin ilgili bölümünden özetlenerek ve yeniden düzenlenerek üretilmiştir.

This article was written and rearranged by the relevant section of doctoral thesis titled Translations and Reflections from French Literature in the Emergence of the Story Genre (1860-1901), which was completed under the supervision of Mehmet Törenek.

Geliş Tarihi/Received: 10.05.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 07.10.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 31.01.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Hakan SOYDAŞ  
E-mail: hakan\_soydas@hotmail.com

Atif: Soydaş, H. (2024). Modern Türk Hikâyeciliğinin Kuruluşunda Hayat-ı Hakikiye Sahneleri ve Alafrangalaşma. *Turcology Research*, 79, 37-48.

Cite this article as: Soydaş, H. (2024). Daily Life Scenes and Europeanization in the Foundation of Modern Turkish Short Story Writing. *Turcology Research*, 79, 37-48.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

### Öz

Türk edebiyatı tarihî sergüzeşti boyunca ilişki kurduğu farklı medeniyet dairelerde karşılaştığı yenilik unsurlarını kendi bünyesine kazandırmıştır. XVIII. yüzyıl itibarıyla devletin modern bir kurumsal yapıya kavuşma çabası millî kültür unsurlarının da yeni terkiplere ulaşmasına imkân sağlamıştır. Yeni Türk edebiyatı da bu modernleşme girişiminin sonucunda XIX. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla Fransız edebiyatı özelinde Batı edebiyatının temel paradigmalarına muvafık bir veçhe kazanmaya çalışmıştır. Halk edebiyatının ve Divan edebiyatının kendilerine mahsus değer dünyaları ve ifade tarzları artık yeni bir gerçeklik ekseninde değişime uğramaya başlamıştır. Tanzimat sonrasında tebarüz eden yeni tarzda edebî eserler Batı edebiyatının tesiri altında şekillenirler. Hikâye sanatı da Halk edebiyatında ve Divan edebiyatında var olan örneklerinden farklı bir duyuş ve ifade tarzı ile bu yenileşme hareketinden payını alır. Edebî eserlerde işlenen hikâyeler Fransız romantizminin, realizminin ve natüralizminin getirmiş olduğu yeni ölçüler eşliğinde okuyucuya sunulurlar. Bu çalışmada Türk edebiyatında yeni bir tür olarak temeyyüz eden modern hikâye sanatının hangi dikkatler eşliğinde gelişmiş olduğu, ne gibi yapısal özellikler arz etmiş olduğu tespit ve teşrih edilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Yeni Türk Edebiyatı, Karşılaştırmalı Edebiyat, Kısa Hikâye, Gerçeklik Olgusu, Alafrangalaşma

### ABSTRACT

Throughout its historical journey, Turkish literature has incorporated the elements of innovation it encountered in different civilizational circles with which it has established relations. As of the eighteenth century, the state's effort to attain a modern institutional structure enabled the elements of national culture to reach new compositions. As a result of this modernization attempt, the new Turkish literature tried to gain an aspect in line with the basic paradigms of Western literature, with a special focus on French literature, in the second half of the nineteenth century. The unique value worlds and modes of expression of folk literature and Divan literature began to change on the axis of a new reality. The new style of literary works that emerged after the Tanzimat were shaped under the influence of Western literature. The art of storytelling also gets its share from this renewal movement with a different style of feeling and expression from the examples existing in folk literature and Divan literature. The stories in literary works are presented to the reader with the new measures brought by French romanticism, realism, and naturalism. In this study, it will be tried to determine and analyze the attentions with which the modern story art, which has emerged as a new genre in Turkish literature, has developed and what kind of structural features it has presented.

**Keywords:** Modern Turkish Literature, Comparative Literature, Short Story, Reality Phenomenon, Europeanization

### Giriş: Gelenekli Hikâye Sanatından Modern Kısa Hikâye Yazarlığına

XVIII. yüzyılda başlayan yenilenme hareketleri, XIX. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla önceki yüzyıllardan farklı bir duyuş ve ifade tarzı hâlinde Türk edebiyatında bir yenileşme dönemi hâlini almıştır (Özgül,

2006: 193). Yenileşme devri Türk edebiyatı yüzyıllarca sürmüş, kendine has bir geleneği olan Divan edebiyatının ve Halk edebiyatının birikimini Fransız edebiyatı özelinde Batı edebiyatına karşı beslediği ilgiyle birlikte farklı bir mecraya taşımıştır. Tanzimat sonrası Türk edebiyatı olarak da adlandırılan bu dönemde, gelenekten beslenen hikâye sanatı Batılı hikâye örneklerinin etkisiyle yeni bir çehre kazanmaya başlar. Ahmet Midhat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât* ve Emin Nihat'ın *Müsameretnâme*'sindeki hikâyeleri gelenekli hikâye sanatından Avrupa tarzı modern hikâye türüne doğru birer geçiş metnidir (Tanpınar, 2013, 286). Bu serinin dokuzuncu cildinde yer alan "Bir Gerçek Hikâye"sinde eserin başlığından itibaren aktüel gerçekliğe sadık kalan, "sahihül'l-vuku bir gerçek hikâye" kaleme almış olduğu okuyucuya ihtar edilir. Vak'a Akdeniz adalarından birinde geçmektedir. "İşbu 1292 senesi Ramazan'ının yirmi sekizinci gecesi" diye başlayan ilk cümlede hikâye zamanına işaret edilir. Hikâye iç içe geçmiş olan üç hikâyenin teşkil ettiği bir çerçeve hikâye etrafında gerçekleşir. "Bir Gerçek Hikâye"de konu itibarıyla da "kanun-ı insaniyete" riayet edilmiş olması dikkat çekicidir. Bu özellikleri itibarıyla modern hikâyeye ait kimi yapısal unsurları barındırdığı görülmektedir. Ahmet Midhat Efendi'nin bir ahlak kitabı yazmak niyetinde olmadığı, "hikmet-i ahlâka vukufu olanların nazar-ı itibar ve intibahına bir misal arz etmek" amacını gütmüş olduğunu ifade etmesi hikâye sanatı açısından önem arz eder (Ahmet Midhat Efendi, 2017: 225–243).

Emin Nihat'ın 1872–1875 yılları arasında yayınlanan eseri *Müsameretnâme* ise, on iki cüzden oluşmakta olup bir çerçeve hikâye etrafında aktarılan yedi hikâyeyi ihtiva etmektedir. Doğu ve Batı edebiyatlarında benzerine rastlanan bir tarzda anlatılan hikâyelerin yurtdışını konu edinmesi, kısmen de olsa psikolojik realite ve mekânın insan psikolojisine tesirine ait tasvirlerde bulunmuş olması gibi yönleriyle Batı tarzı hikâye anlayışı ile arasında bir yakınlık görülür. Orhan Okay'ın dikkat çektiği üzere Emin Nihat'ın Alexandre Dumas'ın *Kraliçenin Gerdanlığı* romanından özetleyerek çevirdiği "Gerdanlık Hikâyesi" kitaptaki diğer hikâyelerden farklılık arz eder (Okay, 2013: 103). Fakat gerek Divan edebiyatının gerekse de Halk edebiyatının hikâye etme tarzının ve üslup özelliklerinin etkisiyle bu eser de *Letâif-i Rivâyât* gibi bir geçiş dönemi metni olarak değerlendirilmiştir (Çağın, 2018: 34–47).

Namık Kemal, Tanzimat sonrası yenileşme hareketlerinde rol alanları, "âşhâb-ı temyiz" ve "nev-restegân-ı marifet" gibi tamlamalarla tavsif eder. Batı kültürü ile temas kurabilmiş ve özellikle kalemlerden yetişmiş olan bu kişiler, "Divân efendisi bozuntuları" denilerek tezyif edilen kimselerin edebiyat anlayışını ve eserlerini eleştirirler. Namık Kemal, eski edebiyatı "hakikat ve tabiat âlemlerinden hâriç bir cihân-ı evhâmdan iktibas olunmuş bir takım nâ-merbut tasavvurlardan" ibaret sayar. Şiir yaslandığı kadim geleneğin kalıplarını kıramamış olsa da nesir sahasında görülen yenilik hamleleri "zamanın fikr-i marifetine" muvafık eserlerin müjdecisi olmuştur. Tutulan bu yeni yolda insanlar eğitecek olanların başında "hikâye" türünden eserler gelir (Namık Kemal, 2005: 33–35). Namık Kemal'in burada kast ettiği eserler roman ve modern hikâye türünden eserlerdir. *Battal Gazi* (Namık Kemal, 2019: 499), *Hamzaname* (Namık Kemal, 2014: 251), *Köroğlu* hikâyeleri, *Hüsni-ü Aşk* ve *Leyla ile Mecnun* mesnevileri (Namık Kemal, 2005: 38--39) gibi gelenekli hikâye sanatının ürünü olan edebî eserler temsil ettikleri zihniyet itibarıyla eleştiriye maruz kalırlar.

Walter Scott, Charles Dickens, Victor Hugo ve Alexandre Dumas gibi yazarların kaleminden çıkan romanlar/hikâyeler ahlakça ve maarifçe takip edilmesi gereken yolun köşe taşlarıdır (Namık Kemal, 2005: 39). Namık Kemal dil ve edebiyat sahaslarında gerçekleştirilecek olan yenileşmenin aynı zamanda bir zihniyet dönüşümüne başlangıç olacağı kanaatindedir. Edebiyatı, "edebiyat-ı cedide" ve "edebiyat-ı atika" olmak üzere ikiye ayırır. Edebiyat-ı cedidenin özünü de "edebiyat-ı sahiha" kavramı ile tarif eder. Devir, "âlem-i terakki olduğu için fikr-i tecdide ihtiyaç vardır." Namık Kemal, "hem mutabık-ı hakikat hem de mutabık-ı edeb" olan eserlerin ortaya konmasına taraftardır. Onun, "edebiyat-ı sahiha" kavramıyla geliştirdiği yeni anlayış nesir sahasında özellikle Fransız edebiyatını kendine emsal almaktadır (Tarakçı, 1984: 240–241, 252). Bu çerçevede Fransız romancılığını göz önünde bulundurarak yaptığı tarif, hikâye sanatı için de geçerlidir. Kendi ifadesiyle: "Romanda maksat, güzerân etmemişse bile, güzerânı imkân dâhilinde olan bir vak'ayı ahlak ve âdât ve ihtimalâte müteallik her türlü tafsilatıyla beraber tasvir etmektir." (Namık Kemal, 2005: 37) Namık Kemal'in farklı eserlerinde içini doldurduğu "edebiyat-ı sahiha" anlayışı devri içinde tesirini göstermiş, yeni bir anlayışın ve dikkatin merkezi olmuştur.

Ahmet Midhat Efendi eserleri ile "matbuat-ı cedide"nin en velut ismidir. Birçok müteferrik makalesinde, eserlerinin önsözlerinde roman ve hikâye kavramlarından bahseder. Devrin edebiyatını Namık Kemal gibi edebiyat-ı cedide ve edebiyat-ı atika olmak üzere iki kutup hâlinde tasvir eden Ahmet Midhat Efendi (Ahmet Midhat Efendi, 2016: 204–211), edebiyat anlayışı ile yenileşme taraftarı olan Namık Kemal'in "edebiyat-ı sahiha" telakkisine yakın durur. Ahmet Midhat Efendi, çocukluktan beri dinlemeye alışık oldukları eski edebiyatın masal türünden eserlerini gerçekçi ve akla yatkın olmadıkları gerekçesiyle eleştirir. Onun zaviyesinden bakıldığında âsâr-ı cedide, "ihtimalat-ı adiy ve vukuat-ı meşhude-i yevmiye" (Ahmet Midhat Efendi, 2016: 65–66) dâhilinde olmakla yeni bir edebiyat anlayışının eseridir. Bu yeni edebiyat anlayışında "tesadüfat-ı garibe ve zuhurat-ı gayr-ı muhtemele"ye hoş bakılmamaktadır (Ahmet Midhat Efendi, 2016: 312). Yazar, mensur edebî eserlerin yapısal öğelerinden olan "kurgu" kavramını "hayalî" sözcüğü ile karşılamaktadır. Ona göre, edebî eser "hayalî olmak lazım gelip bu ise bir vaka-i sahihadir." (Ahmet Midhat Efendi, 2018: 171) Ahmet Midhat Efendi bu ifadesiyle birlikte, tahkiyeye dayalı edebî eserlerin kurgu marifetiyle inşa ediliyor olsalar da gerçekçi olmaları gerektiğini vurgulamaktadır. Şayet bir olay olduğu gibi yazılacak olursa bu, edebî olmaktan daha çok tarihî bir eser olur. Edebî eser kurgu marifetiyle kaleme alınmalı fakat bunda da memleketin ve sanatın gerçeklerine sadık kalınmalıdır (Ahmet Midhat Efendi, 2018: 171). Ahmet Midhat Efendi'nin devri için önemli bir adım olan *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar* isimli kitabında Avrupa edebiyatında roman türünün gelişimini ele alırken bol miktarda Fransızca kaynaktan istifade etmiştir. Yazarın, bu eserinde kavramları daha dikkatli kullanmaya çalıştığı görülmektedir. Roman için "roman", "nouvelle/conté" için hikâye ve fable'lar için de "fıkra" (Ahmet Midhat Efendi 2021: 24, 27, 41) kavramlarını tercih eder. Kimi aksallıklarla beraber bu kavramlaştırmaya genel itibarıyla sadık kalınmaya çalışıldığı görülmektedir. Bununla birlikte istifade ettiği Fransızca kaynakların asılları ile kendi yaptığı çeviri alıntılarını kıyaslandığında conte, histoire, nouvelle ve romance gibi kelimelerin anlamları dışında kullanılmış oldukları da göze çarpmaktadır.

Namık Kemal ve Ahmet Midhat Efendi'de görüldüğü gibi Samipaşazade Sezai de edebiyatı eski ve yeni olarak ikiye ayırır. Eski edebiyatın "garâib-i hikâyât ve acâib-i rivâyât şekl-i tıflânesinden" şikâyet eder. Yeni edebiyatı ise "tabiata karşı ulum ve fününun kazandığı muzafferiyetlere ve kalb-i insaniyete dair [...] tetkikat ve teşrihatın hâsıl ettiği tecrübeler"e" isnat etmesi yönüyle taltif eder. Hikâye sanatını "ilm-i

teşrih-i edebî” (Samipaşazade Sezai, 2016: 71–72) olarak tavsif etmesi ise realist bir yaklaşım tarzının sonucudur. Aynı zamanda en küçük şeylerin dahi edebî esere konu edilebileceğini kaydetmiş olması; Rezaizade Mahmut Ekrem’in sanatkârın bir akarsuyun şırıltısı, kuru bir çiçek dalı gibi ilk bakışta alelade gelen “zerrattan şümusa kadar her güzel şey”i (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014: 13) konu edilebileceği fikrine yakın durduğunu göstermektedir. Ekrem Bey’in Şemsa isimli hikâyesini Sezai Bey’e ithaf ettiği de göz önünde tutulduğunda bu iki önemli ismin yakınlıkları daha da anlam kazanır. Ara nesil sanatkârlarından Nabizade Nazım, hikâyeyi bir olgunlaşma ve ilerleme devresinin mahsulü olan romana giden yolda ilk adımlardan, tecrübelerden biri olarak değerlendirir. Onun nazarında roman, araştırmak ve gözlemek suretiyle dikkat kesilen ve aktüel gerçeklikten kopmayan hayattan manzaralarını okuyucuya sunmak üzere kaleme alınır. Roman her ne kadar “hikâye-i muhayyele” olsa da “tahayyül fevka’t-tabîa” olursa ortaya çıkan eser “conte” yani masal olur. Fakat gözlem ve araştırmaya dayalı olarak kaleme alınan tahkiyeye dayalı “ufak tefek romanlar veya tabir-i sahîh ile hikâyeler yani Frenkçesi nouvelle’ler” roman sanatının başlangıcı sayılır (Ravi, 2018: 72). Nabizade Nazım’ın hikâyeyi müstakil bir edebî tür olarak Fransız edebiyatı paralelinde değerlendirdiği görülmektedir.

Bu bağlamda Halit Ziya Uşaklıgil’in *Hikâye* başlığı ile kaleme aldığı inceleme eseri de devri için önemlidir. Yazar, eserin önsözünde yabancı bir kelime olan “roman”ın yerine “hikâye”yi kullanmayı tercih ettiğini (2012: 11) kaydeder. Halit Ziya Uşaklıgil, “tarz-ı atik-i hikâye” ve “tarz-ı cedid-i hikâye” gibi bir kavramlaştırmaya gider. İlk türden hikâyeler *Elfû’l-Leyle* ve *Elfû’n-Nehar* gibi “vakayî-i garibe”lerle dolu “efsaneler”dir. İkinci gruptaki hikâyeler ise Alexandre Dumas ve Ponson du Terrail yolunda yazılan romanları işaret eder (Uşaklıgil, 2012: 17, 19). Ardından Mehmet Rauf’un da hikâye kavramını kullanırken Rezaizade Mahmut Ekrem’in ve Samipaşazade Sezai’nin sınıflandırmasıyla benzer bir bakış açısına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Paul Bourget ve Emile Zola gibi yazarlara; Hippolyte Taine, Sainte-Beuve gibi eleştirmenlere dair değerlendirmelerini ihtiva eden yazılarında edebiyat sahasında toplumsal gerçekliği ve ferdi psikolojiyi tasvir eden, günlük hayattan kesitlere dikkat çektiği görülür. Ona göre bir edebî eseri öne çıkaran özellik, onun hayatı ve tabiatı tasvirdeki başarısıdır. Hikâyeler hayatın manasını okuyucuya hissettirmeli ve düşünmeye sevk etmelidir (Kariper, 1992: 60, 68). Yazar bu açıdan edebî eserin, “teşrih”, “tasvir” (Kariper, 1992: 203) ve “tedkik” (Kariper, 1992: 216) gibi nitelikleri haiz olması gerektiğini vurgular.

Hüseyin Cahit Yalçın’ın eleştiri mahiyetindeki yazılarında realist ve natüralist yazarların eserlerinden bahsederken, roman türünde eserleri roman olarak tarif ve teşrih etmiş olması (Tümer, 1994: 372–375) bu kavramın onun tarafından hakıyla değerlendirildiğini göstermektedir. İlgili sanatkârların romanlarının muhtevisiyatına dair yaptığı izahlarda, hayatın kendisinden seçilen “küçük şeyler”in (Tümer, 1994: 414, 427) mevzuu edildiğinden bahsetmesi, bahsi geçen diğer isimlerde görülen realist edebiyat telakkisinin aynıyla Hüseyin Cahit’te de mevcut olduğunu gösterir.

Türk edebiyatında hikâye sanatının tecrübe etmiş olduğu dönüşüm, dikkat çekildiği üzere bir zihniyet değişiminin sonucudur. Gelenekli hikâye sanatı eski zihniyetin bir yansıması olarak görülmüştür. Bu döneme ait eserler en başta gerçekçi olmadıkları ve hayatın doğal akışına aykırı oldukları sebebiyle eleştirilere maruz kalmıştır. Batılılaşma taraftarı çevrelerin modern hikâyeye doğru ilgisini yöneltmesinde ise insanı ve insanın bulunduğu muhiti gerçekçi, olağan; yeni bir duyuş ve ifade tarzı ile hikâye etme isteği yatmaktadır. Böylelikle günlük hayattan seçilen kesitler eşliğinde insanın çevresiyle olan ilişkisi gündeme getirilmiş olmaktadır.

Bahse konu edilen bu yeni duyuş ve ifade tarzının gelişmesinde çeviri eserler de etkili olmuştur. Çeviri faaliyetinde bulunan isimler bir paradigma değişimine atıfta bulunmaktan sakınmamış, yüzyıllardır süre gelen bir edebiyat telakkisinin matbuatta vücut bulan yeni türden eserlerle birlikte farklı bir duyuş tarzına yönelmekte olduğuna dikkat çekmişlerdir. Halil Edib ve Ali Rıza’nın sunduğu dikkatle; Aziz Efendi Muhayyelâtı, Köroğlu destanları ve Âşık Kerem masalları gibi eserler artık neticesiz, hükümsüz ve ehemmiyetsiz olarak değerlendirilmektedir. Bu eserlerin yerini “mecelle-i ibret-âmiz hayatın rengin bir sahifesi” olan hikâyeler/romanlar almıştır. Avrupalı sanatkârlar bu türden eserlerde iktidar sahibidirlere (Edib & Rıza, 1307: 2). Avrupalı sanatkârların kurgu marifetiyle kaleme almış oldukları eserler, onların ait olduğu millî kültürün ve ahlaki değerlerin ürünüdür. Her yazar ortaya koyduğu eserlerle birlikte aslında ait olduğu milletin manevi cephesine ayna tutmaktadır. İran Edebiyatı’nda *Elfû’l-Leyle* ve *Leyle* nasıl ki Doğulu yaşam algısını ve insanların sosyal statülerini tanıtır, Alman ve Fransız edebiyatı dâhilinde yazarların kaleme aldığı hikâye ve romanlar da Batılı yaşam algısını ve insanların toplumsal düzeydeki rollerini tanıtmaktadır (Vehbi, 1308: 3–5). Çevirmenler Türkçeye naklettikleri eserler sayesinde yeni bir hayat tarzını ve yaşam algısını da okura sunmuş olmaktadır.

## I. Modern Türk Hikâyesinin Kuruluşunda Yeni Bir Gerçeklik Anlayışı

Türk edebiyatında gelenekli hikâye sanatının dışında modern hikâyeciliğin gelişmesinde Fransız edebiyatı farklı yazarlar üzerinden etkili olmuştur. XIX. yüzyıl Fransız hikâye yazarlarından Alphonse Karr, André Theuriet, Édouard Rod, Emile Zola, François Copée ve Guy de Maupassant gibi isimlerin eserlerinde üst ve yan başlık olarak “scène de la vie réelle” tamlamasına sıklıkla rastlanır. Bernard Weinberg’e göre bu ifade ile birlikte ilgili eserin, yazıldığı dönemi yansıtan ve günlük yaşamdan alınmış gerçekçi bir kesit olduğu anlatılmak istenir (1937: 154).

Mustafa Hayrullah’ın Maupassant ve Zola’dan yaptığı çevirilerine, Hüseyin Cahit Yalçın’ın hikâyelerini de ihtiva eden kitabına “hayat-ı hakikiye” ismini vermiş olması önemlidir. Ahmet Rasim’in “hayat-ı hakikiye” üst başlığı verdiği hikâyelerinin yanı sıra *Tecârib-i Hayat* ve *Tesâvir-i Hayat* başlıklı eserleriyle birlikte Ahmet Mithat Efendinin *Letâif-i Rivayat* külliyyatında yer alan hikâyesi için “Bir Gerçek Hikâye” başlığını tercih etmiş olması bahse konu dikkatin bir sonucu olmalıdır. Günlük hayatın içinden ve olağanüstülüklerden uzak hikâyeler yazmak devrin sanatkârları için ortak bir dikkattir. Mustafa Reşid, “müştâhedâtımın bir kaçını kâğıda nakletmek istedim, şu kitap vücuda geldi” ifadesini kaydederken (Mustafa Reşid, 1303: 3–4); Alaybeyi-zâde Hasan Naci ise “hayal ve hakikati birbirine mezc etmeme[nin] roman [hikâye] tahririnde gözetilmesi lazım gelen de kayıkın en mühimlerinden” biri olduğunu ihtar eder (Alaybeyi-zâde Hasan Naci, 1305: 2). Hikâye yazarları, “vaka-i adiyye”den (Recâizade Mahmud Ekrem, 2017: 176) gördükleri olayları “canlı levhalar” (Nabizade Nazım, 2017: 166) hâlinde nakletmek için “şuun-ı hayat” (Mehmed Vecihi, 1314: 2) dâhilinde ortaya çıkan, “hakikate tab’an muvafık” (Manastırlı Mehmed Rifat, 1290: 2), “sefalet-i beşeriye”ye ait (Mehmed Celal, 1308: 2) olayları “enzâr-ı tetkike, cemiyet-i beşeriye içinde seyyiat-ı ahlakiyenin

netayic-i müthişesini" aktarmak üzere değerlendirirler. Roman ve hikâye arasındaki anlatım tarzının farklılığını sergilemesi açısından Nabizade Nazım, "Haspa'nın sonuna eklediği "Kariînime" başlıklı yazıda *Zavallı Kız, Bir Hatıra* ve *Hâlâ Güzel* isimli eserlerinin Fransızca "nouvelle" olarak tavsif edilen, "tafsilata tahammülü" olmayan hikâye türünden eserler (Nabizade Nazım, 2017: 242) olduğunu kaydeder. Mehmed Celal'in "edebî fıkra" alt başlığıyla yayımlanan *Olga* hikâyesinde ise yazar anlatıcının şayet roman yazacak olsa idi, olayların detaylıca tasvir edilmesinin gerekeceğini fakat naklettiği türden eserlerin olay örgüsüne ait detaylardan ve tasvirlerden sakınmasını gerektirdiğini söylemesi önemlidir (Mehmed Celal, 1312: 11). Belirtilen dikkatler eşliğinde ortaya konulan eserlerin okuyucu tarafından beğenilip beğenilmeyeceği de bir endişeye sebep olmuş görünmektedir. Avrupalı yazarlardan çeviriler yapmak önemli bir hizmet olarak değerlendirilirken diğer yandan Türk edebiyatının "hikâye-nüvislik çığırında hatve-i peyâm-ı terakki" olmak isteyen isimler telif eserler yazmak istemişlerdir. Fakat bu çabalarının başarılı olacağı konusunda emin olmadıklarından, şayet ilk denemeleri takdirle karşılanırsa hikâye yazarlığına devam edeceklerini ifade etmişlerdir (Süleyman Tevfik, 1307: 4).

Fransızca çeviri hikâyelerde bazı hikâyelerin aktüel tarih kaydıyla verildiği, gerçekte var olup tanınan kişilerin ve muhitlerin isimlerinin yazıldığı görülür. Bununla birlikte François Copée'nin "La Mentreuse" ve Emile Zola'nın "Comme On Meurt" hikâyeleri gibi bazı eserlerde ise hikâye kişilerinin ve olayların geçtiği mekânların isimlerinin ya sadece baş harfi verilmiş ya da tamamıyla gizleme yoluna gidilmiştir. Bu eserlerde bahsedilen tarzda bir otosansür uygulanırken, olay örgüsünün geçtiği adresler gerçekte var olan yerlerden seçilir. Bu sayede nakledilen hikâyelerin gerçekçi yönleri pekiştirilmek istenir.

Hikâye anlatıcısının, olay örgüsüne gerçekçi bir hava kazandırmak için izlediği bu yol kimi Türk yazarlarınca da takip edilmiştir. "Gönül Belası" hikâyesi "1247 senesi baharında İstanbul'da kısmet aramaya Amasya'dan yola çıkan iki delikanlı [...]" diye başlar (Süleyman Tevfik, 1307: 64). *Serâir-i Alüftegân*'ın ilk cümlesi de, "1298 senesi Nisanın on üçüne müsadif olan bir Pazartesi günü Çamlıca ile Tophanelioğlu caddesinin arka tarafında [...]" olarak yazılır (Alaybeyi-zâde Hasan Naci, 1305: 3). *Afv* hikâyesinde olayın geçtiği tarih "... senesi teşrin-i evvel" (Ali Muzaffer, 1314: 7), "Sevda" hikâyesinde ise 30 Kanunuevvel 130\*" (Nabizade Nazım, 2017: 132) şeklinde gizlenerek verilir. *Nâ-Kâm* hikâyesinde geçen "İstanbul'da (...) caddesindeki evine girdi" (Ahmed Rasim, 2019: 195) cümlesinde cadde isminin verilmediği görülür. "İlk Gözyaşı", "Mevid-i Mülakât" (Mehmed Celal, 2020: 52) ve "Maî Sümbül Yahut Pembe Bir Gül" hikâyelerinde benzer şekilde mekân isimleri saklanmıştır (Mehmed Celal, 2020: 106). *Bir Çiçek Demeti*'nde hikâye kişilerinin isimleri "[L]am Hanım" ve "[N]un Hanım" (Mustafa Reşid, 1304: 21, 23) hâlinde kısaltılır. Mehmed Celal'in "Hâlâ Seviyor Yahut İftirak"ında "Monsieur Alphonse ile karısı ..." şeklinde yazılarak (Mehmed Celal, 2020: 22) evli kadının ismi zikredilmezken, *Penbe Ferace*'de hikâye içinde geçen özel isme dipnot düşülerek açıklayıcı bilgilere yer verilir (Mustafa Reşid, 1310: 5).

Marcel Prévost ve Alexandre Dumas gibi isimlerin yazmış oldukları hikâyelerde olay örgülerinin tamamının ya da bir kısmının hikâye kişilerinin mektuplaşmaları üzerine kurulmuş olduğu görülmektedir. Bu mektupların bazılarında ise aktüel tarih kaydedilmiştir. Türk yazarlar, benzer şekilde eserlerinde mektuplara yer vermişlerdir. Ahmed Rasim'in "Bir Sefilenin Evrâk-ı Metrûkesi" (Ahmed Rasim, 2019: 71-219),<sup>1</sup> Halit Ziya Uşaklıgil'in "Bir Sahife-i Mensîye", (Uşaklıgil, 2004: 88-117) "Sevda-yı Girizan" (Uşaklıgil, 2006: 53-64), "Mektup Parçası" (Uşaklıgil, 2006: 130-144) ve Mustafa Reşid'in *Bir Askerin Nişanlısına Mektubu* (Mustafa Reşid, t.y.: 3-14) hikâyelerinin olay örgüleri tamamıyla hikâye kişilerinin mektuplaşmaları üzerine kurulmuştur. "Bir Kızın Hatası", "Hâlâ Seviyor Yahut Bir İftirak", "Karlar Altında", "Penbe Ferace", "Birinci Perde", "İkinci Nikâh", "Solgun Demet", "Oyun", "Meyl-i Dil", "Biçare Genç", "Sevda", "İkinci Nikâh", "Hâlâ Güzel", "Ali'nin Arabası" ve "Mevid-i Mülakat" hikâyelerinde ise olay örgülerinin dönüm noktalarında hikâye kişilerinin yazdıkları ve okudukları mektuplar etkili olur. Bu eserlerin bazılarında aktüel tarih verilirken, "Hâlâ Güzel"de olduğu gibi, "Fî 18 Haziran sene ..." (Nabizade Nazım, 2017: 172) şeklinde tarihin gizlendiği eserler de mevcuttur. Mektupların yanı sıra Emile Zola'nın "Le Carnet de Danse" hikâyesinde görüldüğü üzere bazı hikâyelerde ise hatıra ve günlük türlerinden yararlanılmıştır. "Bir Yazın Tarihi" (Uşaklıgil, 2005: 36-55), "Defter-i Nâ-tamam" (Uşaklıgil, 2005: 108-124), "Bir Eser-i Mesruk" (Uşaklıgil, 2005: 170-179), "İki Damla Gözyaşı" (Ahmed Rasim, 2019: 3-10), "Defter-i Âmâlîm" (Mustafa Reşid, 1308), "Yadigârlarım" (Nabizade Nazım, 2017: 20-77) ve "Sevda" (Nabizade Nazım, 2017: 132-160) hikâyelerinin olay örgüleri hatıra ve günlükler üzerine kurulmuştur.

Romantik duyuş tarzıyla kaleme alınan eserlerin çoğunda geniş tabiat tasvirleri, olay örgüsüne geçişte adeta bir girizgâh vazifesi görür. Hikâye kişileri tabiatın içinde yer alırlar. Bu türden hikâyelerde sıklıkla kahraman anlatıcının bakış açısıyla tabiat tasvir edilir ve duygular aktarılır. Catulle Mendès'in "Avarice" ve François Coppée'nin "La Griffes de Lion"ında görüldüğü gibi bazı hikâyelerde ise hikâye kişileri balkon, pencere ya da bir tepenin üzerinde yüksekçe bir mevkide bulunan yazar anlatıcı, seyretmekte olduğu muhit ve olayları detaylıca tasvir eder. Halit Ziya Uşaklıgil'in, "Son Levha" hikâyesinde evinin penceresinden Çamlıca Tepesi'ni seyreden hikâye kişinin gördükleri ve hissettikleri yazar anlatıcı tarafından aktarılır (Uşaklıgil, 2004, 20).<sup>2</sup> "Emel-i Me'yûs" hikâyesinde yazar anlatıcı odasının penceresinden okul bahçesini seyretmeyi alışkanlık hâline getiren, çocuklarla empati kuran hikâye kişisini nakleder (Uşaklıgil, 2004: 152-158). "Beyaz Şemsiye"de rıhtıma bakan pencereden sokaktan geçen bir hanımı seyreden (Uşaklıgil, 2004: 178), "Penceremin Hikâyesinde" ise yeni evli komşularının geçim kavgasını ve gündelik yaşantısını uzaktan takip eden kahraman anlatıcı ile karşılaşılır (Uşaklıgil, 2006: 117-129). Ahmet Rasim'in "Belki Ben Aldanıyorum" hikâyesinde genç kadın pencereden sokağı izlerken yazar anlatıcı da detaylıca bu sokağı tasvir eder (Ahmed Rasim, 2019: 259-310). "Haspa" (Nabizade Nazım, 2017: 221) ve "Nâ-kâm"da vapurun kamarasının penceresinden bakan anlatıcının tasvirleriyle karşılaşılır. "Nâ-Kâm" hikâyesinde, pencereden seyrettiği manzara eşliğinde "efkâr-ı mahsusaya esir olmuş" bir genç adamın gözünden deniz manzarası nakledilir (Ahmed Rasim, 2019: 189). Nabizade Nazım'ın "Bir Hatıra" hikâyesinde anlatıcı "safasından gaşy olmuş deniz" ve "şevk ile çuşa gelmiş" bir çayır arasında ilerleyen trenin penceresinden "Adalar'a kadar sevk-i nazar-ı tahassur" manzarayı seyrederek (Nabizade Nazım, 2017: 245).

1 Ahmed Rasim, "Bir Sefilenin Evrâk-ı Metrûkesi", *Hikâye ve Romanları I*, s. 71-129.

2 Halit Ziya Uşaklıgil, "Son Levha", *Küçük Fıkralar*, s. 20.

“Mev'id-i Mülâkât” (Mehmed Celal, 2020: 45), “Balonda Bir Vak'a-i Âşikâne”, “Biçare Genç”, “Mektep Arkadaşım” ve “Seyyie-i Tesamüh” hikâyelerinde, Fransızca eserlerde görüldüğü gibi hikâyeye giriş yapılacağı esnada nakledilen olaydan nasıl haberdar olunduğundan bahsedilir. *Balonda Bir Vak'a-i Âşikâne*'de anlatıcı, “Paris resâil-i mevkûtesinden birinde okuduğu fıkrâ’yı” (Ali Muzaffer, 1317: 3) anlatma yoluyla olay örgüsünü betimlemeye başlar. Anlatıcı, “Biçare Genç”te şahit olduğu bir olayı ve “Mektep Arkadaşım”da bir başkasından dinlemiş olduğu hikâyeyi naklettiğini söyler (Ahmed Rasim, 2019: 237). *Seyyie-i Tesamüh*’ın ilk satırları ise “Tercüman-ı Ahval gazetesinin 1279 on Rebiyülevvel Perşembe tarihli 228’inci nüshasında ikinci sahife nihayetine yakın şu satırlar okunmaktaydı” diye başlar. Hikâyede “Seyyie-i Tesamüh” isminde yayımlanan bir tefrika roman etrafında cereyan eden tartışmalar ve olaylar hikâyeye edilir. Hikâyenin ilk satırlarında verilen bilgiler kurgusaldır. Yazar anlatıcının hikâyeye başlarken tercih ettiği anlatım tarzı ve olay örgüsünü nakletme şekli devri için bir farklılık arayışı olarak değerlendirilebilir. Halit Ziya Uşaklıgil’in “Yelpaze Altında” hikâyesinde yazar anlatıcı eserin girişinde hikâyeye kişisi Süleyman Necdet’i tanıtır, o da bir hatırasını nakletmeye başlar. Nakledilen hikâyeye, eserin esasını teşkil ederken yazar anlatıcının buradaki rolü hikâyeye kişisini takdim edip, olay örgüsünün başlangıcını ve bitişini haber vermektir (Uşaklıgil, 2004: 46–65).<sup>3</sup> “Birinci Perde” hikâyesinde de aynı anlatım tekniği kullanılır. Yazar anlatıcı şahit olduğu üzere, arkadaşı Mahmut Ferit ve Şarlot isimindeki Fransız kızın arasındaki gönül macerasını hikâyeye eder. “İzdivac-ı Mütayemmin” hikâyesinde ise ben anlatıcı yolda yürümekteyken bir arkadaşıyla karşılaşır. İsteksizce onu dinlemekteyken, arkadaşı yol üstünde bir tanıdığıyla selamlaşır bir iki söz eder. Döndüğünde ayaküstü konuştuğu kişinin hayatından bir kesiti hikâyeye anlatıcısına aktarır. Hikâyenin olay örgüsü de nakledilen bu kesit üzerine kurulur (Uşaklıgil, 2004: 225–243).<sup>4</sup>

Hikâyeye yazarları açısından dikkat çekici olan bir diğer unsur tamamı yabancı uyruklu hikâyeye kişileri ile yabancı bir ülkede geçen ya da İstanbul’un levanten semtlerinde yabancı uyruklu kişilerin yer aldığı hikâyeler kaleme almış olmalarıdır. Böylelikle XIX. yüzyıl Türk toplumuyla karşılaşma ihtimal verilmeyen sosyal ilişkilerin betimlenmesinin yolu açılmış olmakla beraber Avrupalı yaşam tarzı ve davranış tarzları da tanıtmış olur. Ali Muzaffer’in *Bir Sergüzeşt, Afv, Fakir-i Masum, Yaldızlı Kitap Yahut Mahzun Bir Kadın ve Balonda Bir Vak'a-i Âşikâne* hikâyeleri telif eser olarak tanıtılmışlardır. Bu eserlerin hikâyeye kişilerinin tamamı yabancı uyruklu kişilerdir, olay örgüsünün cereyan ettiği yerler de yabancı şehirlerdir. *Yaldızlı Kitap Yahut Mahzun Bir Kadın*’da ise Paris’in cadde ve semtlerinden isim isim bahsedilir. Mustafa Reşid’in *Tezkir-i Mazî*’indeki hikâyelerde İstanbul’un alafranga semtlerinde Türk ve yabancı uyruklu kişilerin yaşamış oldukları olaylar hikâyeye edilir. *Tesâvir-i Hayat*’ta ise Boğaziçi, Napoli ve Paris gibi muhitlerde farklı uyruklardan insanların başından geçen alelade, kısa hikâyeler yer alır. Halil Edib’in “Mazi” (Halil Edib, 1307: 6–23) ve “Cihaz” (Halil Edib, 1307: 24–34) hikâyelerinin olay örgüleri Paris’te geçmekte ve hikâyeye kişileri de Fransızdır. Ahmed Rasim’in hikâyelerinden “İhanet-i Aşk”ta Fransa’da ve “Güzel Eleni”de Galata’da yaşayan yabancı uyruklu anlatı kişilerinin başlarından geçenler üzerinden sunulan sosyal hayat manzaraları, reel mekânlar ve aktüel zamana dair göndermeler dikkat çekicidir. Yazarın; “Afiye”, “O Çehre”, “Mektep Arkadaşım”, “Tercübesiz Aşk”, “Biçare Genç”, “Sevda-yı Sermedî”, “Gam-ı Hicran”, “Asker Oğlu”, “Nâ-Kâm”, “Ülfet”, “Belki Ben Aladanıyorum” isimli eserlerinde ise İstanbul’un alafranga sosyal hayatının farklı yönleriyle işlendiği görülür.

Hikâyelerde özellikle Türk ve Müslüman kadınların yapmasına ihtimal verilmeyen, hoş görülmemeyen davranışlar başka milletlere ve dinlere mensup anlatı kişileri tarafından tatbik edilir. “Ferdinando”da genç Marquise, üç erkek arkadaşı ile ava çıkar, avda yaralanmış ve tedavi görmekte olan bir başka erkeğin başucunda onun için kitap okur (Mustafa Reşid, 1312: 2–3, 9). “Adelina”da genç kadın kocası için piyano çalır şarkılar söyler (Mustafa Reşid, 1312: 16). “Muhabbet-i Hâlisânenin Mükâfati”nda genç bir kız tek başına gezmeye “muhtar bırakılır”, sandal gezisine çıkar ve yabancı erkeklerle tanışır (Mustafa Reşid, 1312: 16). “Bedia Hanım” hikâyesindeki on yedi yaşındaki Bedia, Miss Mac Intoch isimindeki İngiliz mürebbiyenin himayesi altında eğitim alır. İngilizce çocuk kitapları okur, müzik ve piyano ile meşgul olur. “Hayalât-ı bî-nihaye[sini], hissiyat-ı amikâsin[i] Beethoven, Wagner ve Belioz” gibi sanatkârlarla tatmin eder (Kerman, 2003: 148–149). “Oyun” hikâyesinde on altı yaşındaki genç “tarz-ı cedid-i edebin gençlerimizin âğûş-ı itlâ’ına bıraktığı romanları, tiyatroları okumaya başlar, bunlarda tasvir olunan eşhasa adeta zihninde vücut” verir. Octave Feuillet’in Türkçeye çevrilen eserleri, Dumas Fils’in *La Dame aux Camélias*’ı ve Lamartine’in *Graziella*’sı okunan bu kitapların arasındadır (Mehmed Celal, 2020: 33). “Yarın” hikâyesindeki şair Süleyman Bey ise Dante’nin eserlerini okur (Kerman, 2003: 158).

## II. Alafrangalaşma ve Yeni Hayatın Alışkanlıkları

İncelemeye konu edilen yıllarda yayımlanmış olan eserlerde önceki paragrafta değinilen alışkanlıkların yanı sıra, yeni bir hayat algısının doğurduğu davranış tarzlarına yer verilir. İlber Ortaylı’nın sunduğu dikkatle, Avrupalılaşmak ve Avrupalılaşma XVIII. yüzyıldan itibaren Avrupa kıtası dışında kalan birçok ülke için sosyal bir olgudur. Ortalama seviyenin üstündeki kesimlerin hayat algısında bu olguya koşut değişimler tebarüz eder. Bu sebeple de “Batı tarzı hayat” Osmanlı özelinde ilgiyle karşılanmıştır (Ortaylı, 2016: 21–22). Mustafa Reşid’in “Son Salon”, Hüseyin Cahit Yalçın’ın “Kanto, Bir Perde”, Halit Ziya Uşaklıgil’in “Yırtık Mendil”, Hasan Remzi’nin *Sefahat* hikâyelerinde yer alan balo, balyoz, salon ve tiyatro gibi mekânlar yeni eğlence muhitleri olarak ortaya çıkarlar.

Mustafa Reşid’in “Son Salon” hikâyesinde Louis on yaşındayken ebeveynini kaybeder. Bir tacirin himayesi altına girer. İyi bir eğitim alır, derslerinde başarılı olur. Tatil günlerinde tiyatrodan başka bir yere gitmediğinden Paris’in sefahat âlemlerini bilmez. Paris’te eğitim aldıktan sonra öğretmenlik yapmak üzere Beyoğlu’ndaki bir okula tayin olur. Buradayken çevresindekilerin sürekli bahsettikleri salonlara karşı merakı uyanır. Nihayet bir gün, “maddeten ve manen asrımızın son solanlarına müşâbih [bu salonun] şaşaa-yı maddiyesi Louis’in gözlerini kamaştırdı. Zalâm-ı şek içinde bulunan maneviyatı ise ruhunu ürküttü.” Gittiği bu yerde, kadınlı erkekli otuz kırk kişinin ellerindeki kadehlerin eşliğinde kahkahaları birbirine karışmaktadır.

*Sanatın bedayi’-i ahiresinden olan lambalar, rengârenk serpuşları altından neşr-i envâr-ı dilâra ederek huzzârın melâhat ve ziyetini tezyid ediyordu. Bünyân-ı iffeti zelâzel-i müthişeyi dûçâr eden bir takım muhâverât alenen cereyan ettiği hâlde ne sahabe-i hane ne*

3 Halid Ziya Uşaklıgil, “Yelpaze Altında”, *Küçük Fıkralar*, Özgür Yayınları, İstanbul 2004, s. 46–65.

4 Halid Ziya Uşaklıgil, “İzdivac-ı Mütayemmin”, *Küçük Fıkralar*, s. 225–243.

*de misafirîn tarafından muâheze olunmuyordu. Bilakis birisi gaflet eseri olarak fazilet perverâne bir söz söyleyecek, bir muamelede bulunacak olursa bütün dudaklar müstehziyâne bükülürdü!*  
*Madame'lar kendi zevclerinden başka erkekler ile Monsieur'ler başkalarının zevceleri ile bî-muhâbâ muaşakâta germî vermişlerdi.*

Genç öğretmenin karşılaştığı bu manzara karşısında ilk önce canı sıkılır. Sonrasında ev sahibesi Madame Therèse'in kızı Cecile ile soh-bete koyulunca bulunduğu ortamdan keyif almaya başlar. Bu kız "Beyoğlu salonlarında hüsn, zerafet nokta-yı nazarından mümtaz idi." Hayatında ilk defa bu tarz bir kıza tanışan genç öğretmen muhatabından son derece etkilenir. Hayatında içtiği ilk içkiyi de onun elinden tadar. Cecile onun için piyano çalıp şarkı söyler. Cecile için alelade olan bu hareket tarzı Louie'nin zihninde farklı düşüncelere sebep olur, genç kızın ona karşı meyl ettiğini zanneder. Sonraki haftalarda her Salı bu salona gitmeyi alışkanlık edinir. Fakat en sonunda, görmüş olduğu alâkanın bu türden kibar âlemlerinde sergilenen sıradan tavırlardan olduğunu öğrenir ve hayal kırıklığına uğrar (Mustafa Reşid, 1317: 7–20).

Hüseyin Cahit Yalçın'ın "Kanto, Bir Perde" hikâyesinde tiyatro salonlarında sahneye konulan, kadın oyuncuların yer aldığı müzikli oyunların insanlar üzerinde ne türden tesirler bıraktığı ve arzularını heyecana getirdiği nakledilir. "Galiz levha-yı hayalî karşısında derunî bir ateşle kavru lan genç, ihtiyar birçok sinelerden kısı k bir heva-yı muharrik ihtiras"la hareket eden insanlar, "yanaklarını bir buse-i hayaliye uzatır gibi bütün kızarı k, nar gibi dudaklarını emecek dudak arıyor gibi az açarak, iri kalçalarını dalgalandıran yarı çıplak, [...] göbek atışlarıyla bacak havalandırışlarıyla göz önünde, handân ve işve-nâk" kadınların hayaliyle tiyatrolara koştururlar. Tiyatro sahnesinde kanto seyredcek olan kalabalık bu eylemi, sanat zevki edinmek için değil sahnede yer alacak dansçı kadınların şuhluğunu seyretmek arzusuyla yerine getirir. Sanat zevkinin aksine yarı çıplak bir kadın bedenini seyredilemeyi ve bir "muaşaka hayalini" gerçekleştirmeyi amaç edinmişlerdir. Toplumun farklı kesimlerinden gelen bu insanların kimileri "eldiven takan ellerle [kimileri] ise işten bozulmuş avuç[larıyla]" gösteriyi alkışlarlar. Arzularına esir olmuş bu insanlar diğer taraftan kendi hayatlarında çok fazla şeyden fedakârlık etmek zorunda kalırlar.

*Bu yolda bazen namus-ı aile ezilir, bazen sarraf senetlerinin üzerinde yürünür, bazen evde yalnız bıraktıkları zavallı bir kadının gözyaşları çiğnenirdi. Ve en korkunç bir ihtimal olmak üzere, önlerindeki serab-ı muğfel bir gün birdenbire kaybolarak, o kadar şevkle takip ettikleri bu yol mahkeme-i cinayete çıkıverirdi.*

*Her hafta sahneye en yakın loca tutulmak, birinci mevkinin en önüne geçilmek için ihtiyar validelerden türlü türlü kavgalarla koparılmış, evden bir şey aşırılarak satılmak suretiyle ele geçirilmiş, maaş kırdırılarak tedarik olunmuş paralar, körü körüne bir fedakârlık kokan bu melun madenler cepleri kabarttığı zaman kulaklarda bir zemzeme-i saadet, daha ümit verici bir surette aks eder, göz önündeki hayaller daha mültefitâne gülümserdi. [...] Bu mahkûmîn-i gaflet en murdar ihtirasların en hakir, en mutî birer bendeleri hâlinde âtiyi, hâli, her şeyi unutarak bir tebessüm görmek, göbek atıldığını seyretmek için tiyatrolara kendilerini atar[lardı] (Hüseyin Cahid, 1898: 245).*

Nabizade Nazım'ın "Zavallı Kız"ında ise bahsi geçen tiyatrolarda sahne alan hafif meşrepli kadınların hangi yollarla insanların mahvına sebep oldukları hikâye edilir. Beyoğlu'ndaki Concordia tiyatrosunun müdavimlerinden olan İhsan, tiyatrodan sahneye çıkan bir kadınla ilişki kurduktan sonra, evlenme vaadiyle ümit verdiği Hesna'yı ihmal eder ve ondan yüz çevirir. Doğru yolu bulmasını ümit eden babasının verdiği harçlıklarla Beyoğlu'nun birahanelerinde ve otellerinde gününü gün eden bu adam vaadini ve yolunu bekleyen genç kızı tamamen aklından çıkarır. Hem kendisini hem de ailesini felakete sürükleyen İhsan, duyduğu vicdan azabıyla birlikte olup bitenlerin ardından teessürle maziye baktığında, peşi sıra sürüklendiği bu kadın tipini nefretle yâd eder.

*Concordia'da halkın nazar-ı iştihası karşısında arz-ı endam-ı üryan eden kadınların vicdanları sarı renkli madenî şeytanların en hafif handesini aksü'l-gaye-i âmâl addetmekten ibaret olması hakikat-ı müdhişesinden kâmilan gafil bulunduğum hasebiyle S. ...'nin bir handesine nailiyet uğrunda servetimi, ömrümü, istikbalimi heba etsem yine kendimi bu lütfâ, bu muvaffakiyete pek nankörce-sine davranmış sayacağım, söylemeden bilinecek şeylerdendir. Hâlbuki S. ... ayarında olan sefiller, gecelerini bir iki altına ve namus ve iffetlerini bir kadeh konyağa kurban etmeyi pek sade ve binaenaleyh pek tabii bir hareket sayarlar ve bunu kemâl-i iftihar ile yüzünüze karşı söylerler. Ben S. ...'nin arzuları, hevesleri uğrunda varımı yoğumu fedayı göze aldırıştım.*

*Bu kabil mahlûklar benim gibi cahil gençleri avlamakta pek mahirdirler. Kendilerini emsali bulunmaz bir Hint kumaşı göstermek ve ilk günler bir takım ca'li istîğnalar, nazlar ile celb-i infial ve iştiha eylemek ve lüzum görülürse civanmertlik, alicenaplık komedyası rollerini kemal-i maharetle oynamak sayesinde bütün hissiyat ve âmâlî kendi üzerlerine celb ve davet ettikten, yani avlarını tamam ağlarının üstüne çektikten sonra ellerinde kemal-i tedbir ile kullandıkları taalluk ipini çekip tuzağa düşürürler ve artık bilâ-zahmet pençe-i teshire geçirmiş olurlar (Nabizade Nazım, 2017: 116).*

İhsan, ebeveynini çocuk yaşta kaybettiğinden babasının himayesine sığınmış olan halasının kızı Hüsna'yla birlikte büyümüştür. Yaşları ilerledikçe Hüsna ona karşı samimi duygular beslemiş, İhsan'ın babası da bu iki gencin evlenmesini dilemiştir. Babasını başından savmak için Hesna'yla evleneceğini söyleyen genç adam, düştüğü sefahat âleminin sarhoşluğuyla savrulurken hem babasının servetini israf eder hem de yolunu gözleyen Hesna'nın acı dolu günler yaşamasına sebep olur. O ise bu sırada, Büyükdere'de La Pierre Oteli'nde kiraladığı odada S. ... ile birlikte yaşar. Dört beş aylık sefahatin ardından İhsan parasız kalınca metresine, ona hediye etmiş olduğu mücevherleri bozdurmayı teklif eder. Düşkün kadın bunun üzerine haber vermeksizin onu terk eder. İhsan eve döndüğünde Hesna'yı ölüm döşeginde bulur, birkaç gün sonra da genç kız hayatını kaybeder.

Halit Ziya Uşaklıgil'in "Yırtık Mendil" hikâyesinde şair Mesut Hürrem Bey bir erkek arkadaşıyla birlikte İzmir'de Suriye asıllı Hristiyan bir ailenin evindeki baloya davet edilmiştir. Yazar anlatıcının balo mekânına, dans usullerine ve kadınlı erkekli kibar tayfasının birbirleri arasındaki ilişkilere dair tasvirleri bu ortamı en küçük detayına kadar tanıtır. Son derece zengin olan ev sahibinin Cemile ve Feride isminde iki kızı vardır. İlki evli olup ikincisi ise nişanlıdır. Balo esnasında Cemile'ye kocası eşlik etmektedir. Feride'nin nişanlısı yurt dışında

olduğundan yalnız başına eğlenmektedir. Balodaki tüm hanımlar rengerank kıyafetler giyinmişler, erkekler de frakları ile onlara eşlik etmektedirler. Balonun açılışını, ev sahibi dul olduğundan evli kızı Cemile kocasıyla birlikte yapar. Cemile,

*Uzun etekli al kadife esvabıyla başında toplanmış beyaz pirinç tozuna müstağrak saçlarının üstünde bir elmas çelenge merbûtan sallanan kırmızı tüyüyle orada, genç kocasının nazar-ı gururu altında[dır]. İlk valsın resm-i iftitâhını onlar icra edeceklerdi, bütün sair çiftler şimdi gözleri şehnişinin içinde tertip olunmuş bir set üzerinde emre âmade duran çalgıcılara merkûz sofanın etrafında rengârenk elbiseler arasında beliren siyah fraklarla duruyorlardı.*

[...]

*Kenarına sıkıştırılmış bir çift beyaz eldivenin boş parmakları kemiksiz bir el gibi sallanan bir klak şapka nagehan havaya fırlayarak çalgıcılara işaret verdi, o zaman pek rağbette bir vals olan Tuna Dalgaları'nın matla-ı negamât-ı mevvâcesi kemanların kaba sesleri arasında yuvarlandı gitti (Uşaklıgil, 2005: 72).*

Cemile ve kocasının açılış valsinden sonra salondaki diğer çiftler de sahneye çıkarlar. Bazıları baloya karı koca olarak gelmiş olsalar da dans için eşleştiklerine salondaki insanlar arasından seçtikleri kişilerden herhangi biriyle de dans etmektedirler. Çoğu zaman evli çiftler başka çiftlerle eşleşerek eğlenirler. Dansa ara verildiğinde insanlar kurulmuş olan büfelere gidip istediklerini almakta ya da sigara içenler için ayrılmış olan bölmeye gidip sigara içmektedirler. Mesut Hürrem Bey, Feride'nin güzelliğinden etkilenip onunla dans için eş olmayı teklif ettiğinde genç kız pembe kaplı defterindeki listeye bakıp hangi dans için boşta olduğunu genç şaire söyler. Bütün geceyi birbiriyle sohbet ederek, içki içip dans ederek geçirirler. Fransızca hikâyelerde görüldüğü üzere balolarda kibarlara mahsus tarzda eğlenilir ve bu eğlencenin yarınının olmayacağı, bir tek gecelik eğlence olduğu herkesçe bilinir. Mesut Hürrem Bey de birlikte eğlendiği Feride'yi o geceden sonra bir daha görmez, hoş bir hatıra olarak yâd eder.

Hasan Remzi'nin *Sefahat* hikâyesinde sefhane ilişkilerin kurulduğu, düşük ahlaklı kadın ve erkeklerin bir araya gelip serbestçe yaşadıkları mekân bir balyozdur. Balyozlar, balolara nazaran daha alt tabakadan kişilerin içki içip, karşı cinsten kişilerle tanışıp eğlendikleri mekânlardır. Hikâye kişisi Jean, babasını küçük yaşta kaybetmiş ve annesinin gözetimi altında yetişmiştir. On dokuz yaşlarındaki genç adam annesinin üzülp hasta olmasına sebep olan bir hayat sürmektedir. Annesi karlı kış geceleri onun eve dönmesini beklemiş, dönmediğini gördükçe de oğlunun içine düştüğü sefaletten ötürü üzüntüye kapılmıştır. Jean ise bu sırada Beyoğlu'ndaki balozlarda Mademoiselle Lorange ismindeki hafif bir kadınla gününü gün etmektedir. Tüm parasını tükettiğinde birlikte olduğu kadın onu terk eder. Eve döndüğünde annesini hasta bulur. Yaşlı kadın altı ay sonra hayatını kaybettiğinde, annesinden tevarüs eden tüm mülkünü satıp yeniden Beyoğlu balyozlarına geri döner. Mademoiselle Lorange'la tekrar birlikte olmaya başlar. Annesinden arta kalan mirası da tükettince Lorange'ın onu terk etmemesi ve himayesine alması için ricacı olur, fakat bu isteği kabul görmez. Jean sefih bir yaşama mahkûm olur (H[asan] Remzi, 1311: 5–16). Balyozların bizde örnekleri az görüldüğünden olacak ki yazar, genelde bu türden eğlenceler için seçilen Beyoğlu'nu ve yabancı karakterleri kullanır.

Mustafa Reşid'in "Tepebaşı Bahçesinde" hikâyesinde XIX. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla İstanbul'da ortaya çıkan yeni yaşam alanları olarak Tepebaşı ve Taksim bahçelerine dikkat çekilir. Aşıkâne ilişkiler, serbest yaşam ve yeni zevkleri anlatmak için yeni mekânlar seçilir, tabiatla birlikte duygusal etki oluşturulmaya çalışılır. Taksim bahçesi; "lapiska saçlı, mavi gözlü, ten-dürüst, şuh meşrep", Tepebaşı bahçesi ise "siyah saçlı, ela gözlü, nârin yapılı, beyaz çehreli mahzun, esmer güzeli kadar mütessir" bir genç kıza benzetilir. "Hazin olan şeyleri severim" diyen yazar, Tepebaşı'nın havanın müsait olduğu pazar günleri son derece kalabalık olduğunu söyler.

*Kadınlarla erkekler karma karışık bir hâlde olup kâh oturur, kâh gezerlerdi. Yollar dar olduğundan gezilir iken bazen hafif müsâdemeler vukua gelir. Bazen de – galiba kasten- iki kol yekdiğerine temas ettiği sırada parmaklar birbirine hafifçe sıkırlar idi. Bu gibi temaslar, müsâdemeler, ekseriya çehrelerin rengini değiştirdi.*

[...]

*Vakıa güzelden çok çirkin görülüyordu. Lakin o çirkinler de güzellerin hüsnünü artırıyordu. Bu hikmete mebni olmalıdır ki ekser resamlar güzel bir kız tasvir ettikleri zaman tesir-i hüsnünü tezyîd için yanına bir de çirkin koca karı tersim ederler.*

Hafif hafif vezan olan bâd-ı şimâlî orta yerdeki fskiyenin suları ile yapraklarla, bazı perişan saçlarla ipek fıstanlarıyla oynayarak güzel güzel manzaralar teşkil ediyordu (Mustafa Reşid, 1303: 6–7).

"Büyük Ada'da!" hikâyesinde birlikte vakit geçirmek isteyen "firarilerin iltica" ettikleri aşıkâne mahal, Büyük Ada'dır. Adada geçirilen gece boyunca âşıklar kaldıkları evin penceresinin önünde oturarak "cezire-yi hâdrayı kucaklamış olan o derya-yı dil-rübâyı öpmek arzusuyla semadan inen bulutlâtın suret-i tenezzülünü saatlerce temâşa" ederler. Sabahleyin ise birlikte adanın dört bir yanını, gayet serbestçe hareket ederek, birbirleriyle alakadar olarak dolaşırlar. Orman içinde gezinirken İstanbul'da karşılaşamayacakları güzellikler içinde olmanın zevkiyle kimi zaman Victor Hugo'nun kimi zaman ise Fénelon'un eserlerinden, Romeo ve Juliette'den bahsederler. Güneş batıp ayın ışığı ormana yansıdığına birbirleriyle mahremiyetlerini de paylaşmış olurlar.

*Kamer, bedir hâlinde bulunduğundan çam ağaçlarının yaprakları arasından hâsıl ettiği manzara top çehreli bir kızın neftî bir tül altından görünüşüne benziyordu. Tulû-ı kamerden sonra her şeyin manzarası değişti. Cezire başka bir hüsn, başka bir letâfet kespetti. Kendimizi bu âlemin hâricinde, seyrine doyulmaz bir âlem-i bedâyi içinde görmeye başladık.*

*Güneşin tulûuna kadar çamlıkta kaldık. Bir meşcereyi hacle-gâh ittihaz eden âşık-ı maşukun münevver bir geceyi nasıl geçirmeleri lazım gelirse biz de o geceyi öyle geçirdik (Mustafa Reşid, 1303: 36).*

Mustafa Reşid'in hikâyelerinde sıklıkla karşılaşılan Büyükdere, millet bahçeleri gibi XIX. yüzyıl ortalarında kentleşme programları çerçevesinde tanzim edilmiş yerleşim yerlerindedir. Bu muhitte levantenlerin ve farklı milletlerden kişilerin önemli oranda nüfus yoğunluğu

söz konusu olmuştur.<sup>5</sup> “Bella Vista”nın hikâye anlatıcısına göre “Boğaziçi pay-ı taht-ı letâfettir. Büyükdere ise Boğaziçi'nin pay-ı tahtıdır”. Boğaziçi’nde gezmeye değer iki yer vardır. Bunlar Tarabya ve Büyükdere’dir. Büyükdere’ye Tarabya üzerinden gidilir ve burası yaz aylarında özellikle pazar günleri insan kalabalığı ile dolup taşar. Bu muhitin en latif mekânlarından Mesar Burnu’nda insanların oturabilecekleri ve “o derya-yı dilrûbâyı temaşa” edebilecekleri kahvehaneler mevcuttur (Mustafa Reşid, 1303: 43–44). “Büyükdere’nin Venüsü”nde olay örgüsü Büyükdere’de geçer. Hikâyede ihtar edildiği üzere bu muhitte yazları ikamet edilir; Ekim ayından sonra ise Beyoğluna dönülür, Tepebaşı ve Taksimde vakit geçirilir. Yaz ayları boyunca tabiat ve deniz insanlar için eşi bulunmaz manzaralar sunar. Şair mizaçlı hikâye anlatıcısı bu muhitte bir gece boyunca seyrettiği manzarayı şöyle tarif eder:

*Bir gece erkence sahile inmiştim. Tenha idi. Kamer henüz tulû ediyordu. Ziyasına hâil olan bulutları paralayarak küremizi tenvire çabalyordu. Fakat o aralık gelen ziya, zulmetle karışık olduğu için, garip bir manzara teşkil ediyordu. Semada teşekkül eden o levha-yı şâirânenin deryadaki aks-i mütemevvici bile ressamı çıldırtmaya kâfi idi (Mustafa Reşid, 1303: 53–54).*

Gece boyunca ay ışığı altında ya karadan manzara izlenir ya da sandalla mehtaba karşı denize açılır. Büyükdere gündüzleri ise ağaçlık alanları, bahçeleri ve her tarafta ötüşen kuşlar eşliğinde “cereyan eden muhâvereler, şâirâne olmaktan ziyâde aşıkâne”dir.

XVIII. yüzyılda, Lâle Devri’nde görülen yoğun yapılaşmanın sonucunda Yeniköy, Tarabya ve Büyükdere çoğunlukla yabancı milliyetten insanlara ait yalıların bulunduğu mahaller olmuştur (Eruz, 2013: 301). “İki Müşkûlpeşend” hikâyesinde Miss Lucien “Büyükdere rıhtımına zînet-bahş olan” bir yalıda yaşamaktadır.

*Zerafet-i mimariyesi enzâr-ı bedâyi-perestânı saatlerce temaşadan usandırmayan bu yalının pişgâhındaki havz-ı tabîî, hususen bu havzın sedd-i dil-peziri olan dağlar sis altında (claire obscure) usûlüne ihtisası bulunan ressamı bile hayran edecek manzaralar peyda etmişti.*

Yalı; konumu, mimarisi kadar içinde yaşayanlar ve adetleri açısından da farklılık arz eder. Bu yalı, dedesinden kalan mirasla hayatını idame eden, çalışmaya gerek duymayıp henüz kırk yaşında kendisi için bir emekli hayatı tesis etmiş olan bir adam tarafından yaptırılmıştır. Genç kızın babası, miras aldığı serveti büyütmeyi ya da kendini meşgul edecek işlerle ilgilenmeyi manasız bulur. Büyükdere’de bu yalıyı yaptırdığı gibi civarda da bir çiftlik inşa ettirmiştir. Yalnızlığı sever, vaktini kitap okuyarak geçirir, bilimsel konulara meraklı olmakla beraber zaman zaman ava çıkar. Yalıdaki hizmetçiler İngiliz’dir ve ev sahipleriyle de İngilizce konuşurlar.

Miss Lucien, annesi ve babasının terbiyesine uygun şekilde yetişmiştir. Sarışın, mavi gözlü genç kız yaşının fevkinde bir hayat tecrübesine sahiptir. “Bir takım mülâhazât-ı garibe çehresinde istihza-âmiz ibtisâm alametleri husule” getirmiştir. On yıllık uzun bir eğitiminin yanı sıra onu kuşatan maddi ve manevi şartlar mizacının şekillenmesinde müessir olmuştur. Ailesi ile yaz kış Büyükdere’de ikâmet etmekte, bütün vaktini okuyarak ve araştırmalar yaparak geçirmektedir. Piyano çalabildiği gibi güzel sesiyle de notalara eşlik etmektedir. Evlilik konusunda kararsız davranan Lucienn’in ailesi, evleneceği kişiyi kendisinin tercihine bırakmışlardır. En fazla keyif aldığı şey ise zarif-ane tertip edilmiş kütüphanesinde Londra’da imal edilmiş masasının başında “İngilizce yahut Fransızca mevkût-ı resâil-i musavvereyi, Shakespear’in, Lord Byron’un, Víctor Hugo’nun, Lamartine’in âsâr-ı manzumesini mütâlâa” etmektir (Mustafa Reşid, 1303: 58–65).

Realist yaklaşımının bir sonucu olarak bazı eserlerde içinde bulunan mekân ile hikâye kişilerinin sosyoekonomik durumları arasında ilişki kurulduğu görülür. Ahmet Rasim’in “Tearib-i Hayat” ve “Endişe-i Hayat” hikâyelerinde yazar anlatıcının perspektifinden detaylı mekân tasvirleri ile karşılaşılır.

*Oda bir kadife kanepede, birkaç koltuk, muuntazam bir boru ile müzeyyen duvarlarına kıymetdâr halılar asılı, güzelce mefrûş edilmiş, biraz ufak bir mahal olup kapıdan girildiği zaman tâ karşıda gencin büyük ve fevkalade bir surette çerçevlenmiş resmi nazar-ı zâ’ire göze çarpar. Tavanı münakkaşât-ı müzehhebe ile tezyîn edilmiş, yan duvarları altın çubuklu kâğıtlarla kaplanmış olduğu gibi borunun üzerindeki iki madeni lamba ile dahi tenvîr edilmiştir.*

Bahçeye nâzır olan iki penceresi önünde en latif saksılar içinde konulmuş sardunyalara köşenin birinde büyücek bir kap derûnunda dahi iri yapraklı kırmızı çiçekli nebât bulunuyordu (Ahmed Rasim, 2019: 111–112).

*Endişe-i Hayat*’ta betimlenen oda ve eşyalar aynı zamanda hikâye kişilerinin içinde buldukları ruh hâlini yansıtmaya yarar. Hapisteki kocasını aldatmakta olan kadın, âşıkı ile kendi evinde uyumaktadır. Gece karanlığında tasvir edilen odaya ilk girildiğinde dikkati çeken ilk eşya kapıdan girilince sağ tarafta odanın bir kısmını işgal eden ceviz karyoladır. “Gecenin sükûn-ı müthiş bu iki vücudun pasban-ı esrardır. Nazar-ı şeriat burada bir hiyanet görüyor. Nazar-ı hikmet [ise] bunu muhakeme” ediyor...”

*Köşede duran lambanın etrafa aksettirdiği ziya odayı kısmen tenvir etmiş idi. Ziya membaındaki parlaklığı kayıbede ede intişar ettiğiinden her tarafını iyiden iyie tenvir edememiş idi. Kıyılarına doğru serpilen zill-ı hafif ile pencerelerden nüfuz eden zalâm-ı kesif acib bir tezat hâsil etmiş, iskemlelerin, duvara asılmış eşyanın gölgeleri bir suret-i garibede uzanmış idi (Ahmed Rasim, 2019: 285).*

Hayat-ı Hakikiye Sahneleri üst başlığıyla yayımlanan *Belki Ben Aldanıyorum*’da Bedia isimindeki kadın, gençlik yıllarında gayet zengin bir babanın kızı olarak müreffeh bir hayat sürmüştür. Kibar âlemlerinde bulunmuş, günlerini eğlencelerle geçirmiştir. Babasının ölümünün ardından annesinin de eğlence ortamlarına düşkün olması nedeniyle servetleri kısa zamanda tükenir. Bedi bu sırada zengin beylerle birlikte olmaya ve onların paralarını sömürerek, eski düzenlerini devam ettirmeye çalışır. Bir müddet sonra ise Alexandre Dumas-Fils’in *Kamelyalı Kadın* romanını defalarca karşılıklı okudukları bir kalem efendisi ile gönül macerasına tutuşur. Kendini romandaki hafif kadına

5 Ayrıntılı bilgi için bk. İlhan Tekeli, “İstanbul’un Modernleşme Hikâyesi”, *TDV Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Ansiklopedisi*, İstanbul 2015, C.1, s. 191, 199–200.



benzetir. Kalemde çalışmakta olan gençle olan evlilik dışı ilişkisi sona erdiğinde, para karşılığında başka erkeklerle birlikte olmayı alışkanlık hâline getirir. Bahsedilen sefaletle düştükten sonra yaşadığı eve dair yapılan tasvirler onun içinde bulunduğu ahlaki sefaletle de gayet uygundur. Yazar anlatıcı, “Geçin. Biraz daha ilerleyin. Sağ tarafınızda sokak başındaki virâneye nazır, köhne bir ev görürsünüz. İsterseniz çat kapı içeriye giriniz.” cümleleriyle bu sefil haneyi tasvir eder.

*Görüyorsunuz ya. Biraz harap olmakla beraber oldukça vâsi. Toprak avlusu loş. Alt odaları karanlık. Tertibât ve tezyinâtta mahrum. Orta kapıdan sonra malta döşeli bir avlu daha var. Merdivenleri her hatvede gıcırıyor, korkulukları oynuyor. Sofada şâyân-ı nazar bir şey yok. Yalnız bir Amerika saati tik tak edip duruyor. Hatta saat başı imiş. İşittiniz ya. İkiyi vurdu. Nafle zahmet edip de daha çıkmayın. Yukarı kat da bunun aynıdır*

[...]

*Burada her oda başka bir hizmete tahsis edilmiştir. Gelin, evvela intizârodasına girelim. Epeyce vâsi duvarı kâğıt kaplı. Onun için ötesinden berisinden büzülmüş, bozulmuş. Sağda bir konsol. Üzerinde müstatilî, ceviz çerçeveleli bir ayna. Önünde birkaç bardak. Tepesinde bir dal-ı şâbb. Yan tarafında mavi tül örtülü bir çiçeklik, ortada iri, yüksek bir bakır mangal. Kadifesinin havı dökülmüş yan yana iki koltuk. Bir hasır iskemle. Pencerelelerin kenarında minder. Kumaşının rengi, nevi, çiçekleri sakız gibi beyaz patiska pûşide altında nihân.*

[...]

*Bu oda âdeta yatak odasıdır. Eski, ceviz bir karyola en büyük eşyasındandır. Bir tarafı azıcık çökmüş, pek çok yıpranmış olduğuna delâlet edecek sûretteki bir manzara almış ise de yorgan, yastık gibi teferruâtı son derece temiz. Ortada aşağı mangalın aynı bir mangal. Köşede ufak bir lavmana. Yine pencereler hizasınca bir minder. Duvarda zincirli bir saat, Rusya’da kurt avını musavvir basma bir tablo. Karyolanın dayandığı duvarda sade bir çerçeve içinde bir fotoğraf.*

*Kapıyı halecân içinde çaldı. İçeriye girdiği anda merdiven başında zevcesi olduğu tebessüm-i lâubâliyânesinden aşikâr olan uzun boylu, sarışın saçları zülûf hâlinde kesik, beyaz tenli, zer-endüd kaşlı, mavi gözlü, ufak burunlu, biraz kalın dudaklı, çukur çeneli bir kadına tesadüf etti. [...] Üzerine giydiği tül dekolte urbâsıyla bir kat daha tezâhür edecek meyân-ı nâziki, kollarının tavr-ı dil-firîbini, yâl ü bâli ile bir levha-i şehvâniyi tecessüm ettirmiş.*

*Ayakta durmuş, üzerine tülde dekolte hem de üryan denilecek derecede açık, en son moda muvâfik olarak yanları tenteneli bir urba giymiş, beli gayet zarif bir kemerlerle sıkılmış, korsesi sinesine asılmış, diğer eli vaz-ı dil-firîbâne ile yanına sarkmış, müdevver omuzları safiyetiyle meydana çıkmış, biraz mülahham, saçlarını başına toplamış, az çatık kaşlı, büyük gözlü, fakat ârâm-süz bakışlı, ufak burunlu, gonca, mütebessim dudaklı, tavrı vaz-ı dil-âşûb bir kadın olduğunu gördü (Ahmed Rasim, 2019: 259–260, 263).*

Ahmet Rasim’in “Güzel Eleni” hikâyesinde sefahat düşkünü kalplerin uğrak yeri olan Galata “velvele-zâr aheng-i mütenevvi’i, şamatası, sedaları [...] bir takım hararetili, süzişli, cünûn-âzmâ kulûb-i sefhîye makar” olarak tavsif edilir. Galata’nın “menâzır-ı sefâhat-alüdu ne derece şâyân-ı hazer bir mahal ise böyle yerlerin nazar-ı dikkate arz ettiği numûne-i sefâlet dahi o derece bâdî-i kederdir.” Yazar anlatıcı, “göz gördüğü eşyayı dimağa naklederek teessürâtını ihsân eder” yaklaşımıyla Galata’da yaşayan insanları ve bu insanların sosyal hayatlarında karşılaştıkları olayları, vicdanları rahatsız edecek ihsân tasvir eder. Muhitin içinde bulunduğu sefalet, aciz durumdaki bir çocuğun hâliyle somut bir çehre kazanır. Bu çocuk; soğuk ve karlı bir kış günü başlıksız, şakaklarından kulaklarına kadar uzamış dağınık saçları, alnı yaşadığı hüznü dolu günlerin tesiriyle buruşmuş, yüzü ve azaları soğuktan morarmış hâldedir. İçinde bulunduğu sefaletten ötürü yorgun ve tükenmiştir. Bu “sefalet-i zî-hayat” kibrit satmak için Galata’daki café-chantant’lardan birine girdiğinde başka bir sefalet levhası ile karşılaşır.

*Gözünün önünde oldukça vâsi’ bir sofa göründü. Bu sofanın etrafı mermer masalarla donanmış. Her birinde bir mastaba-i işret kurulmuş. Garsonlar, servanter elleri kadehlerle dolu olduğu hâlde bir sûret-i acûlânede hareket ediyor. Beş kişiden mürekkep bir sazende takımı germî-i sefhîhâneye kuvvet veriyor.*

Küçük çocuk buradan kapı dışarı edilip aynı türden başka bir mekâna gittiğinde bir tabak üzerinde mavi alevlerle yanan konyak onu bazı düşüncelere sevk eder. “Fıraş-ı köhne üzerinde başmumu gibi sararmış” olan annesini hatırlar. Bu son yerden çıkınca geceyi geçirmek üzere gayet zor şartlar altında yaşadığı yere gider.

*Rutubetin husule getirdiği ta’affün derhal taze çiğeri üzdü. Bir öksürüğü müteakip koynundan çıkardığı kibriti çakarak o istirahat-hâne-i sefaletle bir göz gezdirdi. Ufak bir oyuk içindeki küçük lambayı yaktı. Sönük sarı bir ışık duvardaki katarât-ı nemde mavimtirak in’ikâsât husule getirdi.*

*Kapıyı kapadığı zaman muzdaribâne geri geri çekilerek talaş yığınlarından müteşekkik bir sedir üzerinde oturdu. Elini saçlarına dokundurduğu zaman her biri bir hayat-ı müncemid hâline giren o serpûş-ı tabîin sızılarını duydu (Ahmed Rasim, 2019: 147–148).*

Halit Ziya Uşaklıgil’in “Kar Yağarken” hikâyesinde de sefaletle mahkûm bir sokak çocuğu konu edilir. Eyüp civarındaki insanlarca müstehzi bir şekilde Sermed Bey diye çağrılan küçük çocuk anne ve babasını hiç tanımamıştır. “O, öyle tesadüfen iki kaldırım taşının arasında peyda oluvermiş bir mahlûk” gibidir. Bütün şehir “onun için bitmez tükenmez dehlizlerden, sofalardan, avlulardan mürekkep vâsi bir hanedir.” Kendini bildi bileli Eyüp’te yaşamaktadır. Yalnızlığının “yegâne terane-i tesliyeti olan ıslığı çalarak, daima yırtık kunduralarını meşy-i cündâne ile kaldırımlara sürterek” gezinip durmaktadır. Bir müddet sonra Eyüp’ten ayrılmaya, suriçinde uygun bir mevkide yaşamaya karar verir. Eminönü’nün canlılığını gördüğünde aradığı yeri bulduğuna kani olup buraya yerleşir. Boyacılarla, kibritçilerle, hamallarla önce tokat gürlütüleriyle başlayan tanışıklıklar sonrasında yerini arkadaşlıklara bırakır. Dükkân sahipleri onun hâline acıyıp aldıkları bir boyacı sandığıyla geçimini sağlamayı temenni etmişler fakat o bundan hoşlanmayıp insanların paketlerini ufak tefek eşyalarını taşıyarak para kazanmayı tercih etmiştir. Kış geldiğinde ise maruz kaldığı sefalet şiddetini artırmıştır.

*Henüz soğukların mukaddime-i şiddetinde yağmurlu bir havada uzun bir seferden avdetinde başı döndü, gözleri bulandı... İnce basma gömleğiyle bir eski fanila yelekten ibaret olan esvabından yağmurlar geçerek iliklerine kadar ıslamış idi; zayıf vücudu ciğerlerine kadar titreyerek kış ibtidasından beri kendisini barındıran bakkala gitti, [...] boş şeker çuvalarını alarak dükkânın çatı arasına çıktı; orada ısınamayarak, titreyerek, hayatında birinci defa olmak üzere üşümekten mütevellit iztirrap duyarak yattı...*

Küçük çocuk haftalarca bakkalın tavan arasında sabun çuvalarının arasında ateşler içinde titreyerek günlerini geçirir. Biraz iyileştikten sonra tekrar eşya taşımak için sokaklarda gezindiği sırada Cağaloğlu'nda bir mağazanın önündeki mankenin üzerindeki kürklü palto dikkatini çeker. Günlerce bu mağazanın önü gelip bu paltoya sahip olabilmeyi, onu giyinip ısınabilmeyi hayal eder. Hergün mutad olarak sefer tasını taşıdığı öğrenci, onun üstündeki yırtık gömleği, parçalanmış ayakkabılarıyla soğukta nasıl üşüdüğünü görüp hâline acır, eski paltosunu ona hediye eder. Sermed bu hediyeyle son derece mutlu olur. Üstüne başına çeki düzen verir, parçalanmış ayakkabılarını boyatır, “ceplerinin kenarları yırtık, yakasının tüyleri parça parça kopuk, solmuş, eskimiş paltosu” yep yeni heyecanlarla giyip sokağa atar kendini. İlk işi, günlerdir önünde hayaller kurduğu mağazadaki mankenin karşısına geçip “Bak, benim kürklü paltoma...” demek olur (Uşaklıgil, 2004: 66–87).

Fransız realistlerin hikâyelerinde açık mekân olarak şehir hayatı dışında kalan köy, kasaba ve çiftlikleri de tercih etmiş oldukları önceki bölümde görülmüştü. Bu tür hikâyelerde sosyal hayat ve insanlar arası ilişkiler farklı yönleri ile ele alınmıştır. Nabizade Nazım, *Karabibik* hikâyesinin önsözünde eserini Emile Zola ve Alphonse Daudet'yi taklit ederek “hakikiyyun mesleğine” uygun şekilde kaleme almış olduğunu ihtar eder. Karabibik ekonomik zorluklar içinde, babasından miras kalan sekiz dönümlük tarlasını ekip biçerek geçimini sağlamaya çalışan fakir bir köylüdür. Yaşadığı yoksulluktan kurtulmanın yolunu bir çift öküz almakta ya da kızını görece varlıklı biriyle evlendirmekte görür. Üzerindeki kıyafetini, kızının biçimsiz vücudunu ve içindeki az sayıda eşyası ile evinin perişanlığını tasvir eden satırlar realist bir dikkatin sonucudur. Bunlara karşılık komşu köyün ahalisinden, ticaretle meşgul olan Rumlar ise iyi şartlarda daha varlıklı bir yaşam sürmektedirler.

*[Karabibik'in yaşadığı ev] kerpiç şeklinde çamur parçalarından teşekkül etmiş dört duvar arasında sıkışmış, sekiz arşın boy, beş arşın en ve üç arşın yükseklikten ibaret bir mahallin üstü, hâl-i tabiisinde çam gövdelerinden mürekkep çatı üzerine bir karış kalınlığında yağlı toprak çekilmekten ibaret bir sakf ile örtülmüş ahır gibi yer odasıydı.*

*[...]*

*Odanın zemini adi kuru toprak olup şurasına burasına [...] fersude, renksiz bir iki kilim parçası atılmış, bir köşeye bir iki kırık, murdar toprak çukal, bir iki tahta kaşık, bir iki kırık tabak diğer köşeye [...] iki yorgandan ibaret bir yığın üzerine Huri'nin iki kattan ibaret olan elbisesi darmadağın bir surette atılmıştı.*

Borç almak için gittiği komşu köyü Demre, Hristiyan köyüdür. Ahalisi ticaretle meşgul olup Karabibik'in yaşadığı köye kıyasla daha müreffeh bir durumdadır. Köydeki yapılaşma ticari faaliyet sayesinde daha gelişmiş ve düzenli bir hâldedir. Karabibik'in yaşadığı köyün ahalisi giyim kuşamları ile maruz kaldıkları sefaleti resmederken, Demre köyündekilerin giyimleri ve yaşam seviyeleri içinde buldukları göreceli zenginliği yansıtır.

*Haneler hep kerpiçten veya toprak harcıyla moloz taşından olup cümlesinin de dâhilî ve haricî tertibatı hemen birbirinin aynıdır. Altları mağaza, üstleri ikişer oda. Bazen bu odaların ön tarafı bir dehlizden ibarettir. [...] Safkları adi oluklu kiremitlerle örtülmüştür. Fakat yeniden yeniye bazı zenginler Marsilya kiremiti kullanmaya başlamışlardır.*

*Her evin ayrıca küçük bir bahçesi olmak kaidededir. Bu bahçelere herkes soğan, sarımsak gibi bazı sebze ekerler. Sair sebzevat hep kilise bahçesinde yetiştirilir (Nabizade Nazım, 2017: 200).*

Mekân ile insanların davranış tarzları arasında ilgi kurulan hikâyede Türk köylüler yerel şiveleri ile konuşur, içinde buldukları ekonomik darlığın onları ne gibi hareketlere sevk ettiği gösterilir. Yazar anlatıcı dışardan bir gözle hikâye kişilerinin söylem ve tavırlarının altında yatan sosyal ve psikolojik gerekçeleri aktarır. Hristiyan köyündeki kadının hafif davranışlarda bulunması ve ticaret erbabının fakir köylülerle kurduğu ilişki bahsedilen dikkatler eşliğinde işlenir. Nabizade Nazım'ın eserinin yanı sıra, Halit Ziya Uşaklıgil'in “Ali'nin Arabası” ve Ali Muzaffer'in *Fakir-i Masum* isimli eserleri taşraya açılan ilk hikâye örneklerinden olmaları dolayısıyla önem arz ederler.

XVIII. yüzyıl itibarıyla Osmanlı aydınının hayata bakışında, duyuş ve ifade tarzında henüz ismi konulmamış, tedirgin arayışlar kendini hissettirmeye başlar. XIX. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla yeni bir dünyanın eşliğinde olduğunu fark eden sanatkârlar önceki yüzyılın yenilenme çabalarından sıyrılıp, bir yenileşme hamlesinde bulunmaya çalışırlar. Bahse konu bu yenileşme hamlesi, Batı dünyasının tarihî tecrübesine eşlik eden kurumlar ve ilkeler merkeze alınarak gerçekleştirilmek istenir. Divan edebiyatı ve halk edebiyatının yüzyıllardır deveren eden birikimi artık yeni bir paradigma ekseninde seleflerinden farklı bir gerçeklik tasavvuruna sahip edebiyat anlayışı ile buluşur.

Divan edebiyatı kapsamındaki hikâyeler manzum, mensur ve manzum-mensur karışık türlerde kaleme alınmıştır. Bu hikâyelerin çoğu ortak temaları kullanmış, olay örgüsü ve karakterler belirli bir çerçeve içinde sınırlı kalmıştır. Halk edebiyatı ise XIV. yüzyıl itibarıyla İslam geleneğinden ve İran kültüründen gelen etkiler altında gelişmiştir. XVI. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan halk hikâyeleri ise işledikleri tema ve motifler açısından destanlarla kimi ortak noktalarla sahip olmakla birlikte yeni sosyal şartlara uygun olarak biçimlenmişlerdir. Meddah hikâyeleri ve realist halk hikâyeleriyle birlikte muhteva nispeten gerçekçi bir bakışla ait oldukları devrin sosyal yaşamını yansıtmaya başlamıştır. Avrupa medeniyetinin tesiri altına girilmeye başlanmasıyla birlikte Türk edebiyatında Batılı anlamda modern hikâyeye doğru bir dönüşüm tecrübe edilmeye başlanır. Bu dönüşüm yeni bir yaşam felsefesinin, yeni ifade biçimlerinin yansımalarıdır. Ahmet Midhat Efendi'nin ve Emin Nihat'ın hikâyeleri gelenekli hikâye sanatından Avrupa tarzı modern hikâye türüne doğru birer geçiş metni vazifesi görür. Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'iyle beraber Türk edebiyatında modern hikâyenin ilk örnekleri verilmiş olur. Samipaşazade

Sezai'nin ardından Ali Muzaffer, Mehmet Celal, Abdullah Zühtü, Ahmet Rasim, Mustafa Reşit, Hüseyin Cahit Yalçın, Mehmet Vecihi, Ali Kemal ve Nabizade Nazım Batı tarzı hikâye türünde eser vermiş isimlerdir.

Devrin edebiyat anlayışı açısından "hikâye" kavramı çok geniş anlamda kullanılmıştır. Hikâye türünde eserler; "fikra", "fıkracık", "fikra-yı edebiye", "fikra-yı mahsus", "küçük fikra", "hikâye", "hikâyecik", "hikâye-i latife" ve "kısa hikâye" gibi farklı şekillerde adlandırılmışlardır. Modern Türk hikâyeciliğinin öncelikle romantik ve realist yaklaşımlar eşliğinde ilerlediği görülmektedir. Romantik duygu tarzının etkisiyle yazar, tabiata bakışında ve onu ifade ediş şeklinde gelenekli sanat anlayışından farklı bir dikkat geliştirir. İnsan psikolojisi ve tabiat arasında kurulan ilişki, tabiat ve insan doğasındaki zıtlıkların irdelenmeye başlanmış olması Türk yazarlar açısından bir yeniliktir. Realist yaklaşım açısından ise günlük hayatın içinden seçilen kesitler gerçekçi tasvirler ve aktüel göndergelerle konu edilmiştir. Batı tarzı yaşam alanları ve insan ilişkileri de başarılı bir şekilde işlenmiştir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Teşekkür:** Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK'e katkılarından dolayı teşekkür ederiz.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Acknowledgements:** We would like to thank Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK for his contributions.

**Declaration of Interests:** The author declared no competing interests.

## Kaynaklar

- [Alaybeyi-zâde Hasan] Naci (1305). *Serâir-i Alüftegân*. Karabet ve Kasbar Matbaası.
- Ahmed Rasim (2019). *Hikâye ve Romanları I*. (haz. Özgür İldeş). Kurgan Edebiyat.
- Ahmed Rasim (2019). *Hikâye ve Romanları II*. (haz. Özgür İldeş). Kurgan Edebiyat.
- Ahmed Rasim (2019). *Hikâye ve Romanları III*. (haz. Özgür İldeş). Kurgan Edebiyat.
- Ahmet Mithat Efendi (2016). *Edebiyat Yazıları 1*. (haz. H. Harika Durgun ve Fazıl Gökçek). Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2017). *Letaif-i Rivayat*. (haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın). Çağrı Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2018). *Edebiyat Yazıları 2*. (haz. H. Harika Durgun ve Fazıl Gökçek). Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2021). *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar* (haz. Sabahattin Çağın). Dergâh Yayınları.
- Ali Muzaffer (1314). *Afv*. Yovanaki Panayoditis Matbaası.
- Ali Muzaffer (1317). *Balonda Bir Vak'a-yı Âşıkâne*. Kasbar Matbaası.
- Chamisso, A. Von (1308). *Peter Schlemihl'in Sergüzeşt-i Garibi Yahud Gölgesini Satan Adam*. (çev. S. [Süleyman] Vehbi). Karabet Matbaası.
- Çağın, S. (2018). *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye*. Dergâh Yayınları.
- Eruz, A. Fulya (2013). Yalı. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.43, s. 301.
- H[asan] Remzi (1309). *Sefahat*, Mekteb-i Sanayi Matbaası.
- Halil Edib (1307). *Mesire*. Mahmud Bey Matbaası.
- Hüseyin Cahid (1326). *Hayat-ı Muhayyel*. İkdâm Matbaası.
- Karıper, C. (1994). *Mehmed Rauf'un Tenkidî Yazıları ve Bunlar Üzerinde Edebî Tespitler*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Selçuk Üniversitesi Sosyal-bilimler Enstitüsü.
- Kerman, Z. (2003). *Sami Paşazade Sezai Bütün Eserleri I*, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Manastırlı Mehmet Rifat (1290). *Sadakat*. Zartaryan Matbaası.
- Mehmed Celal (1308). *Vicdan Azapları Yahut Bilinmeyen Kıymet*. Kasbar Matbaası.
- Mehmed Celal (1312). *Olga*. Kasbar Matbaası.
- Mehmed Celâl (2020). *Romanlar ve Büyük Hikâyeler I. Cilt*. (haz. Umut Düğün), Lakin Yayınları.
- Mehmed Vecihi (1314). *Halime*. İkdâm Matbaası.
- Montépin, X. de (1307). *13 Numaralı Araba*. (çev. Halil Edib ve Ali Rıza). Mahmud Bey Matbaası.
- Mustafa Reşid (1303). *Tezkir-i Mazi*. Şirket-i Mürettebiye Matbaası.
- Mustafa Reşid (1304). *Bir Çiçek Demeti*. Matbaa-i Ebuzziya.
- Mustafa Reşid (1308). *Defter-i Âmâlim*. İstapan Matbaası.
- Mustafa Reşid (1310). *Penbe Ferace*. Enver Efendi Matbaası.
- Mustafa Reşid (1312). *Tesavir-i Hayat*. İstapan Matbaası.
- Mustafa Reşid (1317). *Son Salon*. Tahir Bey Matbaası.
- Mustafa Reşid (t.y.). *Bir Askerin Nişanlısına Mektubu*. (b.y.).
- Nabizade Nazım (2017). *Karabibik ve Diğer Hikâyeler*. (haz. Sabahattin Çağın ve Nedret Kurudere). Dergâh Yayınları.
- Namık Kemal (2005). *Celaleddin Harzemşah*. (haz. Oğuz Öcal). Akçağ Yayınları.
- Namık Kemal (2014). *Makâlât-ı Siyasiye ve Edebiye*. (haz. Erdoğan Kul), Birleşik Yayınları.
- Namık Kemal (2019). *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri: Bütün Makaleleri 1*. (haz. Nergiz Yılmaz Aydoğdu ve İsmail Kara). Dergâh Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2016). *Avrupa ve Biz*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özgül, M. K. (2006). *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*. Hece Yayınları.
- Recaîzade Mahmut Ekrem (2014). *Recaîzade Mahmut Ekrem Bütün Eserleri II*. (haz. Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek ve Doğan Evecen). Umut-tepe Yayınları.
- Samipaşazâde Sezai (2016). *Küçük Şeyler*. (haz. Osman Sevim). Bilge Kültür Sanat Yayınları.

- Süleyman Tevfik (1307). *Sevda Faciaları*. İsteban Matbaası.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2013). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (haz. Abdullah Uçman). Dergâh Yayınları.
- Tarakçı, C. (1984). Hususi Mektuplarına Göre Namık Kemâl'in Dil ve Edebiyat Hakkındaki Görüşleri. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4/1, 240-241, 252.
- Tekeli, İ. (2015.) İstanbul'un Modernleşme Hikâyesi. *TDV Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Ansiklopedisi*, C.1, s. 191, 199-200.
- Törenek, M. (1998). Hikâyeciliğimize Düşen Cemre: Küçük Şeyler. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 9, 139-140.
- Törenek, M. (1999). *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*. Kitabevi Yayınları.
- Tümer, C. Ş. (1994). *Mektep Mecmuası Tahlili Fihrist, İnceleme ve Seçilmiş Yazılar*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uşaklıgil, H. Z. (2004). *Küçük Fıkralar*. (haz. Ferhat Aslan). Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2006). *Solgun Demet*. (haz. Dilek Soğanoğlu). Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2012). *Hikâye*. (haz. Fazıl Gökçek). Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. *Bir Yazın Tarihi*. (haz. Kübra Andı). Özgür Yayınları.
- Weinberg, B. (1937). *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*. University of Chicago Libraries.

## **Structured Abstract**

*Turkish literature has been classified by Fuat Köprülü into three major periods: Turkish literature before Islam, Turkish literature under the influence of Islamic civilization and Turkish literature under the influence of European civilization. Each historical period contains literary genres and works created with the sensibility and expression styles of the groups and classes that emerged with the sociological reality of different civilization circles. Old Turkish literature, which came into being under the influence of Islamic civilization, kept alive the aesthetic values of different social classes with its two main branches, Divan literature and folk literature. Both the high classes close to the palace and the broad popular strata combined the different motifs of pre-Islamic Turkish culture with the original motifs of Arabic and Persian cultures in a new sensibility. The social conditions of the time enabled this style of feeling to be expressed in different styles. In the light of Fuat Köprülü's determination that "a literary work is a work that inculcates and communicates any determination to readers belonging to a certain level of taste"; works in the story genre belonging to the centuries before the influence of European civilization are works that emerged within these two literary traditions.*

*In this period, which is also called post-Tanzimat Turkish literature, the art of the story, which is nourished by tradition, begins to gain a new face with the influence of Western story examples. For this reason, Ahmet Midhat Efendi's *Letâif-i Rivâyât* and Emin Nihat's stories in *Müsameretnâme* are texts of transition from the traditional story art to the European-style modern story genre. With Samipaşazade Sezai's *Küçük Şeyler* (1891), the first examples of the modern story in Turkish literature are given. Thanks to his contact with French realists, especially Alphonse Daudet, the author becomes the founder of the realist story in Turkish literature. In this respect, it is important that he draws attention to individual subjects, includes detailed descriptions, focuses on the psychology of the story characters, and includes social facts and scenes from daily life. The depictions of space and time in the stories are used to reflect the psychological states of the characters. Stories often end with "a surprise, a contrast or a word that summarizes the spirit of the story". Following the Turkish literature of the Tanzimat period, it is seen that many names belonging to the literary community described as the intermediate generation wrote works in the short story genre. Among these names, Mehmet Celal, Abdullah Zühtü, Ahmet Rasim, Mustafa Reşit, Mehmet Vecihi, Ali Kemal and Nabizade Nazım stand out. Halit Ziya Uşaklıgil is the name who established the short story tradition in Turkish literature. He published his first short story in 1888. Especially with the stories he wrote between 1897-1899, he gives the most successful examples of modern short stories in Turkish literature. In these works, the author depicts "a small picture of life". In these stories written in realist style, sections of individual or social life are presented in which traces of the author's own life can be seen. Under the influence of realism, the characters of the stories are observed and dealt with in the society and natural environment in which they grow up. In stories that focus on a specific theme, the effects of events on characters are given importance rather than events. In his stories dealing with individual and social problems, he depicts what exists as it is, while he tries to intuit what should be. A relationship is established between the places in the stories and the psychology of the characters. With his approach to content, character creation, space-human relations, he bears deep traces of French literature, especially Guy de Maupassant.*

*In the Turkish modern literature, drawing the boundaries of the story as a literary genre and especially determining the distance between it and the novel has been a difficult issue. For many years, the distinctive features of concepts such as anecdote, letaif, story and novel remained ambiguous. In particular, the concepts of novel and story were considered as synonyms that could be used interchangeably, and the novel had the identity of a new literary genre that developed together with the novel, accompanied by the changing literary perception. Story writers tried to analyze individual and social events with a different understanding of reality than their predecessors, by associating them with the elements of time and space. At the basis of this approach, while the romantic aesthetics' approach to nature based on sensations was dominant at first, in time, the realist and naturalist attentions' efforts to interpret space and time in the light of determinist philosophy became dominant.*