

Manṭıku't-ṭayr'ından ilham alınarak yazılan *Şeyh-i San'an Kıssası*, çerçeve hikâye külliyatlarından ve Şark motiflerinden etkilenelecek kaleme alınan *Kırk Vezir Hikâyeleri*, Lâmiî Çelebi'nin müstakil hikâyelerden oluşan *İbretnümâ'sı*, Arap ve Fars örneklerinden tamamen ayrı olarak Ebû Ali et-Tenûhî'nin kırk iki hikâyelik *el-Ferec ba'de's-şidde* külliyatı, *Hikâye-i Hoca Said*, *Hikâye-i Tûtî* ve *Mekr-i Vezir* ile *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* gibi eserler bunların başlıcalarıdır. Özellikle *Muhayyelât*, klasik hikâyecilikten modern hikâyeciliğe geçişte bir dönüm noktası kabul edilir.

Ayrıca bazıları tamamen telif, bazıları da dinî, edebî, tarihî, ahlâkî, mizahî ve ilmî eserlerde hoş giden ibretli hikâyelerin seçilerek bir araya getirilmesiyle oluşan derlemeler de bulunmaktadır. Bunlar, yer yer küçük müstakil hikâyelerden teşekkül eden mecmualar (meselâ bk. *Süleyman Fâik Efendi Mecmuası*, İÜ Ktp., TY, nr. 9577) veya letâifnâme tarzında kaleme alınmış mensur eserlerdir. Bu eserlerde anlatılan küçük hikâyelerin bir kısmı ya halk ağzından derlenmiş ya da adapte yoluyla yeni bir biçime sokulmuştur. Özel bir adı olanların yanında "câmiu'l-hikâyât, mecmâu'l-hikâyât, hikâyât" veya sadece "letâifnâme" adlarıyla anılan bu tür eserlerden bazıları şunlardır: *Câmiu'l-hikâyât* (Muhlis b. Hâfız el-Kâdî), *Acâibü'l-meâsir ve garâibü'n-nevâdir* (Süheylî), *Câmiu'l-hikâyât* (Hezarfen Hüseyin Efendi), *el-Fülkü'l-meşhûn bi-lü'lü'l-meknûn* (Abdüllatif Râzî), *Câmiu'l-hikâyât* (İsmâil b. Ali), *Mecmûa-i Letâif* (Lâmiî Çelebi), *Letâif-i Zâtî*, *Letâif-i Cinânî* (*Bedâiyu'l-âsâr*'ın sonunda), *Menâkıb-ı Hamsîn* (Sultan III. Murad'a sunulmuş), *Hadâyiku'l-cinân*, *Letâifnâme* (Feyzullah b. Mehmed), *Letâif-i Bahrî* (Gelibolulu Bahrî Mehmed Paşa). Hezliyyât mecmuası tarzında düzenlenmiş bazı eserlerde de yer yer gerçek hayattan alınmış tarihî değer taşıyan hikâyeler rastlanır (bk. HEZL).

Klasik Türk edebiyatının bir diğer hikâye tarzı manzum veya mensur küçük hikâyelerdir. Bunların konuları diğerlerine göre farklı bir gerçekçilik anlayışına sahiptir. Bir kişinin başından geçen ya da iki üç kişi arasında cereyan eden, zaman ve mekânı belli bu tür hikâyelerde olaylar İstanbul, Bursa, Kastamonu, Konya, İskenderiye, Kahire vb. yerlerde ve çoğunlukla tarihi belli bir zaman diliminde gerçekleşir. Türk toplum hayatının belli bir cephesini göstermesi bakımından konu

birliğine sahip bu tür hikâyelerin her biri aynı zamanda bir tarihî vesika değeri taşımaktadır. XIV-XV. yüzyıla ait olduğu öne sürülen manzum *Hâzâ Hikâyet-i Kız Maa Cuhûd* (Ersoylu, s. III), XV. yüzyılda Molla Lutfî ve Şeyhî'nin *Harnâme*'leri, Tâcizâde Câfer Çelebi'nin *Hevesnâme*'si, XVI. yüzyılda Latîfî'nin mensur *Ev-sâf-ı İstanbul* risâlesindeki bazı bölümler, Taşlıcalı Yahyâ Bey'in *Kitâb-ı Usûl* (*Usulnâme*), *Gencîne-i Râz*, *Gülşen-i Envâr* ve *Şâh u Gedâ* mesnevilerindeki yerli anekdotlar bu bakımdan önemlidir. Bu tür küçük hikâyeler XVII. yüzyıldan itibaren derlenerek özel mecmualar oluşturulduğu gibi (Sırrî İbrâhim'in *Hikâye-i Garibü'l-âsâr*ı ve Bursalı Cinânî'nin *Bedâiyu'l-âsâr*ı) Nev'îzâde Atâî ile birlikte mesneviler arasında zikredilmeye başlanır. Onun *Sohbetü'l-ebkâr*, *Nefhatü'l-ezhâr* ve *Heft Hân*'ındaki bazı hikâyeleri, Mehmed Dâî'nin *Nevhatü'l-uşşâk*'ı ve Nebî'nin *Hecr-i Visâlî*, Nâbî'nin *Hayrâbâd*'ındaki birtakım anekdotlar; XVIII. yüzyılda Sâbit'in *Berbernâme* ve *Dere-nâme*'si, İsmâil Belîğ'in *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr be-Azîmet-i Tokat*'ında anlatılan maceraları, Sümbülzâde Vehbî'nin *Şevkengiz*'i, Vâhid'in *Makâle-i İbret-meâlî*'; XIX. yüzyılda Enderunlu Fâzîl'in *Defter-i Aşk*'ı ve İzzet Molla'nın *Mihnetkeşân* (*Mihnet-i Keşân*) adlı mesnevisi bu türden hikâyeler ihtiva eden eserlerdir.

Yazarı belli olmayan hikâyelerle birlikte bu isimleri çoğaltmak ve kütüphanelerde pek çok hikâye metni bulmak mümkündür. Tanzimat sonrası hikâye ve romancılığında bu eserlerin önemli ölçüde etkisi görülmektedir. Modern Türk edebiyatında hikâye ve romanın köklerinde Batılı örnekler yanında klasik edebiyattan da önemli ölçüde izler bulunmaktadır. Hatta bazı araştırmacılar (meselâ Güzin Dino, Necmettin Turinay, Şerif Aktaş), modern Türk romanının köklerini de divan edebiyatındaki klasik hikâye ve mesneviler arasında bulmanın mümkün olabileceği veya mesnevilerin birer roman olarak telakki edilebileceği görüşündedir.

BİBLİYOGRAFYA :

Mehmed, *İşk-nâme* (nşr. Sedit Yüksel), Ankara 1965, s. 8-9; *Kız Destanı: Hazâ Hikâyet-i Kız Ma'a Cuhûd* (haz. Halil Ersoylu), Ankara 1996, hazırlayanın önsözü, s. III; W. Lane, *The Arabian Nights Entertainments*, London 1839-41; Emin Nihad, *Müsâmeretnâme: Gece Hikâyeleri* (haz. M. İsmet Uzun), İstanbul, ts. (Tercüman 1001 Temel Eser), s. 10-11; E. J. W. Gibb, *The History of the Forty Vezirs or the Story of*

the Forty Morns and Eves, London 1886; Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İstanbul 1936, s. 31-132; Pertev Nâli Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Ankara 1946, s. 34 vd., 40; a.mlf., "Hikâya", *EP* (İng.), III, 373-375; Halide Dolu, *Menşinden Beri Yusuf Hikâyesi ve Türk Edebiyatındaki Versiyonları* (doktora tezi, 1953, İÜ Ed.Fak.); Zeynep Korkmaz, *Sadru'd-din Şeyhoğlu: Marzubân-nâme Tercümesi, İnceleme-Metin-Sözlük-Tıpkıbasım*, Ankara 1973, s. 67-69; Saim Sakaoğlu, *Gümüşhane Masalları, Metin Toplama ve Tahlil*, Ankara 1973; Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, I, 122-147; a.mlf., "Divan Edebiyatında Hikâye", *TDAY Belleten* 1967(1968), s. 71-117; Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, İstanbul 1976, s. 14, 16-17; Âmil Çelebioğlu, *Sultan II. Murad Devri Mesnevileri* (doçentlik tezi, 1976, Atatürk Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi), s. 96-98; Şükrü Elçin, "Kitâbî, Mensur, Realist İstanbul Halk Hikâyeleri", *Halk Edebiyatı Araştırmaları*, Ankara 1977, s. 105-136; Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul 1978, s. 13-14; Z. Abdülmecid Akkoyunlu, *Birbir Gece Masallarının Türk Masallarına Tesiri* (doktora tezi, 1982, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü); Hasibe Mazoğlu, "Divan Edebiyatında Hikâye", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Ankara 1985, s. 19-36; Hasan Kavrak, *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler* (doktora tezi, 1987, AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü), tür.yer.; Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara 1991, s. 142; a.mlf., "Bir Anlayışın Romanı: Hüsn ü Aşk", *Şeyh Galib Kitabı* (haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul 1995, s. 123-130; Nurettin Albayrak, *Dinî Türk Halk Hikâyelerinden Geyik, Güvercin ve Deve Hikâyeleri-Kaynakları ve Metin Tesisi* (yüksek lisans tezi, 1993, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü), s. 37-43; Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi (1871-1890)*, Ankara 1995; Necmettin Turinay, "Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: Hüsn ü Aşk", *Şeyh Galib Kitabı* (haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul 1995, s. 87-122; a.mlf., "Klasik Romana ve Leylâ vü Mecnûn'a Dair", *Fuzûlî Kitabı* (haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul 1996, s. 223-244; Şemsettin Kutlu, *Türk İslâm Tarihinden Nevâdir-i Süheylî*, İstanbul, ts.; Ahmed Midhat, "Hikâye Tasvir ve Tahlili", *Kırk Anbar*, cüz 4, İstanbul 1290, s. 107-112; Şükrü Kurgan, "Osmanlı Devrinde Mensur Hikâyeciliğimize Ait Bir Eser", *Türk Dili Belleten*, III/4-5, Ankara 1945, s. 353-367; Ahmed Ateş, "Türk Halk Hikâyelerinde İbn Sînâ", *TM*, XII (1955), s. 265-275; Mehmed Çavuşoğlu, "Zâtî'nin Letâifi", *TDED*, XVIII (1970), s. 25-51; *TDL* (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), sy. 286 (1975), tür.yer.; İsmail Ünver, "Mesnevî", a.e. (Türk Şiiri Özel Sayısı II: Divan Şiiri), sy. 415-417 (1986), s. 430-563; Cemal Köprülü, "Hikâye", *TA*, XIX, 232-233; D. B. Macdonald, "Hikâye", *İA*, V/1, s. 480-481; İnci Enginün - Mustafa Kutlu, "Hikâye", *TDEA*, IV, 227.



HASAN KAVRUK - İSKENDER PALA

c) Yeni Türk Edebiyatı. Türk edebiyatında modern anlamda hikâye XIX. yüzyılın son çeyreği içinde ortaya çıkmıştır. Bununla beraber tarihî seyrî göz önünde tutulduğunda bu safhaya gelinmeden ön-

ce klasik ile modern hikâye arasında bir geçiş sürecinin yaşandığı görülür.

XVIII. yüzyılın sonunda (1797) kaleme alınmış olan *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, klasik hikâye çizgisi içinde ortaya çıkan değişimin ilk örneği olarak kabul edilir. 1852-1873 yılları arasında dört defa basılan, bütün Tanzimat devri yazarlarının elinden geçtiği düşünülebilecek olan bu eser, klasik hikâyenin özelliklerini taşımakla birlikte bazı yanlarıyla bu çizgiden ayrılır. Oldukça sade bir dille kaleme alınması, bazı bölümlerinde mekânın coğrafi gerçeklikle örtüşmesi, üslûpta yer yer basmakağıttan kurtulma gayreti, bazı yerlerde hikâye kahramanlarının sosyal durumlarına uygun şekilde konuşulma dikkatinin bulunması, XVIII. yüzyıl İstanbul'una ait yerli çizgilerin işlenmesi onun modern hikâye ve romana bakan yüzüdür. Bunun dışında, XIX. yüzyılda basımları yapılarak yaygınlık kazanmış olan meddah hikâyeleri yeni hikâyeye zemin hazırlayan eserler olarak görülmektedir.

Tanzimat döneminde devletin birçok kademesinde başlatılan Batılılaşma hareketi, fert ve toplum düzeyinde dünyaya bakışta ve hayatı yaşayışta önemli bazı değişikliklere yol açtı. Batı dilleri ve özellikle Fransızca öğreniminin yaygınlaşması, aydınların Batılı anlamda roman ve hikâye örnekleriyle tanışmasına vesile oldu.

Akabi Hikâyesi gibi Ermeni harfle-riyle İstanbul'da basılan (1851) ilk Türkçe uzun hikâye veya roman örnekleri ve yine Ermeni harfleriyle Türkçe olarak basılan Batılı roman çevirileri (A. Turgut Kut, s. 195-214) dar bir çevrenin dışına çıkma şansı bulamamıştır. Batı edebiyatından ilk tercüme-ler 1860'larda yayımlanmış, ilk telif roman ve uzun hikâye örnekleri de 1870'ten sonra ortaya çıkmıştır.

Modern hikâyeye geçişte önemli rol oynayan ilk çevirilerin başında, Yûsuf Kâmil Paşa'nın 1859'da Fransızca'dan özetleyerek eski inşâ tarzıyla Türkçe'ye aktardığı, Fénelon'un siyasi-terbiyevî bir karakter gösteren *Tercüme-i Telemak*'ı gelmektedir (İstanbul 1279). Aynı yıl Victor Hugo'nun, daha sonra Türkçe'de *Sefiller* adıyla meşhur olan romanı daha sade bir dille özetlenerek çevrilmiş ve "Mağdûrîn Hikâyesi" başlığıyla tefrika edilmiştir (*Ceride-i Havâdis*, nr. 480-503 [1279]). Tarihçi Ahmed Lütfî, Daniel de Foe'dan *Tercüme-i Hikâye-i Robenson*'u Arapça çevirisinden Türkçe'ye aktarmıştır (İstanbul 1281). Chateaubriand'dan Ermeni harfleriyle Türkçe'ye çevrilip basılan bir ese-

rin dışında (*Son Serac'ın Sergüzeşti*, İzmir 1860) Recâizâde Mahmud Ekrem'in yaptığı *Atala* tercümesi 1870'te *Hakâyiku'l-vekâyî*'de tefrika edilmeye başlanmış, sonra kitap olarak da yayımlanmıştır (İstanbul 1288).

Çoğu özetlenerek yapılan bu ilk roman çevirilerinin ardından ilk telif uzun hikâyeler Ahmed Midhat Efendi tarafından yazılmıştır. Ahmed Mithat Efendi *Kıssadan Hisse* (İstanbul 1287) adlı kitapta topladığı, bir kısmı Aisopos ve Fénelon'dan alınmış fıkralardan oluşan ilk çalışmasından sonra 1870-1895 yılları arasında yirmi beş kitap içinde, bir kısmı uyarlama olarak otuz ayrı başlık altında yayımladığı *Letâif-i Rivâyât* serisinin *Sû-i Zan*, *Esaret*, *Gençlik*, *Tevehhül* ve *Felsefe-i Zenan*'dan oluşan ilk beş hikâyesi 1870'te üç kitap halinde yayımlanmıştır. Bir yıl kadar sonra Emin Nihad Bey'in yedi uzun hikâyeden oluşan *Müsâmeretnâme*'si cüz cüz neşre başlanmıştır (İstanbul 1288). Aynı dönemde, yazarı belli olmayan *Âşıkla Mâşuk Dürbünü* ve *Her Mille-tin Güzeli* (İstanbul 1289) adlı otuz bir geceye taksim edilmiş, uzunlu kısalı hikâyelerden meydana gelen bir başka eser de görülmektedir.

Üslûp kaygısının bulunmadığı, zaman zaman lâubali bir eda taşıyan bu ilk telif hikâyelerden özellikle Ahmed Midhat'a ait olanlarda yazarın araya girip okuyucu kitlesiyle konuşması ve açıklamalar yaparak fikrini söylemesi, bunların topluluk önünde anlatılan meddah hikâyelerine bağlanabilecek bir özelliğidir. Çerçeve hikâye içinde müstakil hikâyeler anlatma geleneği de bu ilk eserlerde bir yöntem olarak kendini göstermektedir. Buna rağmen bu eserler, yavaş yavaş şekillenmeye başlayan yeni bir dünya görüşü yanında eski hikâyede rastlanmayacak Batılı anlamdaki hürriyet fikri, evlilik meseleleri, tahsil ve terbiye, birbirine zıt törelerin karşılaştırılması gibi problemleri gündeme getirmesiyle yeni sayılır.

Bu dönemde hikâye türü, gerek anlatım gerekse yansıttığı problemler bakımından telif roman türü örneklerinden ayrı düşünülemez. Bu ilk verimler muğlak bir hikâye kavramı çerçevesinde iç içe bulunuyordu. Modern anlamını henüz kazanmamış hikâye kelimesi, hem hikâye hem roman türüne dahil edilebilecek ürünleri topluca kapsamı içine alan bir üst kavram olarak kullanılıyordu. İlk çeviri ve telif eserlerin adında bu kelime "baştan geçen olaylar, rivâyât, sergüzeşt" anlamında yer aldığı gibi eser isimlerinde

özellikle sergüzeşt kelimesiyle de sık sık karşılaşılmaktadır. *Müsâmeretnâme*'yi meydana getiren hikâyeler için ilk cüzün sonuna konulan bir notta her bir hikâyeyi belirtmek üzere "fıkra" kelimesi kullanılmıştır.

Eski hikâye geleneğinden intikal eden "kıssadan hisse çıkarma" anlayışının hâlâ kendini açığa vurduğu bu ilk dönemde hikâyenin mahiyeti daha çok bu çerçeve içinde kalınarak açıklanmış, *Tercüme-i Telemak* sunulurken ilk bakışta hikâye gibi görünen bu eserin aslı hikmet olan bir ahlâk kitabı gibi algılanması gerektiği belirtilmiştir. Ahmed Midhat Efendi hikâye yazmaktan amacın hikemiyattan, ahlâktan bazı esasları komik veya trajik anlatım kalıplarından biri içinde okuyucuya telkin etmek olduğunu söyler. *Âşıkla Mâşuk Dürbünü*'nün başına konulan mukaddimede hikâye ona bakanın kendindeki kötü huyları gördüğü bir ayna olarak tanımlanmaktadır.

Hikâyeyi "sûret-i tasvîr ve tahrîr" bakımından kendi içinde bazı tabakalara ayıran Ahmed Midhat Efendi âdeta ad koymadan hikâye ile romanı birbirinden ayırmaya çalışır ("Hikâye Tasvir ve Tahriri", *Kırk Anbar*, cüz 4, İstanbul 1290/1873, s. 107-112; ayrıca bk. Mehmet Kaplan v.dğr., III, 53-57). Onun telif ve çeviri eserlerden örnekler vererek türü dört tabakaya ayırmasının bugün kısa hikâye, uzun hikâye, roman ve nehir roman kavramlarıyla adlandırılan tür örneklerini hatırlattığı söylenebilir.

1875-1890 arasında, Ahmed Midhat Efendi'nin devam eden *Letâif-i Rivâyât* serisinin dışında Mehmed Celâl'in *Venüs* (İstanbul 1303), *Cemile* (İstanbul 1303) gibi uzun hikâyeleri ile Nâbizâde Nâzım'ın henüz romantik anlayışı sürdürdüğü ilk dönem hikâyeleri bulunmaktadır. Mehmed Celâl'in, eserlerine yazdığı önsözlerde kullandığı "romancı" ve "hikâyecik" tabirleri türün belirme sürecindeki kavram arayışları bakımından dikkat çekicidir. Bu dönemde romana kıyasla hikâye türünü belirginleştirme ve adlandırma yolunda dikkate değer bir gayret de Recâizâde Mahmud Ekrem tarafından gösterilir. *Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi* (İstanbul 1307; *Recâizade M. Ekrem Bütün Eserleri*, İstanbul 1997, III, 139-170) adlı eserinin sunuşunda, hikâye sanatının bir hayli gelişme gösterdiği Fransa'yı örnek vererek Fransızca'da "nouvelle" ve "conte" kelimeleriyle adlandırılan "ufak hikâye" türünün kendine göre var olma şartları bulunan ayrı

bir kategoriye teşkil ettiğine işaret eder ve “büyük hikâye” dediği romanı büyük bir tabloya, küçük hikâyeyi de minyatüre benzettir (“Ufak Hikâyelere Dair Ufacık Bir Mütalaa”, 26 Mart 1304/7 Nisan 1888; ayrıca bk. Kaplan v.dğr., IV, 41).

1885-1887 yıllarındaki romantizm - realizm tartışmalarının etkisi edebiyat eserlerine de yansımıştır. Nâbizâde Nâzım, ilk dönemdeki romantik eserlerinden sonra önsözünde realizmin savunmasını yaptığı *Karabibik* (İstanbul 1307) adlı uzun hikâyesini realist anlayışla kaleme almıştır. Konusunu basit tutarak gerçeğe bağlı kaldığı gibi Ahmed Midhat Efendi’nin romantik ve mübalağalı ifadeler taşıyan eserlerine karşı da bir tavır almıştır. Köy hayatını anlatan bu eser gerçekçi köy edebiyatına da bir başlangıç kabul edilir. Aralarında “Karabibik”in de bulunduğu bazı uzun hikâyeleri için roman ve hikâye kavramlarını ayrı ayrı kullanmasına rağmen yazar bir başka eserinin (*Hasba*, İstanbul 1308) önsözünde roman ve hikâye kavramlarını ayırmaya çalışır. “Bir vak’anın tafsilâtıyla hikâyesidir” dediği romanda vak’anın uzantıları ile olaydaki şahıslar üzerine okuyucuların dikkatini ve duygularını toplamak gerektiğini ifade eder. “Nouvelle”i karşıladığını belirttiği ve vak’anın sadece nakil ve rivayetinden ibaret olduğunu söylediği hikâyenin tafsilâta tahammülü bulunmadığını, âdetâ bir roman özeti olduğunu söyler. Hikâyede ne söylenecekse birkaç sayfa içinde söylenip bitirilivermesi gerektiğini, fakat bunda da mârifetin yaşananların canlı noktalarının ayrılıp seçilmesi olduğunu belirtir (Nâbizâde Nâzım’ın hikâyelerinin yeni harflerle basımı için bk. *Hikâyeler* [haz. Aziz Behiç Serengil], Ankara 1961).

Aynı yıllarda yayımlanan Sâmişazâde Sezâi’nin *Küçük Şeyler* adlı eseri (İstanbul 1308; yeni harflerle bk. Zeynep Kerem, *Sâmişazâde Sezâi’nin Hikâye-Hatıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, İstanbul 1981, s. 1-38), birçok araştırmacı tarafından Türk edebiyatında modern anlamda kısa hikâyenin başlangıcı kabul edilmiştir. Hem romantizm hem de realizmin izlerini taşıyan ve gözleme dayalı olan eserde vak’alar ve kahramanlar olağan üstü özellikler taşımaz. Bunun yanında eser hikâyecinin bakışındaki dikkati, tabiat ve eşya tasvirlerinin ruh hallerine ve temaya uygun bir fonksiyon yüklenmiş olması, hikâyeye yabancı unsurların atılması ile sağlanan sanatkârane yoğunluğuyla Türk edebiyatında Avrupalı tarz küçük hikâyenin ilk örneği sayılır. Söz dizi-

minde kendinden önceki Tanzimat yazarlarının etkisinden kurtularak bu defa Fransızca’nın etkisiyle oluşmaya başlayan yeni bir ifade tarzının kendini hissettirmesi, *Küçük Şeyler*’i düz yazıda Edebiyat-ı Cedîde yazarlarının kılavuzu durumuna getirmiştir.

Uzun hikâye çalışmalarına 1890’dan önce İzmir’de başlamış olan Halit Ziya (Uşaklıgil), bu yıllarda eline geçen *Küçük Şeyler*’in kendi üzerinde bıraktığı etkiye işaret eder (*Kırk Yıl*, İstanbul 1936, III, 79). Yazarın *Hizmet*’te tefrika edilip ardından küçük kitaplar halinde yayımlanan *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* ile (İstanbul 1306) *Bir İzdıvâcın Târîh-i Muâşakası* (İstanbul 1306) adlı uzun hikâyeleri bazı araştırmacılarca Avrupalı tarzda ilk hikâyeler kabul edilmektedir (Mehmed Rauf, “Hayât-ı Muhayyel Muharri-ri”, *SF*, 10 Haziran 1315/22 Haziran 1899, nr. 435, s. 250-252; Akyüz, s. 106). Batılı natüralist yazarlardan hikâye çevirileri de yapan Halit Ziya (*Nakil*, I-IV, İstanbul 1310-1312), daha sonra Edebiyat-ı Cedîde döneminde ve özellikle 1897-1899 yılları arasında gazetelerde bu türün başarılı örneklerini yayımlar. Onun, romanda olduğu gibi modern kısa hikâye türünde de Ömer Seyfeddin ve Refik Halit’ten (Kara-ay) önce ileri bir merhaleyi gerçekleştiren yazar olduğu kabul edilir. Halit Ziya’nın hikâyeleri o dönemde romanlarından daha fazla ilgi görmüştür. Romanlarında aydın tabaka ile içtimai seviyesi yüksek kişileri ele alan yazar, kitap halinde de yayımlanan (*Küçük Fıkralar*, İstanbul 1314; *Bir Yazın Tarihi*, İstanbul 1316; *Solgun Demet*, İstanbul 1317; *Bir Şi’ri Hayâl*, İstanbul 1330) hikâyelerinin önemli bir kısmında şehrin mahalle içlerine yönelip halktan kişileri ele almış, bu tabakanın yaşayışını ve âdetlerini anlatmıştır. Bu tür hikâyelerinde, sosyal ve ekonomik seviye farklılığının kişilerde doğurduğu hayatın eziciliği düşüncesi ve hayal kırıklığı temel fikir olarak işlenmektedir. Realist anlayışa bağlı olan Halit Ziya’nın hikâyelerinde romanlarından daha sade bir dil kullandığı ve dönemin gerçeklerine daha yakın olduğu görülmektedir. Mizacının romana yatkınlığı, hikâyelerinin çoğunun kuruluşuna bir roman çatısı yerleştirmesi şeklinde kendini göstermiştir. *Hikâye* (İstanbul 1307) adlı teorik çalışmasında, “ecnebi bir kelime altında zikretmekten Osmanlı lisanına hürmeten” roman yerine hikâye kelimesini kullanmış ve daha çok romanın Batı edebiyatındaki gelişme seyri üzerinde durmuştur.

Edebiyat-ı Cedîde’nin hikâyede dikkati çeken diğer isimleri Mehmed Rauf, Hüseyin Cahit (Yalçın) ve Müftüoğlu Ahmed Hikmet’tir. Saffetî Ziya da aynı zevki yansıtan hikâyeler yazmıştır. Çok sayıda küçük hikâye yazan Mehmed Rauf bunları II. Meşrutîyet’ten sonra kitap halinde yayımlamıştır (*Âşıkane*, İstanbul 1325; *İhtizâr*, İstanbul 1325; *Son Emel*, İstanbul 1329; *Hanımlar Arasında*, İstanbul 1330). Çoğu aşk, arzu, ıstırap ve hayal kırıklığı gibi temalar etrafında dönen hikâyeleri Halit Ziya’daki yoğunluk ve zenginliğe sahip değildir. Bunlar, birkaç uzun hikâyesi ve ilk zamanlarına ait bazı küçük hikâyeleri dışında başarılı bulunmamış, belli bir dönemden sonra hayatını yazılarıyla kazanma yolunu seçmesinin zoruyla yazılmış, edebiyat tarihinde yer tutabilecek vasıflar taşımayan verimler olarak değerlendirilmiştir. Kuvvetli bir tahkiyeye ve ölçülü bir realizme sahip hikâyeler yazan Hüseyin Cahit, kahramanlarını gayri müslim çevrelerden seçmesinden dolayı eleştirilmiştir. Bununla beraber yerli hayatı sade ve yapmacıksız bir dille anlatan “Görücü” ve “Köy Düşünü” gibi hikâyeleri beğenilmiştir (*Hayât-ı Muhayyel*, İstanbul 1315; *Hayât-ı Hakikiyye Sahneleri*, İstanbul 1325). Müftüoğlu Ahmed Hikmet, Edebiyat-ı Cedîde’nin bütün özelliklerini taşıyan ilk hikâyelerinde (*Hârîstan ve Gülîstan*, İstanbul 1317, 1969) zarif kelimeler kullanmaya bazan muhtevanın önüne geçecek kadar önem vermiştir. Çoğu özentili bir mensur şiir havası taşıyan bu dönem eserlerinden “Hârîstan ve Gülîstan” adlı Avrupalı masal tarzındaki uzun hikâyesi anlatımı kadar muhtevasıyla da ilgi uyandırmıştır. 1911’den sonra Millî Edebiyat akımına dahil olan yazar, bu dönemde sade bir Türkçe ile yazdığı hikâyelerde (*Çağlayanlar*, İstanbul 1338, 1940) özel ile geneli, fert ile milleti birleştiren ve millî değerleri yücelten, Batı taklitçiliğine ve kozmopolit anlayışa karşı çıkan hikâyeler yazmıştır. Hikâye kavramını kullanmada Edebiyat-ı Cedîde yazarlarının ortak bir tutumu yoktur. Hikâye roman yerine kullanıldığı gibi (Halit Ziya) zaman zaman küçük hikâye kavramı da kullanılmış, bazı yazılarda hikâye yerine doğrudan doğruya “nuvel” kelimesi tercih edilmiştir.

Aydın ve seçkin zümreye hitap eden Edebiyat-ı Cedîde topluluğu dışında aynı dönemde Hüseyin Rahmi (Gürpınar), Ahmed Midhat’ın yolundan giderek halkçılık anlayışıyla roman ve hikâyeler yazmıştır. Müellifin, romanları için yaptığı göz-

İlemlerin bazı küçük notları intibainı veren hikâyelerinde gözlem ve deney ön plandadır. Esasen natüralist yazarların yolunu takip etmiş olan Hüseyin Rahmi sosyal tenkitçiliğiyle onlardan ayrılmıştır. Ferde değil topluma yönelmiş, hayatlarını büyük oranda gelenek, görenek, örf ve âdetlerin yönlendirdiği halk kesimini konu edinmiştir. Ancak cahillâne ve tezatlarla dolu bulunduğu halk tabakasının inançlarını ironik bir dille yansıtmıştır. Okuyucularını yüksek bir felsefeye doğru çekmeye çalıştığını söyleyen yazar bir nevi halk eğitimciliği görevi üstlenmiştir. Hüseyin Rahmi'nin anlatımındaki taklidî konuşma, yanlış anlaşılardan doğan komiklik meddahlık, orta oyunu ve Karagöz'den gelen özelliklerdir (hikâye kitapları: *Kadınlar Vâizi*, İstanbul 1336; *Namusla Açlık Meselesi*, İstanbul 1933; *Katil Puse*, İstanbul 1933; *İki Hödüğün Seyahati*, İstanbul 1933; *Tünelden İlk Çıkış*, İstanbul 1934). Hüseyin Rahmi'den başka Edebiyât-ı Cedîde yıllarında bu mektebin dışında kalan Ahmed Râsim, Mehmed Celâl, Mehmed Vecîhî gibi halkçı yazarlar bulunmaktadır.

1901'de Edebiyât-ı Cedîde topluluğu dağılmış, bu topluluğa dahil yazarlar II. Meşrutiyet'e kadar uzun bir süre yazı yayımlamamışlardır. Edebî hayatın bir durgunluk içine girdiği bu dönemde, Edebiyât-ı Cedîde yazarlarını ve Batılı yazarların eserlerini okuyarak yeni bir nesil yetişmiş, bunlar II. Meşrutiyet'in getirdiği serbest ortam içinde Fecr-i Âtî edebî topluluğunu oluşturmuştur. Ancak topluluk, geçen süre içinde bilgi ve duyguların değişmiş olmasına rağmen büyük ölçüde Edebiyât-ı Cedîde zevkine bağlı kaldığından kısa sürede dağılmıştır. Hikâye alanında bu topluluktan adı anılabilecek yazarlar Cemil Süleyman (Alyanakoğlu) ve İzzet Melih'tir (Devrim). Cemil Süleyman hikâyelerinde basit, halk arasından seçilmiş tiplere de yer vermiş olmasıyla dikkati çeker.

1908 öncesi dönemde çalışmalarını dergilerde yayımlamaya başlayan Ömer Seyfeddin, Halide Edip (Adivar), Refik Halit ve Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), II. Meşrutiyet'ten sonra belirmeye başlayan Millî Edebiyat akımının hikâye ve romanda önemli atılımlar gerçekleştiren isimleri olmuşlardır. Ömer Seyfeddin'in hikâyelerinin bir bölümünde "yeni lisan"ın oluşturduğu yeni bir hayat görüşü savunulur. Onun dil anlayışı ile hayat felsefesi arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır. Ömer Seyfeddin millî ve çağdaş bir dili, edebiyat

ve kültürü şekillendirmek amacındadır. Bu açıdan bakıldığında hikâyelerinde türün yapısına uygun olarak soyut fikirlerin somut örneklerle ortaya konulduğu görülür. Ayrıca Edebiyât-ı Cedîde'nin etkisini sürdürmekte olduğu bir dönemde dil bakımından ona bir tepki özelliği taşıdığı kadar hikâye yapısı bakımından da tasvir ve çözümlemeye değil beklenmedik sonuçlara veya paradoksa dayanan bir anlayış sergilemiştir. Bu hikâyelerde tatlı bir mizah ve hicve de rastlanır. Konu olarak devrin siyasî akımlarını, Balkan Savaşı'nın acıklı olaylarını, halk fıkra, masal ve menkıbelerini, tarihî olayları, halkın yanlış inançlarını, toplumun bozuk, kötü yanlarını ele aldığı gibi bazı hikâyelerinde de çocukluk anılarını işlemiştir. Ömer Seyfeddin, hikâyeciliğe romancılığın bir yan ürünü gibi bakmayıp doğrudan doğruya hikâyeye yönelerek Türk edebiyatında bunu meslek haline getiren, çalışmalarıyla türün bağımsız olarak belirmesini sağlayan ilk yazar olmuştur. Hikâyeleri ölümünden sonra kitap haline getirilmiştir (*Gizli Mâbed*, İstanbul 1926; *Yüksek Ökçeler*, İstanbul 1926; *Bahar ve Kelebekler*, İstanbul 1927). Hikâyelerinin çeşitli yayınevlerince toplu basımları yapılmıştır.

Halide Edip Adivar hayal kırıklıkları, umutlar, aşk, annelik, fedakârlık duygularıyla dolu olan ilk hikâyelerinden sonra (*Harab Mâbedler*, İstanbul 1326; sadeleştirilerek İstanbul 1967) Millî Mücadele yıllarında tarihî ve sosyal muhtevalı, gözleme dayalı, yer yer röportaj edası taşımasına rağmen sanatkarane bir anlatıma sahip hikâyeler yazmıştır (*Dağa Çıkan Kurt*, İstanbul 1338, 1963). Bu dönemde Anadolu'ya açılmış olan hikâyeciliğin aynı yoldaki verimlerinden olan bu metinlerde temel konuyu Anadolu insanının karşılaştığı ıstırap ve felâketlerle buna karşı koyuşu teşkil etmekte, bunları tasvir ederken yazarın kahramanlarıyla okuyucuyu da içine çeken bir özdeşleşme duygusu içinde olduğu görülmektedir.

Kısa bir süre Fecr-i Âtî topluluğuna katılmış olan Refik Halit'in 1908-1918 yılları arasında yazdıklarından oluşan *Memleket Hikâyeleri* (İstanbul 1335, 1939), bu türün gelişme çizgisi üzerinde önemli merhalelerden biri olmuştur (diğer hikâye kitabı *Gurbet Hikâyeleri*, İstanbul 1940). Hikâyeciliğe Batı edebiyatında Maupassant, Türk edebiyatında Halit Ziya ve Hüseyin Cahit'in mahallî karakter taşıyan eserlerinin tesiriyle başlayan yazar, modern hikâyenin iki büyük istikametinden klasik tarzı temsil eden şaşırtıcı sonlu

Maupassant tekniğini ustalıkla kullanmıştır. Batı'dan aldığı teknikle yerli meseleleri ve Anadolu insanının hayatını hikâyeleştirmiş, o zamana kadar dağınık halde kalan birkaç örnek bir tarafa bırakılırsa Yakup Kadri ile beraber Türk hikâyesini şuurlu olarak Anadolu'ya açmıştır. Bu iki yazarın şehirle ilgili konuların dışına çıkması, şahsî yaşantılarıyla edindikleri tecrübeler ve devrin içtimai ve siyasî hadiselerine bağlanabileceği gibi bu konuda örnek aldıkları Maupassant etkisinin de gözden uzak tutulmaması gerekir. Refik Halit gözlemin özel bir yer tuttuğu, peyzaj ve dekorun olay kahramanlarının durumunu ortaya koyduğu hikâyelerini natüralist yazarların aşırılığına düşmeden "temiz realizm" dediği orta yolu takip eden bir tarzda yazmıştır. Daha sonra toplumcu yazarların sıkça işleyeceği birçok konunun (meselâ patron-işçi ilişkisi gibi) ilk defa bir tohum halinde yer aldığı bu hikâyelerde kapalı bir mizah çeşnisi de bulunmakta, yazarın kurnazlık ve menfaatçilikle ilgili eğilimleri yakalamaya ve eleştirmeye düşkünlüğü hemen göze çarpmaktadır. Henüz "yeni lisan" hareketinin başlatılmadığı bir dönemde sade Türkçe anlayışına ulaşmış olan Refik Halit, daha sonra yeni lisansızlarla aynı paralele yürüyerek bu anlayışın en güzel örneklerini veren öncüler arasında yer almıştır.

Edebî çalışmalarına küçük hikâye ile başlayan Yakup Kadri'nin 1909-1922 arasında hikâyeler yayımladığı görülmektedir. 1916'ya kadar yazdığı hikâyelerde "sanat sanat içindir" anlayışını benimsemiş, topluma karşı ferdi savunmuştur. Bu hikâyelerde aşk, ruhsal bunalımlar ve bozukluklar, toplum baskısının fert üzerindeki gücü ve sebep olduğu acı sonuç esas temalardır. Maupassant'dan büyük oranda etkilenen yazarın hikâyelerine gariplik, yarı deli veya psikopat tipler daha çok bu etkiyle girmiştir. Yazar cahil ve şuursuz bulunduğu toplumu zalim, ferdi ise mâsum ve mazlum gösteren bir bakış açısına sahiptir. Genellikle Batı Anadolu'ya ait olan mekân tasvirleri sert ve haşındır. Bunda yazarın gerçekçiliğinin yanı sıra karamsar ve tenkitçi bakışının da etkisi bulunmaktadır. Başlangıçta yeni lisan hareketine karşı çıkan Yakup Kadri, birinci dönem hikâyelerinde dil bakımından Edebiyât-ı Cedîde yazarlarının tutumuna büyük ölçüde bağlı kalmıştır (ilk hikâye kitabı *Bir Serencam*, İstanbul 1330, 1943). 1916'dan sonra toplumcu sanat anlayışını benimseyen Yakup Kadri'nin savaş fe-

lâketlerini işlediği ve özellikle Millî Mücadele'ye ait gözlemlerini anlattığı, çoğu bir röportaj niteliği taşıyan hikâyelerinde (*Millî Savaş Hikâyeleri*, İstanbul 1947) Anadolu insanı olumlu yönleriyle görülür. Buna rağmen Refik Halit ve Halide Edip'in Anadolu insanına bakışındaki özdeşleşmeye varan yakınlığın yerine daha mesafeli bir duruş kendini hissettirir.

Cumhuriyet öncesi dönemde hikâyecilikte adını duyurmuş olan diğer yazarlar Ercüment Ekrem (Talu), Selâhaddin Enis (Atabeyoğlu), Osman Cemal (Kaygılı), F. Celâleddin (Fahri Celâl Göktulga), Reşat Nuri (Güntekin) ve Peyami Safa'dır. Ercüment Ekrem daha çok mizahî bir karakter gösteren, eski İstanbul yaşayışını, bazı halk tiplerini canlandıran ve dönemin modası olan "tekellümî hikâye" tarzında magazin hikâyeleri yazmıştır (*Terâvîhten Sahura*, İstanbul 1341/1923; *Sevgiliye Masallar*, İstanbul 1341 r./1925). Selâhaddin Enis, sert gerçekçi kişiliğiyle yaygın edebiyat anlayışlarını tenkit ederek istediği edebiyatı, içinde yaşadığımız ilim, fen, fabrika ve makine asrına yakışan "hakikî ve adalî bir edebiyat" olarak tanımlamış, bunun natüralist yöntemle gerçekleştirileceğini iddia etmiş ve bu görüşün II. Meşrutiyet'ten sonraki temsilcisi olmuştur (*Bataklık Çiçeği*, İstanbul 1340). Osman Cemal Batı edebiyat zevkinden uzak, meddah, orta oyunu gibi halk sanatına ve folklorla yakın bir yol takip etmiş, bir çeşit halk yazarı olmuştur (*Eşkîya Güzeli*, İstanbul 1341/1925). Reşat Nuri, Halit Ziya'nın eserlerinden aldığı ilhamla yazmaya başladığı hikâyelerini günlük konuşma diliyle, süssüz ve yapmacıksız bir üslûpla kaleme almıştır (*Sönmüş Yıldızlar*, İstanbul 1339; *Tanrı Misafiri*, İstanbul 1927). Küçük hikâye türünü kendine meslek edinmiş bir yazar olan F. Celâleddin, fertten ziyade sosyal durumlarla ve tiplere dayanan bir hikâye anlayışıyla bir taraftan Ömer Seyfeddin'e, diğer taraftan da eski İstanbul yaşayışını canlandıran Hüseyin Rahmi-Ahmed Râsim geleneğine bağlanabilecek özellikte hikâyeler yazmıştır (*Talâk-ı Selâse*, İstanbul 1339 r./1923; *Kına Gecesi*, İstanbul 1927; *Bütün Hikâyeler*, İstanbul 1973). Peyami Safa, yazarlık hayatının ilk safhasını oluşturan kısa hikâyelerinde yaşadığı dönemden derlenmiş anekdotlar verir. Çoğunu günü gününe çarpıttığını söylediği bu hikâyelerde gazete okuyucusunu hedef alan hafif bir hava yanında kıvrak bir zekâ da kendini hissettirmekte, gereksiz söz oyunları ve yapmaktan uzak, sade, tabii bir dil kullanmaktadır.

Onun *Gençliğimiz* adlı uzun hikâyesi (İstanbul 1308) daha sonraki eserlerinde işleyeceği Doğu-Batı, eski-yeni nesil çatışması gibi temaları tohum halinde içinde taşıyan özelliğiyle dikkat çekmektedir (*İstanbul Hikâyeleri*, İstanbul, ts.; *Siyah Beyaz Hikâyeler*, İstanbul 1339). Peyami Safa'nın hikâyeleri toplu olarak da yayımlanmıştır (*Hikâyeler* [haz. Halil Açıkgoz], İstanbul 1980).

Memduh Şevket Esendal Türk hikâyeciliğinde yeni bir tarzı başlatmıştır. Çehov tarzı olarak bilinen bu hikâye, giriş-gelişme-sonuç şeklinde bir kuruluşu bulunan Maupassant tarzı klasik küçük hikâyeden ilk olarak giriş ve sonuç bölümlerinin olmamasıyla ayrılır. Bir diğer farklılık olaya dayanmayıp bir durumu belirtmesidir. Aynı anlayışla yazılan Esendal hikâyesi, günlük hayatın herhangi bir anından alınmış bir kesit görünümündedir. Buna bağlı olarak klasik tarzındaki şaşırtıcı, sürprizli, çarpıcı son da bu hikâyede yer almaz. Hayatın sürekli bir akış olduğu esasına dayanan bu tarzda, girişin bulunmamasıyla anlatılanların öncesi, sonuca bağlanmamasıyla da devamı olacağı izlenimi verilir. Esendal'ın hikâyesinde mekân tanıtımında tasvirlik hemen hemen tamamen terk edilmiş, yerini basit bir tarif almıştır. Bu hikâyelerde hayatın günlük olağan akışı gerçekçi bir gözleme dayalı olarak verilir. Anlatım seçilmiş, çarpıcı bir olaya dayanmadığı gibi konular da küçük insanın dünyasından alınmıştır. Yazar ideolojik esasa dayanmayı reddeder, ancak her sanatkar gibi o da sahip olduğu dünya görüşünün kendine hazırladığı perspektiften hayata ve meselelere bakar. Bu hikâyenin arka planında küçük insanla yönetici-aydın ve bürokrat-memur, fikir planında ise savunduğu toprak medeniyeti ve meslekî temsilcilikle sanayi medeniyeti ve mevcut sistemin çatışması bulunmaktadır. Memduh Şevket, Bakü müessesiliği yıllarında (1920-1924) tanıdığı Çehov hikâyesinden büyük ölçüde etkilenmesine ve bu dönemde yazdığı hikâyelerle 1925'te bir çıkış yapmasına rağmen basit bir Çehov taklitçisi değildir. II. Meşrutiyet'ten sonra yazdığı ilk hikâyelerinde bile onun bu tarza yakın olduğu görülür. Çehov'un tarzını almış, ancak bu tarzı kendi şahsî üslûbu, ibdâ ve gözlem gücüyle birleştirerek içinde yaşadığı topluma başarıyla uygulamıştır. Hatta onun anlatımı geleneksel hikâye anlatımından da izler taşımaktadır. Çok defa meseleye mizahî açıdan yaklaşan Esendal'da Çehov'un geneldeki karam-

sarlığına karşılık ümit, yaşama sevinci, iyimserlik ve hoşgörü esastır. Esendal "kara hikâye" dediği tenkitçi, sosyal gerçekçi hikâyeden de hoşlanmaz. Şahsî kimliğini ortaya koymaktan uzak durmaya çalışan ve daha çok isminin baş harflerinden oluşan (M. Ş. E.) müstear ismin arkasına saklanan Esendal'ın hikâyeleri çok uzun bir süre kitap haline gelmemiş, uzun aralıklarla ve farklı imzalarla yayımlandığı için çok geç dikkat çekerek asıl etkisini hikâye kitaplarının yayımlanmaya başladığı yıllarda göstermiştir (*Birinci Kitap*, Ankara 1946; *İkinci Kitap*, Ankara 1946). Eserlerinin toplu basımı Bilgi Yayınevi'nce 1981'den itibaren gerçekleştirilmiştir.

Cumhuriyet'ten sonra Türk hikâyesinde yeni kırımlarıların görüldüğü bir dönemde Nahit Sırrı'nın (Örik) *Hayat* mecmuasında çıkan ve roman, büyük hikâye ve hikâye kavramları etrafında gelişen yazısı, bu yazı dolayısıyla İbrahim Necmi ve Kenan Halet'in de katılmasıyla bir süre devam eden bir tartışma dikkat çekicidir (Nahit Sırrı, tür.yer.).

1930'lu yılların başında hikâyede Sadri Ertem'in öncülük yaptığı, Refik Ahmet (Sevengil), Bekir Sıtkı (Kunt), Kenan Hulûsi (Koray) gibi isimlerden meydana gelen ve *Vakit* gazetesinde toplanarak bir grup oluşturan hikâyeciler millî edebiyatçıların dil, konu ve kişiler yönünden geliştirdiği hikâyeyi yeni dönemin isteklerini de göz önünde bulundurarak sosyal-devrimci ve materyalist bir muhteva ile yeniden şekillendirmeye çalışmışlardır. Bunlar hikâyeyi, toplumu ve Anadolu köylüsünü araştırma yolunda bir araç kabul ediyorlar, sanatın amacını "insanlara daha iyi yaşama, daha çok mutluluk sağlama" olarak açıklıyorlardı. Sadri Ertem, güdümlü gerçekçilik denilebilecek bir anlayışla önceden belirlenmiş bir tezi ispatlamak üzere toplum düzeninde ekonomik sebeplerin etkilerini her şeyin önünde gören hikâyeler yazdı; aşırı Batı hayranlığını ve taklitçiliğini de eleştirdi (*Silindir Şapka Giyen Köylü*, İstanbul 1933; *Bacayı İndir Bacayı Kaldır*, İstanbul 1933; *Korku*, İstanbul 1934). Bekir Sıtkı, Sadri Ertem'in yolunu devam ettiren, gözleme dayalı, gerçekçi hikâyeler yazarken önceleri Refik Halit'ten gelen etkileri açığa vurmuş (*Memleket Hikâyeleri*, İstanbul 1933), daha sonra Memduh Şevket tarzı hikâyeler yazmıştır (*Yataklı Vagon Yolcusu*, İstanbul 1948; *Ayrı Dünya*, İstanbul 1952). Kenan Hulûsi'nin ilk hikâyelerinden bazıları fantastik korku hikâyesi özelliği taşır. Va-

kit'te yeni -gerçekçi yolu benimseyen yazar, konusunu gazete haberlerinden çıkardığı hikâyeleriyle bir çeşit masa başı gerçekçiliği yapmıştır (*Bahar Hikâyeleri*, İstanbul 1938; *Bir Otelde Yedi Kişi*, İstanbul 1940). İlk hikâye kitabı olan *Değirmen*'i 1935'te yayımlanan Sabahattin Ali, bu kuşağın hazırladığı ortamda aynı amaçlar doğrultusunda yazdığı hikâyeleriyle en fazla benimsenen isim olmuştur. Adı, edebî gücünden ziyade hikâyede bu yolu açmasıyla öne çıkan Sadri Ertem'e karşılık Sabahattin Ali ondaki acemilik, dil ve anlatımdaki özensizlikle kişilerdeki cansızlığı büyük oranda aşarak bu yolu kuvvetli bir şekilde temsil etmiştir. Maupassant tarzına uygun olan bu hikâyede yazarın meselelere ısrarla aynı açıdan bakışı ve olayları trajik bir sonuca götürme çabası farkedilmektedir. Anadolu'yu daha çok kasabayı merkez alarak konu edinir. İç halleri dışı vuran eylemlerle veren yazarın Marksizm'den gelen realist bakışla şahsî romantizmini kaynaştırdığı, gerçekle şiir arasında bir denge kurduğu görülür (*Kağrı*, İstanbul 1936; *Ses*, İstanbul 1937). Kökleri Refik Halit'e uzanan bu yolu Bekir Sıtkı ve Sabahattin Ali'den sonra daha zayıf, fakat eşitiri dozu daha yüksek hikâyeleriyle Kemal Bilbaşar (*Anadolu'dan Hikâyeler*, İstanbul 1939), İlhan Tarus (*Doktor Monro'nun Mektubu*, İstanbul 1938), başarısını biraz da Maksim Gorki gibi anlatmaya yöneldiği hayatın içinden gelmesine borçlu olan Orhan Kemal (*Ekmek Kavgası*, İstanbul 1949; *Sarhoşlar*, İstanbul 1951; *Çamaşırcının Kızı*, İstanbul 1952), Sadri Ertem'le Sait Faik (Abasıyanık) arasında bir yerde duran, sosyal gerçekçi yazarlara geniş bir hareket alanı açan Umran Nazif Yiğiter (*Kara Kasaklı Amele*, İstanbul 1933), Samim Kocağöz (*Telli Kavak*, İstanbul 1941), Orhan Hançerlioğlu, gözlemci ve tasvirî realist yolu benimsediği eserlerinde Zolavâri natüralizme bakan bir yönü bulunan Faik Baysal, insan ruhu ve davranışlarına nüfuz eden bir analiz gücüne de ulaşmış olan Mehmet Seyda (Çeliker) (*Beyaz Duvar*, İzmir 1962; *Zonguldak Hikâyeleri*, İstanbul 1962), Yaşar Kemal (*Sarı Sıcak*, İstanbul 1952) gibi isimler kendi şahsî tecrübeleriyle hikâye türünü kısmen çeşitlendirerek devam ettirirler. Kemal Tahir konu, zaman planı ve kişileriyle küçük hikâye sınırını aşan, yoğunlaştırılmış birer roman özelliği taşıyan az sayıdaki hikâyesiyle (*Göl İnsanları*, İstanbul 1955) Anadolu'ya ait hayatı kendinden önceki yazarların ulaşamadıkları bir zenginlikle ver-

miş, daha çok tasvirî gerçekçi bir tutumu benimseyerek sanat planından dava planına geçmemeye özen göstermiş, tenkitçi gerçekçilerin aşırılıklarına düşmekten sakınmıştır. Sanatı, köyü ve köylüyü derinliğine ve genişliğine araştıran bilimlerin yanında bir yardımcı gibi görmüştür.

1930'lu yıllarda Türk hikâyeciliği, bir taraftan Refik Halit'le sembolleştirilebilecek Anadolu hikâyeciliğine sosyal-devrimci bir muhteva vererek bunu bir akım haline getirirken diğer taraftan Sait Faik'le İstanbul'un küçük insanların dünyasına yönelen, hikâyeyi toplumsal bir boyut içinde değil fertte arayan kuvvetli bir çıkış yapmıştır. Birinci çizgiyi Sabahattin Ali, ikincisini Sait Faik temsil ediyordu. Sabahattin Ali, kurgu ve anlatımda Maupassant'ın klasik yoluna bağlıyken Sait Faik, daha önce Memduh Şevket'in başlattığı Çehov tarzının kendine özgü bir yorumunu ortaya koyuyordu. Sait Faik, 1934'te yayımlamaya başladığı hikâyeleriyle (*Semaver*, İstanbul 1936; *Sarıncı*, İstanbul 1939; *Şahmerdan*, İstanbul 1940; *Lüzumsuz Adam*, İstanbul 1948) ne klasik hikâye kalıpları içinde kalmış ne de o yıllarda moda olan Sadri Ertem çizgisine dahil olmuştur. Hikâyecilerin İstanbul'un tükendiğine kanaat getirerek Anadolu'ya açıldığı bir ortamda Sait Faik, İstanbul'un o zamana kadar ihmal edilmiş küçük insanların günlük yaşayışını konu alarak bir İstanbul hikâyecisi oldu. İnsan ve tabiata bir bütün olarak bakan yazar ele aldığı kişilerin hayatını şiir dolu bir dille anlatmıştır. Küçük insanların sıradan hayatına yönelen olaysız hikâye, onunla kendine özgü bir form içinde geniş bir etki gücü kazandı. Sait Faik hikâyesini sınıf ve geçim kavgası değil yaşama sevinci, paylaşılan sevgi ve küçük mutluluklar üzerine kurar. Yazar, çevresindeki hayatı gözlese bile asıl hikâyenin fertte olduğunu bilir. 1946'dan sonra hastalığının ortaya çıkmasıyla ölüm ve yalnızlık duyguları onda saplantı haline gelmiş, iç sıkıntıları ve bunalımlar doğurmuştur. Bu sebeple 1950'den sonra ölümü bekleyişin sıkıntılarıyla bezgin ve şikâyetçi olduğu görülen hikâyeci son hikâyelerine doğru Kafka tarzı sürrealist bir anlatıma ulaşmıştır.

Cevat Şakir Kabaağaçlı, asıl kimliğini Ege kıyılarına (Bodrum) sürgün olarak gönderilmesinden sonra Halikarnas Balıkcısı adıyla 1926'dan itibaren yazdığı, yaşama coşkunluğundan güç alan deniz merkezli mitolojiyle karışmış hikâyelerle bulmuştur. Yazar deniz ve denizcileri, ya-

lin ve acı gerçekliğiyle değil kendi düzenlediği bir dünyanın büyüleyici şiiri içinde yaşatır (*Ege Kıyıları*, İstanbul 1939; *Merhaba Akdeniz*, İzmir 1947; *Ege'nin Dişi*, İstanbul 1952).

Anlatımda Maupassant yoluna bağlanabilecek hikâyeleriyle Necip Fazıl (Kısakürek), metafizik ve ruhçu özellikler taşıyan bir çizgiyi hemen hemen tek başına temsil etmektedir (*Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil*, İstanbul 1933; *Ruh Burkuntularından Hikâyeler*, İstanbul 1965, toplu basım, *Hikâyelerim*, İstanbul 1983). Allah, ölüm, kader, korku, öte gibi temaların ağır bastığı bu hikâyeler fizik ötesi arayışlar içindeki "ben" in hikâyesidir. Taşındığı ruhi marazlarla Maupassant'ı, bir çeşit korku metafiziğiyle Edgar Allan Poe'yu hatırlatan Necip Fazıl, "her şeyde ilâhî bir ihtar ve şifre gören" temel yaklaşımıyla onlardan ayrılır. Korku hikâyeciliği açısından bakıldığında Kenan Hulûsi Koray'ın ilk zamanlarında yazdığı bazı fantastik hikâyeleri de bu çerçevede içinde anılabilir (*Bahar Hikâyeleri*, İstanbul 1938). Etkilerin daha çok Batı edebiyatından geldiği bir dönemde yüzünü Rus edebiyatına ve özellikle Dostoyevski'ye çeviren Samet Ağaoğlu (*Strazburg Hâtıraları*, İstanbul, ts. [1945]; *Zürriyet*, İstanbul 1950; *Öğretmen Gafur*, İstanbul 1953), çevresindeki insanlarda onun kahramanlarının özelliklerini arayan, bu etki etrafında şekillenen ve büyük adam olma isteğiyle sefil bir hayattan zevk alma gibi iç çelişkilerine sahip hikâye kişilerinin hasta ve karamsar iç dünyalarını çözümlediği hikâyeleriyle aynı çizgiye yakın görülebilir. Hikâyeciliği 1940'tan sonra kendini gösteren Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bir rüya veya masal atmosferi içinde bütün oluşum ve şahsî çatışmaları ile kendine ait ruh portresinin de yer aldığı hikâyelerinde sinir ve ruh buhranları içinde yuvarlanıp giden kişisi, bu özellikleriyle yukarıdaki çizgiye yakın bulunabilir. Bu kişinin içinde "mutecassis, gayri memnun ve zalim" bir varlık olarak ikinci bir adam vardır. O eşya ve hareketlerin gerçek dünyasında değil muhayyilesinin kendine göre algıladığı yarılmalar dünyasında yaşamaktadır. Tanpınar'ın kişileri, bir başka kapıdan girdikleri kendi zamanları içinde derunî bir hayat yaşarlar (*Abdullah Efendi'nin Rüyalari*, İstanbul 1943; *Yaz Yağmuru*, İstanbul 1955).

Yahya Kemal, bazılarını 1952'de yayımladığı *Siyâsî Hikâyeler*'de (İstanbul 1968), "nesrin ve hikâyenin icap ettirdiği sade ve anlatıcı" bir dil ve üslûpla, Osman-

lı saray çevresini esas alarak iktidar etrafındaki hayatın ezeli ve ebedî mekanizmasını hissettirecek konuları işlemiştir.

Şair olmalarına rağmen hikâye de yazmış olan Cahit Sıtkı Tarancı ve Ziya Osman Saba'nın hikâyeleri, şiirlerini inşa ettikleri aynı şahsî ve kültürel birikimlerinden doğmuştur. Cahit Sıtkı, olaya yaslanarak günlük hayattan kesitler verdiği hikâyelerinde kurtulmaya çalıştığı yoğun yalnızlığa rağmen insan sevgisiyle dolu, yaşama sevincinin sürekli kıpırtısını içinde duyan kişileri anlatır. Gazete sayfalarında kalan bu hikâyelerin bir kısmı ölümünden sonra derlenmiştir (*Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeciliği ve Hikâyeleri* [haz. Selahattin Öner], Ankara 1976). Ziya Osman Saba, geçmiş zaman özlemini işlemesiyle Abdülhak Şinasi Hisar'a yakın bulunabilecek bir çizgide otobiyografik özelliği de bulunan anı hikâye türünde çalışmalar yapmıştır (*Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*, İstanbul 1952).

Hayatı mizah penceresinden gören Aziz Nesin yerli mizah geleneğini modernleştirerek toplumdaki bozuklukları eleştiren, özgün bir üslûp peşinde koşmadan yüksek tiraja yönelmiş bir anlayışla sosyal ve siyasî hicivler yapan bir çeşit halk hikâyecisi olmuştur (*Geriye Kalan*, İstanbul 1948; *İt Kuyruğu*, İstanbul 1955). Haldun Taner, içinde yaşadığı toplumun sismografı olarak gördüğü sanatkarın aksaklıklar karışısındaki tavrını politikacı, sosyolog veya gazeteciden ayıran tarafın estetik kaygı olduğu görüşüne sahip üslûpçu bir yazardır. Yerli bir mizah anlayışı taşıyan, anlatımında geleneksel meddah hikâyesinden izler bulunan, hikâyelerinde bir çeşit iğneleyici nüktenin (hümur) yer aldığı Taner, toplumcu bakış açısı ve toplum düzensizliği ile içe dönük, huzursuz fert arasında durmuştur. Yaşama düzeyine bozukluk veren şeyin kaynağını kişide aramış, hümanist tutumunu yerli bir anlayışla kaynaştırarak yazdığı hikâyeleriyle diğer yazarlardan ayrılmıştır (*Yaşasın Demokrasi*, İstanbul 1949; *Tuş*, İstanbul 1951; *Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu*, İstanbul 1953).

1948-1955 yılları arasında verimli bir hikâyeci olarak görünen Tarık Buğra yalnızlık içinde boy veren kişisel psikolojiye yönelmiş, çoğu bir vak'a ve tipe yaslanmayan, duyguya dayalı olarak gelişen izlenim hikâyeleri yazmıştır. Bu tarafıyla Buğra, Tanpınar'ın hikâye anlayışı ile 1955'ten sonra moda haline gelen, var oluşçu yazarların eserleri örnek alınarak yazıl-

mış bunalım hikâyeciliği çizgisinde yer alır. İçtimai meselelere daha çok ferdi ahlâk yönünden yaklaşan yazar ahlâkî çöküntünün temelindeki içle dış, eylemle ruh arasında mevcut zıtlığı sanat yoluyla vurgular. Hikâyesinin merkezinde toplumda yerini bulamamış, hayatta bir üslûp tutturamamış bir yalnız adam, bir aydın kişilik vardır. Çözümleyici anlatımı yer yer felsefî bir anlam da taşır (*Oğlumuz*, İstanbul 1949; *Yarın Diye Bir Şey Yoktur*, İstanbul 1952; *İki Uyku Arasında*, İstanbul 1954).

1940'lı yılların sonunda Nurullah Ataç tarafından hikâye yerine "öykü" kelimesinin kullanılmaya başlandığı görülmektedir (Çolpan, s. 75). Ataç öykü kelimesini, bir türü karşılamak üzere kavram olarak kullandığı gibi kelime olarak "olay zinciri" anlamına da kullanmış, yani "hikâye"nin karşıladığı anlamlara dokunmadan sadece kelime değişikliğine gitmiştir.

1950'li yıllara gelindiğinde Türk hikâyesinde toplumcu gerçekçi çizgi köy enstitüsü çıkışlı Talip Apaydın (*Ateş Düşünce*, 1967), Fakir Baykurt (*Çilli*, İstanbul 1955), Mehmet Başaran (*Aç Harmanı*, İstanbul 1962) gibi yazarların hikâyeleriyle yeni bir safhaya girmiştir. Mahmut Makal'ın 1950'de üst üste baskılar yapan *Bizim Köy* adlı, gözleme dayalı köy notlarının açtığı yolda enstitünün benimsediği bakış açısından köy hikâyeleri yazan bu çizgideki yazarlara göre sefalet ve hurafelere batmış olan köylü sömürülüp aldatılmaktadır. Bu hikâyelerde, yıllardır uyutulmuş olan insanları köy enstitüsü çıkışlı bir öğretmen uyandırmaya çalışır. Öğretmen bunun için muhtar, ağa, imam gibi tiplerle mücadele eder. Köyü ve köyle ilgili sorunları toplumcu gerçekçi bir görüşle ele alan bu yazarlar olaylara halkçı ve devrimci bir açıdan yaklaşırlar. Köy yazarlarının hep aynı yola girerek çok defa sanat endişesinin ikinci plana atıldığı gündümlü bir edebiyat yapımları eleştirilmelerine sebep olmuştur.

Anadoluculuğa mistik ve İslâmî açıdan yaklaşan Nurettin Topçu, aynı dönemde (1950-1960) Sabahattin Ali hikâyesinin hazırladığı zemin üzerinde romantik, trajik, vurucu sonlu, merhamet ve insan sevgisiyle dolu, sosyal endişeler taşıyan hikâyeler yazmıştır (*Taşralı*, İstanbul 1959). Bu hikâyeler anlatım, kurgu ve dil bakımından gelişmiş ve işlenmiş bir seviye göstermese de Anadolu hikâyeciliği çizgisi içinde taşıdığı farklı boyutuyla dikkati çeker. Aynı yıllarda Hakkı Kâmil Beşe de gezip gördüğü Anadolu'ya ait izlenim-

lerinden oluşan ve içinde zengin folklor malzemesi taşıyan hikâyeler yazmıştır (*Kırk Kanat*, İstanbul 1976). Yazı hayatına 1950'li yıllarda hikâye ile atılan (*Abdurrezzak Efendi*, İstanbul 1955) Mustafa Necati Sepetçioğlu, daha sonra yazdığı romanlarının aksine ferdi merkeze aldığı hikâyelerinde büyük şehirdeki Anadolu insanının içine düştüğü hasret, yadırgama ve iç sıkıntısını, sinirli, huzursuz hallerini şiirli, çağrışımlı bir anlatımla verir (*Menevşeler Ölmeli*, İstanbul 1972).

1950-1960 döneminde Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal ve Oktay Akbal gibi yazarlar Sait Faik çizgisini devam ettirirler. İlk hikâye kitabını 1955'te yayımlayan Necati Cumalı (*Yalnız Kadın*, İstanbul) 1960'a doğru yazdığı uzun hikâyelerinde (*Susuz Yaz*, İstanbul 1962) Sabahattin Ali'nin yerli gerçekçiliğini de hatırlatan, tabiat içindeki insanların canlı ve sert hayatını, bu hayat içinde törelerin bağlayıcı ve yönlendirici etkisini hızlı tempolu bir anlatımla vermeye yönelir. Sabahattin Kudret, 1950'li yılların ortalarına doğru toplumcu gerçekçi akıma karşı doğan bezginlik havası içinde, onlara tamamen cephe almamakla beraber bu akımdan aldığı bazı motifleri farklı bir çerçeveye yerleştirmekte, çözümleyici bir anlayışla hayatı tasvir etmektedir (*Gazoz Ağacı*, İstanbul 1954; *Yaralı Hayvan*, İstanbul 1956). Sait Faik yolunu benimseyen Oktay Akbal biyografik gelişim çizgisi izleyen hikâyeler yazmış (*Önce Ekmekler Bozuldu*, İstanbul 1946; *Aşksız İnsanlar*, İstanbul 1949), bunlardan mutlu çocukluk ve okul yıllarını anlattıklarında daha başarılı olmuştur.

1950'li yıllar Türk hikâyesinde, dünya edebiyatındaki yenilikleri takip eden kadın yazarların da kendini gösterdiği bir dönem özelliğini taşımaktadır. 1960, 1970 ve 1980'li yıllara doğru Türk hikâyesindeki imza zenginleşmesine paralel olarak kadın hikâyecilerin sayısı da önemli bir artış gösterir. 1950 döneminde hikâye adına dikkate değer bir çıkış yapan Nezihe Meriç'in anlatımını (*Bozbulanık*, Ankara 1953; *Topal Koşma*, Ankara 1956; *Menekşeli Bilinç*, Ankara 1965), bilinç ve bilinç altının sık sık iç içe geçerek gerçekleştirdiği kendine has bir örgü oluşturur. Yazar, hayatın yaşama sevincinden doğan şiiriyle mutsuz insanların acı şiirini beraberce verir. Daha sonra kadın yazarların eserlerinde işlemeye devam edecekleri, toplumun erkek hâkim yapısına baş kaldıran kadın tipi Türk hikâyesinde kendini göstermiştir.

Aynı yıllarda, önceki dönemden kendi hikâye çizgilerini sürdüren yazarların yanında hikâyede Nezihe Meriç'ten başka Vüs'at O. Bener, Feyyaz Kayacan, Leylâ Erbil, Tahsin Yücel, Bilge Karasu, Demir Özlü, Adnan Özyalçiner, Ferit Edgü, Orhan Duru, Onat Kutlar, Kâmuran Şipal, Erdal Öz ve Sevim Burak'ın da dahil edileceği yeni bir nesil yetişmiştir. "İkinci yeni" şiirinde de paralelini bulan ve çoğu, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da ortaya çıkan ve ferdin hiçlik karşısında duyduğu endişe, hayatın mânâsızlığı sonucuna dayanan var oluşçu felsefe ve gerçek üstüçülükten beslenen bu yazarların eserleri, bağlı oldukları felsefenin ülkemizde somut bir karşılığı bulunmadığı gerekçeyle eleştirilmiştir.

Hikâyelerinde, içinde yaşadığı toplum ve geleneksel değerlerle bütün bağlarını kopararak anlamsızlığın, kuşkunun, hiçliğin ortasına yuvarlanan aydın insanın en tipik örneğini veren Demir Özlü zaman, mekân, kişi ve olay gibi klasik unsurları en aza indiren soyut bir ortamda duygusal izlenimleri anlatmış, sıkıntılı ve karamsar bir havayı yansıtmıştır (*Bunalıtı*, İstanbul 1958; *Soluma*, İstanbul 1964; *Boğuntulu Sokaklar*, İstanbul 1966). Adnan Özyalçiner, iyi tanıdığı kenar mahalle insanlarının meselelerini bu insanların yalnızlık, bunalım ve yabancılaşmalarını psikolojik ayrıntılara inerek anlatır; üslûpçu bir tavırla olaydan ziyade duruma dayanan hikâyeler yazar (*Panayır*, İstanbul 1960; *Sur*, İstanbul 1963). Leylâ Erbil'in toplum düzenine baş kaldırmı, üslûbunda oturmuş cümle yapısını bozma şeklinde kendini belli etmiş; kadının sosyal hayattaki yerine işaret eden yazar geleneğine yabancılaşmış, inançsız, sorumsuz, boşlukta çırpınan, sinirli, hırçın, cinsî açıdan sapık, hasta insanların iç dünyasına eğilmiştir (*Hallaç*, Ankara 1961; *Gecede*, İstanbul 1968). Ferit Edgü'nün hikâyelerinde toplum kaçağı aydın kişilerin cinsel saplantıları, yozlaşmaları, içlerini karartan yaşama anlamsızlığı işlenmiştir (*Kaçınlar*, İstanbul 1959; *Bozgun*, İstanbul 1962). Tek hikâye kitabı yayımlamış olan (*İshak*, İstanbul 1959) Onat Kutlar'ın, kişilerin ruhî hayatları üzerine kurulan hikâyelerinde anlatım dolambaçlı ifadelerle gelişir. Akışın bilinçle bilinç altı arasında gidip geldiği bu hikâyelerde yazar renkli, şiirli bir anlatım oluşturmuş, masal motiflerinden ve rüya mantığına giren gerçek üstü öğelerden yararlanmıştır. Bilge Karasu ferdin iç dünyasını inanç, inançsızlık, korku, mitler gibi evrensel alanlar-

da çözüme gitmeden, derinleşerek alegorik yönü de bulunan bir dille anlatmış, sapık sevgileri daha çok psikolojik bir zeminde yansıtmıştır (*Troya'da Ölüm Vardı*, İstanbul 1963; *Uzun Sümüş Bir Günü'nün Akşamı*, İstanbul 1970). Sevim Burak, kadın olan hikâye kişinin dış ve iç dünyaları arasındaki karşıtlığı verir. Bilinç altına iner, hayatın tatsız gerçeklerine karşı bu gerçeklerin yumuşatılmaya çalışıldığı iç âleme sığınır (*Yanık Saraylar*, İstanbul 1965). Konularını toplumun alt ve orta tabakalarından alan Tahsin Yücel'in hikâyeleri (*Uçan Daireler*, İstanbul 1954; *Haney Yaşamalı*, 1955) ezik hayatlara yakılmış acı bir ağıt niteliği taşır. Derin bir karamsarlık havasının hâkim olduğu bu hikâyelerin arınmış bir dili, üslûpçu ve titiz bir anlatımı vardır.

1960 sonrası hikâyede 1950-1960 döneminde açılımına şahit olunan var oluşçu ve gerçek üstücü yazarların yankıları bir taraftan devam etmiştir. 1950'li yılların ortalarına doğru gözden düşmeye başlayan sosyal gerçekçi hikâye anlayışının da Marksizm'in temel eserlerinin Türkçe'ye çevrilmeye başlandığı 1960'lı yılların ortalarına doğru kendini tazelediği ve yeni bir safha başlattığı görülmektedir. Bu dönemde Bekir Yıldız hikâyeyi tekrar toplumcu çizgiye bağlayan isim olmuştur (*Reşo Ağa*, İstanbul 1968). 1960 sonrası toplumcu hikâyecilerin konuları arasına daha önceki dönemden gelenlere ilâve olarak Almanya'ya giden işçiler meselesi eklenir.

Özellikle 1970'li yıllarda, toplumcularla ferdî çözümleyen tahlilcilerin önceki dönemlere ait deneyimlerini şiirli bir dil içinde bünyelerinde birleştiren, şemacılığa düşmeden fertten topluma açılan bir hikâye çizgisi üzerinde Adalet Ağaoğlu (*Yüksek Gerilim*, İstanbul 1974), Füruzan (*Parasız Yatılı*, İstanbul 1971; *Kuşatma*, İstanbul 1972), Selim İleri (*Cumartesi Yalnızlığı*, İstanbul 1968; *Pastırma Yazı*, Ankara 1971), Tomris Uyar (*İpek ve Bakır*, İstanbul 1971; *Ödeşmeler*, İstanbul 1973), Hulki Aktunç (*Gidenler Dönmeyenler*, İstanbul 1976; *Kurtarılmış Haziran*, İstanbul 1977) gibi isimlerin öne çıktığı bir hikâye ortamı yaşanmıştır. Bu neslin yazarları, 1950'li yılların ortalarına doğru doğan yeni hikâye akımını da içine alan bir birikim üzerine eserlerini kurmalarına rağmen daha çok Sabahattin Ali ile Sait Faik'in deneyimlerinin sentezi peşinde diler. Nazlı Eray'ın fantastik hikâyeleri de (*Ah Bayım Ah*, İstanbul 1976; *Geceyi Tanıdım*, İstanbul 1979) bu dönemde yayım-

lanmıştır. 1980'li yıllarda ise İsmet Tokgöz (*Bir Kadırga İçin Yaz Resmî*, İstanbul 1982), Nursel Duruel (*Geyikler Annem ve Almanya*, İstanbul 1982) gibi isimler dikkati çeker. 1970 sonrası Türk hikâyeciliğinde önemli bir yeri olan Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* (İstanbul 1975) adlı hikâye kitabında, toplumun genel çizgilerinin dışında ve hayatta belli bir yer edinmemiş değişik kesimden insanların yer yer trajik sayılabilecek hayat hikâyeleri anlatılmaktadır. Kitapta yer alan hikâyelerde, kahramanların aykırı karakterleriyle yazarın anlatım tarzının özelliklerinden biri olan okuyucuyu şaşırtma ve ironik tavrın örtüştüğü dikkati çekmektedir.

1960'lı yılların diğer bir gelişmesi de İslâm medeniyeti düşüncesi etrafında bir yazarlar kuşağının ortaya çıkması, bu yazarların yeni bir sanat dili içinde gittikçe çeşitlenen bir yelpaze oluşturacak şekilde eserler vermeye başlaması olmuştur. *Diriliş* dergisinin ortaya koyduğu bir çizgi üzerinde ve bu dergi etrafında hikâyeler yazan Rasim Özdenören (*Hastalar ve Işıklar*, İstanbul 1967; *Çözülme*, Ankara 1973; *Çok Sesli Bir Ölüm*, Ankara 1974), Durali Yılmaz ve İsmail Kılıçoğlu (*Ateş Yalumu Üstünde Bir Toplantı*, Ankara 1974; *Hayata Uyanış*, İstanbul 1984), geniş anlamıyla Sezai Karakoç'un hazırladığı ortamın imkânları içinde eserlerini vermişlerdir. Batılı var oluşçularla Dostoyevski, Faulkner gibi anlatı ustalarının deneyimlerinden de yararlanmış olan Rasim Özdenören, hikâye türü üzerinde yoğunlaşan edebî çalışmalarında kurduğu hikâye diliyle, topluma ait iç değerleri yeni ve farklı bir açıdan gören bir yazar olarak Türk hikâyeciliğinin önemli merhalelerinden birini oluşturmaktadır. Sembolik anlatıma da başvuran Durali Yılmaz olmakla olmamak, ölümle diriliş arasında bir zamanın hikâyesini yazar (*Söylenmeyen*, İstanbul 1975) ve toplumda ortaya çıkan değerler arası uyumsuzluğu derin olarak yaşayan bir kişiliği ele alır (*Gel İçimde Ağla*, İstanbul 1981). Bu isimlere Sezai Karakoç'la (*Hikâyeler-I*, İstanbul 1978; *Hikâyeler-II*, İstanbul 1982) Cahit Zarifoğlu'nu da (*İns*, Ankara 1974) ilâve etmek gerekir. Sezai Karakoç'un hikâyelerinde diriliş esprisine uygun olarak I ve II. Dünya savaşları sonrasında insanlığın ve İslâm medeniyetinin yaşadığı büyük yıkım irdelenmekte, ölüm ve yıkılış diriliş mesajı olarak ele alınmaktadır. Kısasa geleneğini de taşıyan bu hikâyelerde "hisse"ler, bir iz veya izlenim olarak hikâye dilinin derinliği içinde kendini duyurmak-

tadır. Alışılmış anlam kalıplarını kıran bir yaklaşımla dili kullanan Cahit Zarifoğlu bütün peşin fikirlerden arınarak insanı ele almakta, "ins" in âdeta yaratıldığı güne, en başa dönmekte, bu yalın insandaki fıtrî İslâm'a ulaşmaktadır. Sembolik yanı da bulunan bir dille modern anlatım kalıpları içinde insan oğlunun hakikati arama serüvenini hikâyeleştirmektedir. Hikâyeye Nurettin Topçu çizgisinde başlayan Mustafa Kutlu, bu yolu geliştiren ve çeşitlendiren bir hikâye dünyası kurarak ilgileri üzerinde tutmayı başarmıştır (*Ortadaki Adam*, İstanbul 1970; *Gönül İşi*, İstanbul 1974).

Kendi hikâye dünyalarını kurmuş olan Rasim Özdenören ve Mustafa Kutlu 1980'li yıllarda, 1960 sonrasındaki sosyal gelişmelere paralel olarak İslâm medeniyet ve inancına yeni bir şuurla sahip çıkan insan tipinin hikâyesini yazarak Türk hikâyesinde farklı bir denemeyi gerçekleştirmişlerdir. Rasim Özdenören'in *Denize Açılan Kapı* (İstanbul 1983), Mustafa Kutlu'nun *Yoksulluk İçimizde* (İstanbul 1981) ve *Sır* (İstanbul 1990) adlı kitaplarında modern bir anlatımla tasavvufa ait klasik dil iç içe kullanılarak bugünkü hayata ait kesitler halinde verilmiştir. Yaşar Kaplan (*Birinci Kitap*, Ankara 1982), Ali Haydar Haksal (*Evdeki Yabancı*, İstanbul 1986), Ramazan Dikmen (*Kıyıya Vuranlar*, İstanbul 1996), Cemel Şakar (*Gidenler Gidenler*, İstanbul 1990), Fatma Karabıyık Barbarosoğlu (*Acı Deniz*, İstanbul 1996), Nazan Bekiroğlu (*Nun Masalları*, İstanbul 1997) ve Cihan Aktaş (*Son Büyülü Günler*, İstanbul 1991) bu çizgide isimlerini duyurmuş hikâyecilerden bazılarıdır.

Geleneğe bağlı bir anlayışla klasik yapıda hikâyeler yazan Şevket Bulut (*Al Karısı*, İstanbul 1971; *Sarı Arabalar*, İstanbul 1974), aynı yöreyi (Güneydoğu Anadolu) anlattıkları şemacı toplumculardan sınıfçı bir toplum anlayışını benimsemeyerek ayrılır. Sevinç Çokum dünle bugün, fertile toplum, şiirle gerçek arasında gidip gelen bir dille hikâyelerini yazmıştır (*Eğik Ağaçlar*, İstanbul 1972; *Bölüşmek*, İstanbul 1974). 1974-1991 yılları arasında zaman zaman yazdığı hikâyeleri bir kitapta toplayan Emine İşinsu (*Bir Gece Yıldızlarla*, İstanbul 1991), iç dünyaya ait duyarlıkları kısa cümlelerle kurulmuş canlı bir anlatımla verir.

1960'tan sonra bazı edebiyat dergilerinin hikâyeye özel sayılar ayırdığı, hikâyeyle ilgili meseleleri tartışan bölümler

hazırladığı görülmektedir. *Dost* (Haziran 1965, XVI, nr. 8), *Yansıma* (nr. 6, Haziran 1972), *Türk Dili* (nr. 286, Temmuz 1975), *Somut* (Şubat-Mart 1980), *Oluşum* (nr. 34-35 [76-77], Ağustos-Eylül 1980), *Mavera* (nr. 46, Eylül 1980), *Varlık* ("Öykücülüğümüzün Sorunları" özel bölümü, nr. 891, Aralık 1981) bunların belli başlılarıdır. Ayrıca *Resimli Hikâye* (İstanbul 1927-1928), *Seçilmiş Hikâyeler* (1947-1957), *Öykü* (1975-1976), *Yaba Öykü* (1978-1985), *Yaşasın Edebiyat* (1987), *Adam Öykü* (1995-1998), *Düşler Öyküler* (1996-1997), *Fayton Öykü* (1. sayı Ocak 1998) gibi hikâye dergileri bulunmaktadır.

Türk hikâyeciliği üzerine yapılan çalışmalar ve hazırlanan antolojilerden Cevdet Kudret'in *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* (I-III, İstanbul 1987-1990), Tahir Alangu'nun *Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman* (I-III, İstanbul 1959-1965), Mehmet Kaplan'ın *Hikâye Tahlilleri* (İstanbul 1979), Füsun Akatlı'nın *Bir Pencereden* (İstanbul 1982) ve Ömer Lekesiz'in *Yeni Türk Edebiyatında Öykü* (İstanbul 1997) adlı eserleri, antolojik özellikleri yanında asıl türle ilgili değerlendirmelere yer vermeleriyle dikkat çekmektedir. Bunların yanında doğrudan doğruya hikâye antolojisi olarak hazırlanan belli başlı eserler şunlardır: 1929 *En Güzel Hikâyeler* (İstanbul 1930); Sabri Esat Siyavuşgil, *L'âme turque à travers les nouvelles* (İstanbul 1953); Yaşar Nabi – Mustafa Baydar – M. Sunullah Arısoy, *Başlangıçtan Bugüne Türk Hikâye Antolojisi* (İstanbul 1975); Selim İleri, *İlk Gençlik Çağına Öyküler* (İstanbul 1980); Seyit Kemal Karaaloğlu, *Türk Hikâye Antolojisi* (İstanbul 1984); Necdet Özkaya, *Açıklamalı Hikâye Antolojisi* (İstanbul 1985); Sadık K. Tural – Zeynep Kerman – M. Kayahan Özgül, *Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek* (Ankara 1987); H. Bilâl Coşkun – Sırrı Er – Rıfık Kaymaz, *Günümüz Yazarlarından Seçme Hikâyeler* (İstanbul 1987); Arif Ay, *Anne Hikâyeleri* (İstanbul 1991); Murat Aykul – Türkan Demir Aykul, *50 Yazar 50 Öykü* (İstanbul 1994); Yaşar Nabi Nayır – Enver Ercan, *Tanzimat'tan Günümüze Türk Öykü Antolojisi* (İstanbul 1994); İsmail Parlatır – İnci Engin – Orhan Okay – Zeynep Kerman – Kazım Yetiş – Necat Birinci, *Güzel Yazılar Hikâyeler I-II* (Ankara 1996); Ayşenur İslâm, *Hikâyemiz İnsanımız Kültürümüz Modern Türk Hikâyesinden Seçmeler* (Ankara 1996); Ahmet Özalp, *Türk*

Hikâyesi Seçkisi (İstanbul 1997); Selim İleri, *Modern Türk Edebiyatında 99 Hikâyeciden 99 Hikâye* (İstanbul 1997).

BİBLİYOGRAFYA :

Nahit Sırrı, *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi*, İstanbul 1933, tür.yer.; Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İstanbul 1936; Tahir Alangu, *Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman*, I-III, İstanbul 1959-65; Yılmaz Çolpan, *Ataç'ın Sözcükleri*, Ankara 1963, s. 75; Emin Nihad, *Gece Hikâyeleri: Mûsâmeretnâme* (haz. M. İsmet Uzun), İstanbul, ts., s. 9-32; C. L. Rathbun, *The Village in the Turkish Novel and Short Story: 1920-1955* (doktora tezi, 1968, Columbia University); Rauf Mutluay, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, İstanbul 1973, s. 405-537; İsmail Parlatır, "Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyeciliği", *Cumhuriyet'in 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı*, Ankara 1974, s. 89 vd.; Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul 1979; a.mlf. v.dğr., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul 1989, III, 31-50, 53-57; IV, 41; Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri: 1860-1923*, Ankara 1979, I, tür.yer.; Asım Bezirci, *1950 Sonrası Hikâyecilerimiz*, İstanbul 1980; Füsun Akatlı, *Bir Pencereden*, İstanbul 1982; Seyit Kemal Karaaloğlu, *Türk Hikâye Antolojisi*, İstanbul 1984; Olcay Öner, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Ankara 1984; A. Turgut Kut, "Ermeni Harflî Türkçe Telif ve Tercüme Konuları", *Beşinci Milletler Arası Türkoloji Kongresi Tebliğler-Türk Edebiyatı*, İstanbul 1985, I, 195-214; Âlim Kahraman, *Bir Duvarlığın Çağdaş Biçimleri*, İstanbul 1985, s. 20-23, 49-128; a.mlf., "1960 Sonrası Hikâyeciliğimiz", *Mavera* (Hikâye Özel Sayısı), sy. 46, Ankara 1980, s. 13-23; Sadık K. Tural v.dğr., *Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek*, Ankara 1987; Mehmet Törenek, *1908-1918 Arası Türk Hikâyeciliği* (doktora tezi, 1987, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü); a.mlf., "Hikâye Üzerine", *İslâmî Edebiyat*, sy. 3, İstanbul 1990, s. 11-14; Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, I-III, İstanbul 1987-90; Feridun Andaç, "Cumhuriyet Sonrası Öykücülüğümüzün Gelişimi", *Gerçeklik Yolunda*, İstanbul 1989, s. 15-36; Orhan Okay, "Tanzimat Hikâyesi ve Romanı", *Tanzimat Edebiyatı*, Erzurum 1990, s. 39-80; Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, İstanbul 1997, V, tür.yer.; Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, İstanbul 1997, I, tür.yer.; Selim İleri, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *TDL* (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), sy. 286 (1975), s. 3-29; Ömer Say, "1960-1980 Dönemi Türk Hikâyeciliği", *Yedi İklim*, sy. 77, İstanbul 1996, s. 55-57; M. Kayahan Özgül, "Yusuf Kâmil Paşa'nın Tercüme-i Telemak'ı", *Nar*, sy. 8, İstanbul 1996, s. 113-130; sy. 9 (1996), s. 65-93; Enver Okur, "Türk Edebiyatında Hikâye ve Romanın Doğuşu", *İlk Damla*, sy. 4, Trabzon 1997, s. 18-22; İnci Engin – Mustafa Kutlu, "Hikâye", *TDEA*, IV, 225-230; Nedim Gürsel, "Hikâye", *CDTA*, III, 621-625; Abdullah Uçman, "Türk Edebiyatında Kadın Hikâye ve Romanı", *Tercüman Kadın Ansiklopedisi*, İstanbul 1984, II, 744-755 (madde içinde, hikâye yazarlarının yayın tarihine göre ilk sırada olan sadece birkaç hikâye kitabının adı verilmiştir).

