ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS

TURCOLOGY RESEARCH

Araştırma Makalesi *Research Article* DOI: 10.62425/turcology.1639660

Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'inde Tasvir Tekniğinin Kullanımı ve Resim

The Use of Description Technique and Painting in Sami Paşazade Sezai's *Küçük Şeyler*

Mehmet Emin GÖNEN
(Sorumlu Yazar-*Corresponding Author*)

Yozgat Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yozgat, Türkiye.

Department of Turkish Language and Literature, Faculty of Science and Letters, Yozgat Bozok University, Yozgat, Türkiye.

megonen@gmail.com

Öz

Tanzimat dönemi yazarlarının ikinci kuşağı arasında yer alan Sami Paşazade Sezai, edebiyata olan ilgisini çocukluk yıllarında kazanmış önemli bir edebi şahsiyettir. Bu ilginin temel kaynağı, doğup büyüdüğü konakta babası Sami Paşa'nın, dönemin edebi ve ilmî simalarıyla gerçekleştirdiği nitelikli sohbetlerdir. Bu entelektüel ortamlarda yetişen Sezai, henüz on dört yaşında ilk eserini kaleme alarak edebi hayatına erken yaşta adım atmıştır. Zaman içerisinde edebi yetkinliğini artırmış ve özellikle Sergüzeşt adlı romanıyla büyük yankı uyandırmıştır. Söz konusu eser, dönemin toplumsal meselelerine, özellikle de kölelik kurumuna eleştirel bir bakış sunması bakımından dikkat çekicidir. Ayrıca, gündelik hayatın sıradan fakat anlam yüklü ayrıntılarını öne çıkardığı Küçük Şeyler adlı hikâye kitabıyla da Türk edebiyatında kendine özgü bir yer edinmiştir.

Yazarlık hayatının ilk dönemlerinde Namık Kemal'in etkisiyle romantik ve coşkulu bir söylem benimseyen Sezai, zamanla Batı edebiyatını tanıması ve pozitivist düşünürlerin metinlerini okumasıyla birlikte realizme yönelmiştir. Sergüzeşt romanında romantizm ile realizm arasında geçişken bir anlatım tarzı gözlemlenirken, Küçük Şeyler hikâyelerinde realizmin hâkim üslup olarak benimsendiği görülmektedir. Özellikle mekân tasvirlerinde realizmin tüm imkânlarını ustalıkla kullanan yazar, resim sanatına duyduğu ilginin de etkisiyle insanı, çevreyi ve doğayı ayrıntılı ve canlı betimlemelerle ele alır.

Sami Paşazade Sezai, yüksek tabakadan bir aileye mensup olmasına karşın, hikâyelerinde toplumun alt sınıflarına mensup karakterlere yer vermeyi tercih etmiştir. Hikâyelerinde yer alan tipler; hizmetçiler, cariyeler, küçük memurlar ve halk arasında karşılaşılabilecek sade bireylerden oluşmaktadır. Yazar, çoğu hikâyesinde tek bir olayı veya bireyi öne çıkarmaktan ziyade, merak unsuru taşıyan yapıyı hikâyenin geneline yayar. Bu bağlamda, ayrıntıya verdiği önem ve derinlikli tasvirleriyle, sıradan olanı görünür kılar ve hikâye sanatındaki ustalığını ortaya koyar.

Bu çalışmada, Küçük Şeyler adlı eserde yer alan tasvirlerin biçimsel özellikleri, hangi edebi akımın niteliklerini taşıdığı ve söz konusu tasvirlerin karakterlerle olan ilişkisi analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Küçük Şeyler, Hikâye, Tasvir, Resim, Realizm, Romantizm

Abstract

Among the second generation of Tanzimat period authors, Sami Paşazade Sezai is an important literary figure who developed his interest in literature during his childhood years. The main source of this interest was the refined conversations held by his father, Sami Pasha, with prominent literary and scholarly figures of the time in the mansion where he was born and raised. Growing up in this intellectual environment, Sezai wrote his first work at the age of fourteen, thus beginning his literary career at an early age. Over time, he enhanced his literary competence and made a strong impact, particularly with his novel Sergüzeşt. This work is remarkable for its critical perspective on the social issues of the era, especially the institution of slavery. Moreover, with his short story collection Küçük Şeyler (Little Things), in which he highlighted the seemingly ordinary yet meaning-laden details of daily life, he secured a distinctive place in Turkish literature.

In the early stages of his writing career, Sezai adopted a romantic and passionate style under the influence of Namık Kemal. However, as he became more familiar with Western literature and read the works of positivist thinkers, he gradually turned toward realism. In Sergüzeşt, a narrative style oscillating between romanticism and realism can be observed, whereas in Küçük Şeyler, realism is embraced as the dominant mode of expression. Especially in his depictions of settings, the author skillfully employed all the resources of realism. Influenced by his interest in the art of painting, he portrayed people, environments, and nature through vivid and detailed descriptions.

Although Sami Paşazade Sezai came from an elite family background, he chose to feature characters from the lower strata of society in his stories. The figures in his narratives consist of servants, concubines, minor officials, and ordinary individuals one might encounter among the people. Rather than focusing solely on a single event or individual, the author spread a sense of curiosity throughout the narrative structure. In this regard, through his attention to detail and profound descriptions, he rendered the ordinary visible and demonstrated his mastery in the art of storytelling.

This study will analyze the formal characteristics of the descriptions in Küçük Şeyler, identify which literary movement they reflect, and examine their relationship with the characters.

Keywords: Küçük Şeyler, Story, Depiction, Picture, Realism, Romanticism

Geliş Tarihi/Received	14.02.2025
Revizyon/Revision	10.09.2025
Kabul Tarihi/Accepted	14.09.2025
Yayın Tarihi/Publication Date	20.09.2025

Atıf

Gönen, M. E. (2025). Sami Paşazade Sezai'nin Küçük Şeyler'inde Tasvir Tekniğinin Kullanımı ve Resim. *Turcology Research*, 84, 444-460.

Cite this article

Gönen, M. E. (2025). The Use of Description Technique and Painting in Sami Paşazade Sezai's Küçük Şeyler. *Turcology Research*, 84, 444-460.

The content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Giriş

Kök bakımından Arapça "suret" kelimesinden türemiş olan tasvir sözcüğü (Devellioğlu, 2007, s. 1039), çeşitli sanat dallarında belli oranda kullanılmakla birlikte en güzel kullanım biçimini ve teknik anlamda yetkinliğini resim sanatında bulur. Çetişli'nin (2016) de ifade ettiği gibi bir ressamın duygu dünyasını dışa aktarması ancak kendi çevresindeki canlı ve cansız her şeyi resme dökmesiyle mümkün olur. Tasvir daha sonraları bir anlatım tekniği olarak kullanım şekliyle resim sanatından edebiyata geçmiştir. Roman ve hikâyedeki "tahkiyenin başka bir ana öğesi olan tasvir, içeriğin dekoratif fonunu oluşturur" (Sazyek, 2004, s. 105). Bu itibarla o, anlatının hareketten ziyade tanıtım yönünü merkeze koyar. Genel olarak hikâyelerin "başında yer alması da bu kanıyı güçlendirmektedir. (…) Bir anlatım tekniği olarak tasvir çok başvurulan bir yöntemdir" (Kolcu, 2006, s. 59). Bu yöntem farklı edebî akımlara bağlı yazarlar tarafından farklı anlayışlar ve amaçlar sonucu az ya da çok kullanılmıştır. Romantik anlayışı benimseyen sanatçılar tasviri estetik bir haz uyandırma amacıyla kullanırken, realist yazarlar anlatıya gerçeklik duygusu katmak için bu teknikten yararlanmışlardır. Sami Paşazade Sezai ise hem romantik hem de realist eğilimleri bünyesinde barındıran bir sanatçı olarak, tasvir tekniğini her iki akımın etkisi doğrultusunda başarılı biçimde uygulamıştır.

Gençlik yıllarında Namık Kemal'in romantik ve ateşli üsluplu söyleminin etkisinde kalan ve bu yolda siyasi ve sosyal içerikli makaleler yazan Sami Paşazade Sezai, daha sonraları realist üslubu benimser. Bu yönüyle Türk edebiyatında romantizmden realizme geçiş aşamasında konumlanan bir yazar olarak kabul edilir. Sezai, devrin edebî ve siyasi şartları gereği aksiyon ve fikirde o günün gençleri üzerinde oldukça etkili olan "Namık Kemal mektebine mensup olmasına rağmen, Türk hikâyesinin yürüyüşünü beğenmemiş ve meşhur mukaddimesiyle âdeta realizmin esaslarını anlat(mıştır)" (Tanpınar, 1985, s. 294). Batı teknik ve usullerine göre kendini uyarlamaya çalışan Türk hikâyeciliği aynı zamanda batıdan gelen realizm akımını da eş zamanlı olarak kendine uyarlamaya çalışır. Realizm etkisini ilk günden itibaren üzerinde hisseden hikâyeciliğimiz, Tanzimat'ın son nesli tarafından realizm ile aynı yıllarda Batılı kalıplara oturtulur (Özgül, 1984).

Sergüzeşt romanında romantizm ile realizm arasında gidiş gelişler yaşayan Sezai, "aslında romantik bir mizaca sahiptir. Fakat kuvvetli gözlem yeteneği onu Beşir Fuat'ın öncüsü olduğu realist akımına dâhil eder" (Kerman, 2019, s. 101). Kendi duygusal yapısı nedeniyle romantizm etkisinin hâkim olduğu eserde devrin edebî sanat anlayışının realizme gösterdiği büyük ilginin de etkisiyle özellikle mekân tasvirlerinde realizme uygun yazdığını söylemek mümkündür. Onun roman ve hikâyelerindeki "romantizm ve realizm tesirleri en belirgin olarak tasvirlerde karşımıza çıkmaktadır. Yazar kimi zaman mekâna kişilerin ruh hâllerini yansıtır, kimi zaman da tam tersine mekânın ve tabiatın onların gelişimindeki etkileri üzerinde durur (Demir, 2003, s. 162).

Fakat Sergüzeşt'ten üç yıl sonra 1891'de yazılan Küçük Şeyler' de, Sezai'yi artık realizmi daha iyi anlamış ve onu hikâyelerin yapısında ustaca uygulamayı başarmış bir yazar olarak görmekteyiz. Sezai'nin bu eserinde "Garb'dan gelen unsur büsbütün hâkim ve birinci unsur -Namık Kemal tesirindeki romantizm- onun yanında büsbütün silinmiştir" (Sevük, 1944, s. 159). Küçük Şeyler aslında 1884-1885 yıllarında Nabizâde Nazım, Mizancı Murat ve Beşir Fuat gibi pozitivist ve natüralistlerin yazılarında ve tartışmalarında realizmi savunmaları ve yaymaları ile başlayan bir alt yapının ve ayrıca Sezai'nin "hiç şüphesiz kendisinin batılı eserlerden edindiği edebî görgünün ürünüdür" (Güven, 2009, s. 122). Yazarın Küçük Şeyler kitabına yazdığı mukaddimede realizmin yanı sıra natüralizmden de söz etmesi onun bu iki akımı daha iyi özümsemiş olduğunun işareti sayılabilir (Kerman, 2019). Metin Kayahan Özgül (1984) "Küçük Şeyler'"in bütününde, Sergüzeşt'e nazaran çok daha iyi işlenmiş ve incelmiş gerçeklerin hikâyecisi olarak yepyeni bir Sezai'den söz eder. Ona göne yazar, "Küçük Şeyler'"de gerçekleri dile getiren hikâyeci olarak ustalığını ortaya koyar. Küçük hikâyelerinde batıdan aldığı modern hikâye teknik ve metotlarıyla Türk edebiyatına ait geleneksel yerli motifleri sentezlemekle yeni bir üslup geliştiren ve böylece Türk hikâyeciliğinde ilk realist örneklerin öncüsü olan Sezai, mekân ve şahıslardaki ayrıntıları gözlemleyip değerlendirmede oldukça başarılıdır. İnci Enginün, (2009, s. 272) "Alphonse Daudet'den çevirdiği Jack adlı romanı yarım kalan Sezayi'nin hikâyelerinde Daudet'nin etkisi bulunmaktadır" cümlesiyle onun bu anlamda Batı hikâye teknik ve üslubundan beslendiğini belirtir.

Sami Paşazade Sezai, o günün şartlarında yüksek tabakaya ait bir aile çocuğu olmasına rağmen özellikle hikâyelerindeki karakterlerin neredeyse tamamını halk arasından seçmiştir. Bu tipler toplumun büyük kesimini oluşturan; çarşı pazarda, sokakta gördüğümüz kendi hâlindeki sade insanlardır. Hizmetçiler, cariyeler, geçinmeye çalışan küçük memurlar, cahil tipler bunlardan bazılarıdır. Sezai, hikâyelerinin çoğunda bir olayı ya da sadece bir şahsı öne çıkartıp sivriltmek yerine merak unsurunu hikâyenin bütününe yayar. Keskin tasvirlerle, herkesin göremediği teferruatları nazara vererek hikâyenin/hikâyeciliğinin gücünü ortaya koyar. Onun "az rastlanılır vak'alarla heyecan uyandırmağa çalışmayıp basit vak'alardan güzel bir eser ortaya koyması realizme bağlılığının delilidir" (Tansel, 1958, s. 30). 'İlm-i teşrih-i edebî' tabirini kullanacak kadar realist olan Sezai, Emil Zola'yı oldukça iyi anlamıştır. Bu bakımdan Sezai'nin, hikâyelerindeki vakayı ve karakterleri kurgulayışı, uyguladığı gerçekçi üslubun orijinalliğiyle küçük hikâye türünde yakaladığı bu özgünlük onu modern hikâyenin başlatıcısı yapmıştır.

Araştırmanın Amacı ve önemi

Bu araştırmanın amacı, Sami Paşazade Sezai'nin hikâyelerinde romantizmden realizme geçiş sürecini inceleyerek, onun Türk hikâyeciliğindeki öncülüğünü ortaya koymaktır. Sezai'nin, Tanzimat dönemi edebî ve düşünsel atmosferi içinde şekillenen yazarlık sürecinde hem Namık Kemal etkisindeki romantik söylemi hem de Batı'dan gelen realist ve natüralist anlayışı hikâyelerindeki tasvirlerinde nasıl sentezlediği bu çalışmanın temel inceleme konusudur. Sergüzeşt'ten Küçük Şeyler'e uzanan bu geçiş süreci, yalnızca bir üslup değişimi değil; aynı zamanda Türk hikâyeciliğinin modernleşme yönündeki adımlarının somut bir örneğidir. Sezai'nin halktan seçtiği karakterler, güçlü gözlem yeteneği ve sıradan olaylardan anlam çıkarma becerisi, realizmin edebiyatımızdaki yerleşimini anlamak açısından büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda çalışma, Türk edebiyatında modern hikâyeciliğin temellerini atanların başında gelen Sezai'nin hikâyelerinde yaptığı tasvirler ve resimleştirme faaliyeti üzerinden onun edebî kişiliğinin tanıtılması amaçlamaktadır.

Sami Paşazade Sezai'nin hikâyelerindeki realizme geçiş sürecinin incelenmesi, Tanzimat sonrası Türk edebiyatının Batılı anlatım teknikleriyle nasıl şekillendiğini görmek açısından oldukça önemlidir. Bu çalışmanın Sezai'nin hikâyeleri perspektifinden çalışma yapacak araştırmacılara yazarın hem kişisel dönüşümünü hem de edebiyatımızdaki modern hikâye geleneğinin kökenlerini anlama açısından özgün ve anlamlı katkılar sağlayacağı düşünülmektedir

Araştırmanın Sınırları ve Yöntem

Bu araştırma Sami Paşazade Sezai'nin "Küçük Şeyler" adlı hikâye kitabındaki metinlerle sınırlandırılmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden Doküman analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemle betimlemeler doğrudan hikâye metinleri içinden seçilmiş işlev ve türlerine göre sınıflandırılmıştır. Analiz sonucunda elde edilen bulgular "Küçük Şeyler" kitabının edebi değerini ve Sezai'nin tasvir gücünü ortaya koyan önemli göstergeler olarak değerlendirilmiştir.

Küçük Şeyler Kitabının Önemi ve Türk Hikâyesindeki Yeri

Birçok edebiyat araştırmacısının vardığı ortak kanıya göre Modern Türk Hikâyesi 'Küçük Şeyler'le başlar.[1] "Hikâyeciliğimizde Avrupâî manada kısa hikâye sayılabilecek ilk tecrübelerden biri, belki de birincisi Küçük Şeyler'dir (Özgül, 1984, s. 4). Fakat Küçük Şeyler ilk yayınlandığında pek büyük yankı uyandırmaz. İlk baskısı yapıldıktan sonra uzun yıllar bir daha basılma imkânı ortaya çıkmamıştır. Kitap hakkındaki ilgisizliğin sebebi M. Kayahan Özgül (1984, s. 4)'ün görüşüne göre "Sezai'nin Sergüzeşt'i dolayısıyla menfileşen bir fikir ve edebiyat adamı olması(dır). Mehmet Törenek (1998, s. 139) ise bunun sebebini hikâyemizin kısa sürede yeni ürünlerle bu eseri aşmasının payının büyük olmasına bağlar. Sami Paşazade Sezai'in ilk önemli çıkışı olan Sergüzeşt'ten sonra yazdığı "Küçük Şeyler" adı altındaki hikâyeleri modern ve gerçekçi nesrin ilk örnekleri olduğu ve kendisinden sonra gelen nesil için çok önemli bir kılavuzluk ettiği kabul edilen ortak bir görüştür. "Küçük Şeyler'deki hikâyeler realist üslupla yazılmalarının yanı sıra "Sergüzeşt" romanındaki kusurlardan da önemli ölçüde arındırıldıklarından dolayı daha başarılı sayılmaktadırlar. Servet-i Fünun üstatları yaptıkları işin Türkçedeki ilk temiz numunelerini bu Küçük Şeyler'de gördüler" (Sevük, 1944, s. 159). Nitekim Servet-i Fünûn nesrinin üstadı, ilk modern romanın sahibi ve sonraki yılların başarılı küçük hikâye yazarı Halit Ziya'nın bu kitapla karşılaştığı zaman "Küçük Şeyler" beni çıldırttı. San'at heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve nişata yetişebilecek bir tehassüs bilmiyorum" (Tansel, 1958, s. 29) şeklindeki heyecanlı ve övgü dolu itirafları Sezai'nin hikâyede o gün yaptığı yeniliğin önemini açıkça ortaya koymaktadır. Yazdığı küçük hikâyelerde herhangi bir karakterin "bir tek psikolojik özelliğini çok dar kadro içinde toplamasını bilen Sezai, bu küçük hikâye anlayışı ile hiç değilse 1891 yılında –küçük hikâye yazma zevkini Sezai'den aldığını söyleyen- Halid Ziya'yı çok geride bırakır" (Güven, 2009, s. 117).

Sezai, "Küçük Şeyler" kitabının başına yazdığı önsözde evrendeki en büyük varlıkla en küçük varlığı tasvir etmek arasında edebî anlamda bir fark olmadığını söyler. Bu düşüncesi onun hikâye türüne o güne kadar denenmeyen "yeni bir yaklaşımla yöneldiğini gösteren işaretlerdir. Bu işaretler Sezai'nin hikâyelerinde ayrıntılara, gözleme verdiği değeri gösterdiği gibi *gerçeklik duygusunu da eserinin merkezine yerleştirmek arzusunda olduğunun (başka) bir işareti olarak okunabilir"* (Daşçıoğlu & Koç, 2009, s. 803). Bu anlamda yazarın geleneksel hikâyeden uzaklaşarak özellikle realizmin kurallarını sıkı sıkıya uygulamaya çalıştığı, konuyu işleyişinde ve kişileri gözlemlemedeki ustalığı gözden kaçmaz. Yazarın, "Küçük Şeyler" kitabında öyküyü andıran ustalıklı eserler verdiğini belirten Selim İleri, (1975) onun kısa öykülerinde artık doğaüstü güçlerin,

[1] Kaplan "uzun hikâye" ve "küçük hikâye" ayrımına giderek (1979, s. 25); Çetin "küçük hikâye" (2005, s. 77), Kolcu "kısa öykü" (2011, s. 15), Özgül "modern hikâye" (2005, s. 38), Güven "küçük hikâye" (2009, s. 117) terimini kullanarak Batılı anlamdaki ilk modern öykülerin, Küçük Şeyler kitabıyla Sami Paşazade Sezai tarafından yazıldığını kabul ederler (Yivli, 2016, s. 86).

rastlantıların ayıklanmış olduğunu ileri sürer. Realizmin bir kusuru sayılan rastlantıları ve doğaüstü güçleri Sezai'nin hikâyelerinde bilinçli bir seçimle uzaklaştırdığını söylemek mümkündür.

Sami Paşazade Sezai'nin hikâyeciliği ve hikâyeleri hakkında erken çalışma yapanlardan Fevziye Abdullah Tansel'in yaptığı tahlil de oldukça dikkat çekicidir. Tansel, (1958) tarihli çalışmasında Sezai'yi edebiyatın zirvesine çıkaran ve eserini kendinden önceki hikâyecilerin eserlerinden ayıran gelecekteki hikâyecilere de ışık tutacak tek eserinin "Küçük Şeyler'deki hikâyeler olduğunu iddialı bir dille ileri sürer.

Küçük Şeyler'deki Hikâyelerin Yapısı

Sahip olduğu hassas ve duygusal mizacı ve hayranı olduğu devrinin romantik üstatlarının etkisinin yanı sıra Avrupa realistlerini okuyup tanımasının doğurduğu bir ikilik içinde kalan Sezai böylelikle romantizmden realizme doğru bir gidiş yaşar. Bu ikilemin zaman zaman onun hikâyesinin kurgusuna, diline, üslubuna ve vakayı tertiplemesine yansıdığı görülür. Bu yüzden yazdığı kısa öykülerin hepsinin teknik açıdan aynı derecede başarılı olduğunu söylemek zordur. A. Ferhan Oğuzkan, "Sami Paşazade Sezai, Hayatı Sanatı Eserleri" adlı çalışmasında yazarın küçük hikâyelerinin teknik ve fiktif yapısı hakkında giriştiği tahlil, hikâyelerdeki vaka, üslup, dil, edebî akım, kişi gibi teknik yapı elemanlarının nasıl gel gitler içinde olduğunu açıklaması konunun açıklığa kavuşması bakımından dikkate değerdir.

> *"Sezai Bey'in hikâyelerinde kuvvetli bir tekniğe ve kompozisyon ustalığına her zaman rastlayamayız. Fakat yazıldığı devrin olumsuz sosyal ve siyasi şartları gözönüne alındığında hikâyelerinin genel anlamda başarılı olduğunu kabul etmek gerekir. Bu hikâyelerden bir kısmı, Sergüzeşt'te olduğu gibi hem romantizm, hem realizm unsurlarını taşımakla beraber, bir kısmı da doğrudan doğruya realist bir görüşle yazılmışlardır. Vakalar, kahramanlar gerçeğe uygundur ve iyi bir gözlem verimidir. Yazar, bu tarz hikâyelerinin çoğunda Namık Kemal'in tesirinden kurtularak; Fransızcanın söz dizimine uygun cümlelerin hâkim olduğu bir üslup temin etmiş ve kendisinden sonra gelen Edebiyat-ı Cedidecilere nesir alanında önder olmuştur. Bununla birlikte birçok hikâyesinin dili de süslüdür. Arapça, çok defa Farsça isim ve sıfat takımlarıyla benzetmelerle ağırlaşan uzun cümlelerinde N. Kemal'in tesiri açıkça görülmektedir. Genel olarak diyebiliriz ki Sami Paşazade bazen N. Kemal'in bazen de R. Ekrem'in yazış tarzına meylederek bütün yazılarında tek bir üslup sağlayamamıştır"* (Oğuzkan, 1954, s. 9).

Yukarıda açıklamaya çalıştığımız sebeplerden ötürü Sezai'nin hikâyelerindeki bu üslup farklılığını yani romantik akımın ve realist akımın etkisinde gidiş gelişler içinde oluşunu Mehmet Törenek, iki üslubu da bir arada kullanabilme başarısı ve ustalık göstergesi olarak değerlendirdiğini "reel hayat"la romantik olanı ustalıkla kaynaştırmayı başarır" (Törenek, 1998, s. 142) cümlesiyle ifade eder. Ayrıca onun hikâyesinin tekniğindeki başka bir başarısının da hikâyenin mekânını kurgulamadaki farklılıkta yattığını şöyle dile getirir. "Sami Paşazade Sezai'nin hikâyesinde 'yakalayabildiğimiz bir diğer dikkat de hikâyenin özelliğine uygun mekânı yakalaması ve onu hikâyenin havasına uygun sunmasıdır. Mekân noktasında realist olmakla beraber mekânın sunuluşunda zaman zaman komiği bazen da romantizmi öne çıkarır" (Törenek, 1998, s. 142).

Sezai Küçük şeyler'de kitabın ismine uygun olarak hikâyelerin kısalığına dikkat etmiştir. "Kısa öykü türünün büyük ve olağanüstü konular yerine sıradan ve gerçekçi konulara odaklanması (ilkesi) "Küçük Şeyler" kitabındaki bütün öykülerde mevcut"(olduğu söylenebilir) (Güven, 2024, s. 195) Sezai'nin hikâyelerindeki konular sıradan olmakla birlikte karakterleri de toplumda arka planda kalmış, ezilmiş, küçük, mutsuz insanlardır genel itibariyle. Bir amaca yönelik olarak seçtiği bu karakterlerin *"günlük yaşamın dikkat çekmeyen silik tiplerinin yaşadıklarını detaylı bir şekilde ele almıştır"* (Alan ve Koçak, 2019, s. 334). Bu karakterlerin hikâye içinde yaşadıkları olumsuzluklar nedeniyle ruh dünyalarında meydana gelen sarsıntıları resmetmek için de ayrıntılı şekilde canlı ve hareketli romantik tasvirler yapar.

Sezai'nin hikâyelerinin genel kurgusuna baktığımızda şöyle bir kanıya varmak mümkündür. Yazar, hikâyenin başında kahramanlarına önce bir güzellik ve mutluluk yaşatır ya da bu mutluluğa yaklaştırarak adeta koklatır. Daha sonra bir musibet, haksızlık, ihanet veya yalan gibi benzer olumsuz nedenlerle hikâye kahramanları haksızlığa, vefasızlığa uğrayıp isteklerine ulaşamazlar. Böylece o güzellikler ve mutluluklar elden kaçırılır. Bunun sonucunda yazar, üzgün ve mutsuz olan hikâye kahramanının içine düştüğü bunalımlı ruh hâlinin bütün ayrıntılarını eşya, mekân ve çevreyle ilişkilendirerek romantik bir bakışın yanı sıra realist üslupla tasvir eder.

Sami Paşazade Sezai'nin Tasvire Verdiği Önem

Yirmi yaşına kadarki hayatını kış mevsiminde Taşkasap'taki konakta, yazları ise Çamlıca'daki köşklerinde geçiren Sezai, özellikle Çamlıca'nın eşsiz manzaralarının büyüleyici güzelliği karşısında tabiata derin bir hayranlık duyar. Bu güzelliği anlatabilmek için kalemini ressam fırçası gibi kullanarak çarpıcı tasvir cümleleri oluşturur. Bu cümlelerle yazdığı Çamlıca adlı makalesinde adeta Çamlıca'nın resmini çizer. Sezai bu makaleyi yazarken henüz yirmi yaşında bir gençtir. Tansel, Sezai'nin asıl

edebî faaliyetinin ve değerinin bu makaleden sonra başladığını "Çamlıca'nın kırlarını, sabahlarını, akşamlarını, mehtaplı gecelerini, buradan Boğaz'ın görünüşünü tasvir eden Çamlıca adlı makalesi edebî hayatında dönüm noktası teşkil eder" (Tansel, 1958, s. 7) cümleleriyle ifade eder. Ayrıca yine Sezai'nin başka ifadelerine dayanarak yazarın kendisinin de bu makaleden önceki yazılarına kıymet vermediğini belirtir.

Sezai'nin çocukluğunda başlayan tabiat hayranlığı ve onu zihinlerde canlandıracak şekilde tasvir etme isteği, yazarı bu yolda daha fazla çalışma ve gayrete sevk ederek kalemini bu anlamda keskinleştirir. Başta Sergüzeşt romanı olmak üzere hikâyeleri bu manzaraları anlatmak için yapılan canlı ve renkli tasvirlerle doludur. Bununla da kalmaz her yazısında, mektubunda bir vesile ile bu güzellikleri tasvir yoluyla anlatır. "Londra'da yaşarken dostu Hamid'e gönderdiği mektupta Hamid'i ve özellikle hayran olduğu Çamlıca manzaralarını çok özlediğini söyler ve Marmara'nın görünüşünü, yıldızları, ayı bülbül seslerini ve Çamlıca'daki birçok güzelliği yine kendi romantik üslubuyla tasvir eder (Tansel, 1958, s. 10).

Sezai, tasvir tekniğini çok fazla kullanır ve ona büyük değer verir. Tasvirsiz bir anlatımın olamayacağını iddia eder. Hikâyelerinde adeta çevrenin, mekânın, karakterin tasvirini yapmak için bir olay kurgulamış gibidir. Tasvirlerin yoğunluğu anlatımın asıl amacının tasvir olduğu düşüncesini zihne getirir. Denilebilir ki anlatım teknikleri içinde Sezai'nin en çok sevdiği ve en başarılı şekilde kullandığı teknik tasvir tekniğidir.

Küçük Şeyler'deki Tasvir Çeşitleri ve Kullanım Şekilleri

Batı edebiyat anlayışı edebî süreç içinde bir tasvir sınıflandırması geliştirmiştir. "Bu edebiyatın yetkili temsilcilerinden P. Fontanier tasviri birkaç çeşide ayırmıştır. Bunlar, yer tasviri, zaman tasviri, cisimlerin tasviri, portre, paralel tasvir, tablo tasviri ve canlı tablo olarak çeşitlendirilmiştir" (Akdeniz, 2007, s. 5). Biz de çalışmamızda bir iki küçük fark dışında bu sınıflandırmayı esas alarak hikâyelerde yapılan tasvirleri romantik ve realist üslupta kullanımlarının yanı sıra tablolaştırma ve hareketlendirme gibi özellikleriyle birlikte tespit etmeye çalıştık.

Mekân/Çevre/Yer Tasviri

Yer/mekân tasviri, geniş anlamıyla fizikî çevreyi oluşturan şehir, köy, sokak, dağ, ova, bahçe, ev, oda gibi insan yaşamının sürdürüldüğü mekânların tanıtımıdır. İnsan varlığının yaşadığı çevre/mekân, roman ve hikâye türünün asli unsurlarının başında gelmektedir. Anlatının kahramanı yaşadığı bütün olayları genel itibariyle somut bir mekânın açık ya da kapalı kısmında yaşar. Mekânın olmadığı daha doğrusu somut bir mekânın olmadığı bir tahkiyeli anlatım, gerçeklikten uzaklaşıp ütopik/hayali bir anlatı olma yoluna gider. Çünkü roman ve hikâyenin temel amaçlarından biri olan gerçeğe yakınlık ve gerçeği sezdirme amacı ancak ayakları yere basan nesnel/realist tasvirle tanıtılmış bir mekânda ortaya çıkabilir. Realistler, klasiklerin rağmına vak'a yerine kişiyi ön plana aldıkları için bu kişilerin gerçek ya da hayali de olsa bir mekâna ihtiyaç duymaları nedeniyle mekâna ve onun tasvirine ayrı bir önem vermişlerdir. Sezai de bu anlayışı gereği "ütopik mekânlar kurgulamaktan ziyade (gerçeklikten kopmamak şartıyla) geçmişe sığınmayı tercih eder" (Özgün, 2020, s. 81). Bununla birlikte bu somut mekânın kapalı ya da açık olması çok büyük oranda roman/hikâye kahramanının ruhsal yapısıyla bağlantılıdır. İçe dönük insanlar yalnızlığı ve kapalı yerlerde bulunmayı tercih ederler. Pasif kişiliklidirler. Dışa dönük insanlar böyle kapalı mekânlarda bunalıp sıkılırlar ve tedirgin olur. Bunların tercih ettiği mekânlar ise açık ve aydınlık mekânlardır. Buralarda huzur bulup dinginliğe kavuşurlar. Bundan dolayı mekân tercihinin şahsiyetle, psikolojiyle ve mizaçla doğrusal bir bağlantısı vardır (Çetişli, 2016).

Hem romantik hem de realist anlayışın etkisinde kalan ve eserlerinde bu iki akım arasında gelgitler yaşayan Sami Paşazade Sezai'nin özellikle açık mekân olarak çevre ve tabiat tasvirlerinde, tabiatla iç dünyası arasındaki yansımaların, duygulanmaların karşılığı olan romantik tasvirleri bulmak mümkündür. Bunun yanı sıra ev içi, oda ve benzeri kapalı mekân tasvirlerinde de nesnel ve öznel üslubu bir arada kullanma başarısını gösterir. Bu mekânları öznel olarak tasvir ederken bu kez kahramanlarının Ruhî durumlarını da dikkate alarak bu kapalı mekânın özelliği arasında ilişki kurar ve üslubunu ona göre belirler.

Hikâye ve romanda ayrıntısıyla üzerinde durulup tasvir edilen yerin açık veya kapalı mekân niteliğinde olması da yazarın ruhsal yapısına, şahsi tutumuna, yaşam anlayışına, duygu ve düşüncelerine bağlı olan bir etkendir. Bu itibarla Sezai'nin açık mekânların tasvirini yaparken daha şen bir üslubu tercih ettiği, oralara karşı özlem duyduğu görülmektedir. Onun hikâyelerinde "coşumculukta (romantizmde) sıkça geçen doğa, birkaç açıdan okura sunulur. Çamlıca ve Adalar o yılların İstanbul'u için köy ve doğa anlamına gelir" (Algül, 2022, s. 145). Yazarın da açık mekân anlamında "tabiat olarak en çok *sevdiği ve hikâyelerinde sık sık tasvire çalıştığı yerler Çamlıca ile Adalar'dır. Hatta denilebilir ki, Çamlıca, bazı yazılarında kompozisyonun mimarisini bozacak, bizi asıl konudan uzaklaştıracak kadar onu coşkunluğa sevk eder* (Oğuzkan, 1954, s. 9). Kapalı mekânları ise bunalımlı, hastalıklı içine kapanık, toplumdan kopuk ruh hâline sahip karakterlerin yaşadığı sıkıcı, boğucu mekânlar olarak hüzünlü bir üslupla tasvir eder. Bununla birlikte Sezai'nin tasvir ettiği açık ve kapalı mekânlar bütünüyle

somut; yani gerçek dünyaya ait, insanoğlunun yaşamını sürdürdüğü yerler ve çevrelerdir.

Aşağıda alıntıladığımız bölümde Sezai'nin açık mekân düzleminde Çamlıca'nın güzelliklerine hayranlık duyarak buraları öznel bir üslupla tasvir ettiği ve durağan tasvir kalıbındaki çevre tasvirini seçtiği renk isimleri, sıfatlar, benzetme ve kişileştirmelerle nasıl canlı ve hareketli bir resme dönüştürdüğü görülmektedir.

> *"Cihanı süsleyen ve ruhu besleyip aydınlatan bahar her yerden çok Çamlıca tepesinin eteklerini çiçeklerle doldurur, Çamlıca ise umursamadan ve âşıkça bıraktığı uzun etekleriyle o mevsimde her yana güzel kokular çiçekler saçar. Evet, tabiatın sanatçı elinin güller, erguvanlar, laleler, yaseminlerle işlediği bu yeşil eteği şükreder gibi ve güzellikten anlar gibi öpen bu taze ağaçların oluşturduğu küçük ormanın tanıyacağınızdan şüpheliyim. Bu güzel ağaçlık doğunun nurlu ve sefalı göğünün altında, şiddetli olduğu derecede uzun bir aşk ve sevdadan ötürü altmış yıldan bu yana ayrılmaz bir şekilde birbirleriyle kucaklaşmış ağaçlardan oluşmuştu uzanıyordu"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 27).

Burada görüldüğü üzere yazar anlatıcı, Çamlıca'yı anlatırken tasvir tekniğinin duyguları ifade etme fonksiyonunu kullanarak bu güzel tabiata karşı duygularını gizleyememiş, ona olan sevgisini çeşitli benzetme ve kişileştirmelerle romantik tasvir üslubuyla sunmuştur. "Baharın Çamlıca'nın eteklerini çiçeklerle doldurması, Çamlıca'nın âşıkça bıraktığı uzun etekleriyle bahar mevsiminde her tarafa kokular yayması, ağaçların kucaklaşması, ağaçların bu güzellikleri anlar gibi öpmesi" gibi kişileştirme sanatına ait ifadeler Sezai'nin romantik üslubuna has orijinal ifadelerdir. Yazar, bu öznel anlatım yöntemiyle durağan mekân tasvirini canlı ve hareketli bir tablo şeklinde okuyucunun gözünde canlandırır.

Buna karşılık aşağıda alıntıladığımız paragrafa baktığımızda yazarın romantik üsluptan realist üsluba kaydığını söylemek mümkündür. Her iki anlatım yöntemini; yani öznel ve nesnel tasvir yöntemini başarılı şekilde bir arada kullanabilen Sezai, bu kez Çamlıca'yı ayrıntısıyla tanıtmak ve onun güzelliği hakkında okuyucusuna bilgi vermek maksadıyla hareketli tasvir değil; statik, durağan tasviri kullanmayı yeğler. Burada yazar, duygularını karıştırmadan Çamlıca tabiatının genel görünüşünü; ağaçların yüksekliğini, günbatımı esnasında tabiatın aldığı rengi mümkün mertebe realist bir bakış açısıyla nesnel tarzda tasvir etmeye çalışır. Bu tasvirde tahkiyedeki anlatım durur. Yazar olayın akışını askıya alarak tasvir edeceği yer ya da nesne/kişi hakkında okuyucusuna objektif tanıtımlar yapar. Bunu yaparken isim tamlaması, sıfat fiil grupları ve sıfatlardan yararlanır. "Bu ağaçlıkta, meşe gibi, şimşir gibi büyümesi uzun yıllar gerektiren yüksek ağaçlar da vardır. Kimi zaman bir karatavuk, ağaçlığın arasına girip ıslık çalarak uçarak geçerdi. Kimi zaman günbatımı, bu ağaçlığa aksedince ağaçların tepeleri parlak yeşil, ortaları uçuk pembe gökleri mavi görünürdü" (Küçük Şeyler, 2009, ss. 27-28).

Aşağıya alıntıladığımız uzun bölümde de yazar yine bir mekânı tasvir ederken iki üslubu bir arada kullanmayı tercih etmiştir.

> *"Sultanahmet Meydanı'nın arkalarında olan bu büyük bu eski ev, o sabah pencerelerini bahar güneşinin şualarına, kapılarını aşka açmıştı. Birçok yıldan beri, ilk kez tamir edilerek dışı kırmızı bir aşı boyasına boyandığı ve içindeki odalar, duvarlar bütün sıvandığı hâlde, düzgün sürmüş bir kocakarı gibi yine kaplamalarındaki çatlaklar, buruşuklar, duvarlarındaki yamukluklar, çukurlar tamamen, örtülememiş ve bununla birlikte, üzerinden geçen yılların yıkıcı ayakları altında eğilmeye başlamıştı. Sofalarında genç kızların uzun etekleri dokunacağı, kış rüzgârlarının iniltisinden başka bir ses duymayan ıssız duvarlarına gençlerin kahkahaları yansıyacağı ve bahçeye bakan bir köşesi de bu gece gençliğin zifaf odası olacağı için ortasında bulunduğu alanda kanatlarını açarak ihtiyarlara has bir neşe ve gurur ile gelin-güveyi bekliyor gibi duruyordu. (…) Bulunduğu o yüksek ve müstesna yerden, çevresindeki küçük evlere doğru alçakgönüllülükle biraz eğilerek yarım saate kadar güzelliği her yere aksedecek olan okşayıcı ve yakıcı sazı dinlemelerine müsaade ediyor gibi görünüyordu"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 32).

Alıntılamış olduğumuz paragrafta anlatıcı yazar, evin tasvirini yaparken öznel ve nesnel tasvir üslubunu ilginç ve başarılı şekilde bir arada kullanabilmiştir. Örneğin, "Birçok yıldan beri, ilk kez tamir edilerek dışı kırmızı bir aşı boyasına boyandığı ve içindeki odalar, duvarlar bütün sıvandığı hâlde," cümlesine kadar tamamen nesnel bir tasvir yapan yazar "düzgün sürmüş bir kocakarı gibi" benzetme ifadesiyle evi yaşlı kadına benzeterek romantik tasvire geçiş yapar. Bundan sonra realist üslupla evi anlatmaya devam eden yazar "kaplamalarındaki çatlaklar, buruşuklar, duvarlarındaki yamukluklar, çukurlar tamamen, örtülememiş, üzerinden geçen yılların yıkıcı ayakları altında eğilmeye başlamıştı" cümleleriyle evin dıştan gözün gördüğü, herkese göre değişmeyen somut şeklini nesnel üslupla tasvir eder. Evin bundan sonraki tasvirinin devamında yazar, eve bir şahsiyet atfetmekle romantik üsluba tekrar geçiş yapar. İnsanda bulunan birçok duygu ve hâli eve yükleyen yazar, genel olarak durağan bir üslupta yapılmakta olan mekân tasvirini eve kişilik kazandırmakla benzetmelerle ve tasviri fiilleri kullanarak hareketlendirmeyi başarır. Burada "kanatlarını açarak," "eğilmeye başlamıştı," "kahkahaların yansıyacağı, zifaf odası olacağı" ihtiyarlara has bir neşe ve gurur ile bekliyor gibi duruyordu" öbekleri Sezai'nin romantik tasvir üslubu sayesinde durağan mekân tasvirini hareketli bir tablo hâline getirebildiği başarılı ifadeleridir.

Yine Sezai'nin bir nesne üzerinde romantik ve realist tasviri bir arada kullanma başarısını "Pandomima" hikâyesinden aldığımız şu tasvir paragrafında da görebilmekteyiz. "Haseki taraflarında bir çıkmaz sokakta yalnız duran üç odalı bu ev, bir mezar gibi sonsuz bir sessizlikle kuşatılmıştı. Unutulmuş, terk edilmiş gibi görünüyordu. Çatısından kopan bir tahta, damından uçan bir kiremit, duvarından yuvarlanan bir taş, yıllarca düştüğü yerde kalırdı" (Küçük şeyler, 2009, s. 58).

Paskal'ın evinin betimlemesinin yapıldığı bu paragrafta yazar nesnel ve öznel üslubu adeta sarmal şekilde kullanır. Örneğin "Haseki taraflarında bir çıkmaz sokakta yalnız duran üç odalı bu ev" ifadesi evin tamamen objektif/nesnel tanıtımıdır. Mehmet Kaplan (1992, s. 25)'a göre "Pandomima hikâyesinin bu ilk cümlesi, yazarın gerçeği anlatma cehdini açıkça gösterir." Evin oda sayısı, çıkmaz sokakta oluşu, Haseki taraflarında olması, fizikî dünyada karşılığı olan bir gerçekliktir. Ondan sonra gelen cümledeki tasvirde öznel üslupla bu evin mezar sessizliğine benzetilmesi ve unutulmuş, terk edilmiş gibi görünmesi ifadelerinin tercih edilmesi yazarın duygularıyla, bu mekâna olumsuz bir anlam yüklemek istemesiyle ve hikâyenin ilerleyen bölümlerinde meydana gelecek olumsuz olayları sezdirmek için vermek istediği mesajla ilgilidir. "Paskal'ın yaşadığı evin çıkmaz sokakta olması, karakterin talihini simgeler. O da bu sokak gibi çıkmaza düşecek ve çıkmazın sonuna geldiğinde" (Alan ve Koçak, 2019, s. 336) bu evde kendini asarak intihar edecektir. Bundan sonraki anlatımında tekrar nesnel bakışa yönelen yazar, evin çatısından tahtanın kopması, kiremitlerinin uçması, duvardaki taşın yuvarlanması gibi fizikî düzlemde meydana gelen somut olayları realist bakışa uygun nesnel anlatımla tasvir eder.

Zaman Tasvirleri

Zaman kavramı gerçek dünyada ne denli vazgeçilmez ve önemliyse ve gerçek dünyadaki bütün olaylar zaman şeridine ya da zaman nehrine göre oluşup akıyorsa gerçek dünyanın, fiktif/kurmaca dünyadaki yansıması olan hikâye ve romanda da o denli önemli ve vazgeçilmezdir. Zamanın oldukça silikleştirildiği bazı modern roman ve hikâye türleri bir yana bırakılırsa zaman, genel itibariyle fiktif dünya üzerine kurulan bu metinlerde olay, kişi ve mekân unsurlarıyla at başı giden bir unsurdur. Çünkü tahkiyeli anlatımın kahramanları yaşadıkları ya da yaşayacakları olayları bu zaman şeridine bağlı olarak yaşamak ve gerçekleştirmek durumundadırlar. Dolayısıyla romandaki mekân, kişi ve olayları okuyucunun gözünde belirginleştirip resmetmeye çalışan yazar, aynı şekilde hikâye ve romandaki olayların yaşandığı zaman olgusunu da tasvir etmek ihtiyacını ya da zorunluluğunu duyar.

Sezai, hikâyelerinde olayın yaşandığı/yaşanmakta olduğu zaman dilimlerini tasvir ederken yine durağanlıktan uzak, canlı hareketli tablolar çizer. "Yaz tamamen sona ermişti ki, (…) yazın kuşları küme küme sıcak yerlere doğru yollayan sonbaharın o soğuk, o tesirli rüzgârları esmeye başlayınca, Dilsitân da vücudunda büyük bir zayıflık hissi ile kesik kesik öksürmekteydi" (Küçük Şeyler, 2009, s. 50). Yazar, alıntıladığımız bu bölümde zaman dilimi olarak sonbaharı tasvir etmektedir. Ayrıca burada sonbahar mevsiminin belirtileriyle hikâyenin kahramanı Dilsitan'ın hastalığının belirtileri arasında önemli bir benzerlik kurar. Böylece karakterin hastalık hâlini mevsimin doğal özellikleriyle özdeşleştirir. Sonbahar mevsimi kış mevsiminin bir habercisi ve hazırlayıcısı olması bağlamında Dilsitan'ın nazik vücudunun yakalanmış olduğu verem hastalığının işaretleri olan halsizlik ve öksürükleri de ölümün işaretlerini göstermekte ve ölüm zamanına/ mevsimine hazırlanmaktadır. Yazar, sonbahar mevsimi ile hasta insanın vaziyeti arasında kurduğu bu ilginç ve hareketli benzerlik sayesinde sonbaharı hareketli tablo hâlinde sunar.

Bir metin içindeki zaman tasvirleri sadece geçmiş ve şimdiki zamanı kapsayan tasvirlerle sınırlandırılmayabilir. Geleceğe yönelik yapılacak işler ya da hayaller hakkında da gelecek tasvirleri yapmak mümkündür. Bu tasvirler üçüncü kişi anlatıcının bakış açısıyla verildiği gibi karakterin ağzından da yapılabilir. Yazar, "Hiç" adlı hikâyesinin kahramanı olan genç erkeğin, sevdiği kız ile ilgili gelecekteki hayallerini, yapacaklarını/yapmak istediklerini iç çözümleme tekniğiyle açığa çıkarıp sanki kahraman kendi ağzıyla bunları söylüyormuş gibi ona tasvir ettirir.

> *"Gizli sevgilisine Boğaziçinin cezp edici sahillerinin en tenha yerinde ya da ışıklar saçan güneşin altında şen ve şakrak olan adaların en güzel bir yerinde bir ev, bir aşk yuvası yapacak (…) kendisi bir yana çekilerek tabiatın güzelliklerini hepsinden daha da güzel olan sevgilisinin can çekişen kalbe yaşam veren kahkahalarını dinleyecek, bahar yüz görümlüğü olarak eşine en güzel çiçeklerini saz ve söz olarak kuşlar en yüce ve ruh açan şarkılarını takdim edecek. (…) Neden onunla birlikte Boğaziçi'nin sahilinde dolaşmasın, niçin, (…) onunla, o harikulade bir görünümle akan lacivert suda seyretmesin?"* (Küçük Şeyler, 2009, ss. 14, 15).

Burada üzerinde durmak istediğimiz nokta şudur. Yazar, kahramanın hayallerini okuyucunun zihninde canlandırmak için iç çözümleme yöntemiyle onun sesini okuyucuya işittirip tasvir ettirirken bu hayalleri adeta hareketli bir film şeridi gibi okuyucuya sunar. Kullandığı "çalışarak, çekilerek" zarffiiller ve "kuracak, yapacak, dinleyecek, takdim edecek" gibi geleceğe ait yapılacakları ifade eden fiillerle bunu yapmaya çalışır. Ayrıca, "neden sahilinde dolaşmasın", "suda seyretmesin" olumsuz soruyla çekimlenmiş fiilleri kullandırıp bunların olumlu hâli olan "dolaşsın, seyretsin" eylemlerini zihne getirerek hikâyenin kahramanı olan gencin gelecekte sevgilisiyle sahillerde dolaştığını, şuaların akislerini sevgilisiyle suda seyrettiğini ve içinde bulunduğu mutluluktan dolayı kendinden geçtiğini hareket hâlindeki bir resim gibi betimler.

Kişi Tasviri/Portre

Canlı bir varlığın fizikî ve Ruhî niteliklerinin bütün ayrıntısıyla tasvir edilip dış yapısının ve ruhî/psikolojik dünyasının kelimelerle resmedilmesi portre olarak adlandırılır. Portre, fizikî ve ruhsal tasvir olarak ikiye ayrılır. Roman ve hikâyelerde kahramanların fizikî ya da ruhsal tasvirlerinin ne ölçüde ya da ne derinlikte yapılacağı anlatının amacına, konusuna, yazarın karakter üzerinden vermek istediği mesaja ve diğer nedenlere göre değişiklik gösterebilir.

"Roman ve hikâye yazarının hayal dünyası gücü ve yazma kabiliyetiyle aslına benzer olarak kurgulanan anlatı dünyasında başlıca ilgi odağı kişilerdir (Tekin, 2001). Çünkü kurgulanan anlatı dünyasındaki diğer bütün öğeler kişi için var edilir ve ona hizmet eder, onunla anlam kazanır. Bundan dolayı kişilerin yazar tarafından ne ölçüde ve üslupta tasvir edileceği anlatının olay ve kurgusuyla ilgilidir. "E. M. Forster, roman kişileri anlatı dünyasına posta paketi gibi geldiklerini ileri sürer. Anlatı yazarı, bu paketteki kişilere biyolojik ve psikolojik olarak vasıf kazandırır" (Temizsu, 2017, s. 321).

Fizikî Portre

Fizikî Portre, bedensel boyutun tanımlanmasının ve çizilmesinin toplamı olup, karakterin boy, renk, vücut yapısı gibi özellikleri ile kıyafeti, yaşı ve davranış şekilleri onun fizikî yapısını meydana getirir. Sezai, hikâyelerinde karakterlerin fizikî portresini çizerken başarılı tasvirler ortaya koyar. Bu tasvirleri donuk olarak değil, kahramanın yaşamıyla, duygularıyla hayalleriyle ilişkilendirerek vermeyi tercih eder.

> *"Yatağın içinde, yastığın üzerine dağınık olarak dökülmüş sarı saçların yokluk rengi olan donuk hâli, yaşamın, birkaç saniye yolundan alıkoyacak kadar müthiş, tesirli, genç bir yüz görünüyordu. Bir başka dünyaya dikilmiş gibi, maviliği üst kapaklarının içinde kaybolarak yalnız beyazları görünen gözleri, uzak ufuklarda batan iki yıldız gibi hüzünler, sevdalar içinde sönüyordu."* (Küçük Şeyler, 2009, s. 38).

Sezai yatakta verem hastalığından dolayı vücudu erimiş ve ölmek üzere olan Dilsitan'ın vücudunu ve yüzünü tasvir ederken durağan bir tasvirden kurtulmak ve biraz sonra Dilsitan'ın başına gelecek ölüm gerçeğini okuyucuya sezdirmek maksadıyla "bir başka dünyaya dikilmiş gibi, sevdalar içinde sönüyordu" cümleleriyle ölümü hatırlatacak benzetmeler ve hareket fiilleri kullanır. Böylelikle donuk fizikî tasviri durağanlıktan kurtarıp daha hareketli sunmayı yeğler.

"Hiç" adlı hikâyede anlatıcı, genç kahramanın yüzünü "romantik düşüncelerle hayatın acılığını erken tattığından uçları aşağı sarkmış ağzı nefret dolu görünürdü" (Küçük Şeyler, 2009, s. 11) cümlesiyle tasvir eder. Anlatıcı, karakterin yüzünü ve yüzünün ifadelerini tasvir ederken oldukça fazla romantik üslup kullanır. Hikâye kahramanının içinde bulunduğu zor ve acımasız hayat şartlarından dolayı psikolojisinin ne hâlde olduğunu okuyucuya hissettirmek isteyen anlatıcı, karakterin ağzının nefret dolu olduğunu ve bu ağzın garip ve hüzünlü göründüğünü ifade eder. Böylece duygusal bakışla başarılı bir öznel tasvir yapar. Sezai'nin hikâyelerindeki kişi, mekân, zaman ve benzeri tasvirler hikâyenin konusu, teması, anlatı kişilerinin ruhsal dünyalarıyla ilişkili olarak öznel ya da nesnel üslup kazanabilmektedir. Bununla birlikte tasvirlerin büyük çoğunluğunda öznel üsluba yer verdiğini söylemek mümkündür.

"Kaşının üst kısmı ve çenesi geriye doğru çekik, büyük ve biraz patlak gözleriyle bir arama hâli alan yüzünü iki yana döndürerek şaşkınlıkla çevresine bakınıyordu Bu kibirli vefasız, nankör hayvanların, kadınlar elbette taraftarı olur. Zaten kedi kadındır diyordu" (Küçük Şeyler, 2009, s. 18). "Kediler" başlıklı hikâyeden alıntıladığımız bu bölümde anlatıcı, evdeki yirmi tane kediden dolayı rahatı bozulan, keyfi kaçan evin yaşlı erkeğinin yüzünü tasvir ederken aslında onun ruhsal tasvirine de ayna tutmaktadır. Yaşlı adam, kedilerin kahvaltısını berbat etmeleri karşısında şaşkın bir hâldedir. Böyle durumda olan bir kişinin yüz ifadesini çok güzel resmeden anlatıcı, kahramanın kediler hakkındaki "kibirli, nankör" ifadesiyle kadınların bunlara taraftar olma sebebini iç çözümleme yöntemiyle karakterin düşüncelerine ayna tutarak ortaya koyar. Bir yönüyle onun ruhî tasvirini de yapmış olur.

Bu bölümün devamındaki aşağıdaki bölümde ise kahvaltısını yiyen kedileri şaşkınlık ve kızgınlıkla arayan kahraman, kedileri bulur ve "işte orada" ifadesiyle kedileri işaret eder.

> *"İşte orada duvarın altında, kahvesini içen ekmeğini çalan, fincanını kıran kendisini sabah keyfinden eden; hülasa evinde bütün rahat ve huzurunu ele geçiren kediler, güneşe karşı abanoz ağacı gibi cilalı, siyah, kar gibi beyaz, sarı ve benekli, parlak renkleri ve her an ve saniye renkleri değişen ışıklı gözleri, gözlerde bir gökkuşağı meydana getirdiği sırada ön ayaklarını önce ağzına götürüp kadınlara has işveli bir tavırla yüzlerini temizleyerek bir gönül rahatlığıyla sabah kahvaltısını sindirmekte ve öğlen yemeğine hazırlanmakta idiler"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 18).

Anlatıcı burada ayrı bir tasvir başarısı göstererek paragrafın giriş kısmında kedileri hikâyenin kahramanı yaşlı adama tasvir ettirir. Aradığı kediler nasıl kedilerdir? Daha önce ne yapmışlar? Kediler, biraz önce yaptıkları ve hikâyenin kahramanını kızdırdıkları eylemlerle birlikte kahramanın bakış açısıyla ve ağzından "*İşte orada duvarın altında, kahvesini içen ekmeğini çalan, fincanını kıran kendisini sabah keyfinden eden; hülasa evinde bütün rahat ve huzurunu ele geçiren kediler*" şeklinde tasvir edilir. Çünkü burada kedilerin yaptıklarından zararlı çıkan ve aciz olan yaşlı adamdır. Anlatıcının kedileri yaptıkları

davranışlara bağlı olarak bunlardan rahatsız olan kahramana olumsuz bir üslupla tasvir ettirmesi, Sezai'nin alkışlanacak bir tasvir başarısıdır kanaatimizce. Çünkü tasvirin yapılması usullerinden birisi de hikâyenin içindeki bir karakteri o hikâyedeki başka bir karaktere tasvir ettirmektir. Burada yazarın amacı, tasviri yapılacak kişi ya da diğer unsurların tasvirini olayı yaşayanın bakış açısından vermektir. Kediler de bu hikâyenin birer kahramanı olduğuna göre bir kahramanın ağzından ve bakış açısıyla hikâyenin diğer kahramanı kediler tasvir edilir. Doğal olarak tasvir hikâyenin tema gelişimine göre olumsuz üslupta olacaktır.

Tasvir paragrafının bundan sonraki bölümünde bu kez anlatıcının ağzından kedilerin tasvirinin yapılmasına devam edilir. Fakat burada dikkat çeken bir durum ortaya çıkar. Anlatıcının ağzından yapılan tasvir ilginç olarak olumlu ve kedileri över şekildedir. Burada olumlu ifadelerle kedilerin tasvirini yapan anlatıcı, öncelikle onları dış görünüşleriyle tanıtır. Güneşe karşı oturan kedileri güzel renk isimlerini zikrederek her zaman insan kalbinde ve zihninde olumlu duygu ve düşünceler uyandıran güzel renklerle tasvir eder. Bundan sonar, güzel fiziğe sahip olan bu kedilerin güneşe karşı ayaklarını uzatarak kadınlara benzeyen işveli tavırlarla yüzlerini ağızlarını temizlemelerine ve gönül rahatlığıyla kahvaltılarını sindirmelerine anlatıcı adeta sevinmekte ve duygusal olarak kedilerin tarafında olmayı tercih etmektedir. Sanki "iyi ettiniz de kahvaltıyı yediniz" der gibi kedilerin bu davranışını olumladığını hissettirmek maksadıyla seçtiği uygun sözcük ve söz gruplarıyla öznel tasvir yapar. Bu şekilde yazar gerek hikâye karakterine kedileri tasvir ettirirken gerekse kendisi anlatıcı olarak kedilerin fizikî görünüşlerini tasvir ederken durağan yapıya sahip fizikî portreyi, kullandığı fiil ve eylemsilerle kedilerin dış görünüşleriyle birlikte oturmalarını ve davranışlarını yine hareketli bir resim hâlinde tasvir ederek zihinlerde canlandırmayı başarır.

> *"Yazın, bir cuma günü öğle vakti, bu evden bohçasıyla çıkan bir adam, kapısını ihtimam ve dikkat ile kapadıktan sonra yoluna devam etmeye başladı. Arkadan bakılınca omuzlarıyla belinin genişliği aynı derecede olacak kadar şişman olan otuz üç yaşındaki bu adamın, enli ama pek kısa bacakları üzerindeki yükü, istediği yere götürmekte zorluk çektiği görünüyordu"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 59).

Yukarıdaki paragrafta anlatıcı, Paskal'ın beden yapısını tasvir ederken onu durdurmaz, yürüyüşüne izin verir ve bu devinim içinde onun vücut yapısını tasvir eder. Paskal'ın evinden çıkıp tiyatrosuna gittiği esnada, bu şişman adamın kısa ve enli bacaklarıyla yolda yürüyüş şeklinden onun yürümekte ve yükünü götürmekte zorlandığını "üzerindeki yükü, istediği yere götürmekte zorluk çektiği 'görünüyordu'" ifadesiyle belirterek öznel üsluplu bir tasvir çizer. Böylece "Paskal'ın yaşam yükünü kaldırmakta zorlanacağı(nı) okura önceden sezdirir" (Dalar, 2019, s. 205).

Tasvir ve tahkiye birbirinden ayrı görünen iki anlatım tekniğidir. Tasvir durağan, tahkiye ise hareketli bir anlatım tarzıdır. Ayrı ayrı görünen bu iki tekniği bazen bir arada kullanmak, anlatımın güzelliği açısından çok önemlidir. Fakat tahkiyede olayların anlatımının ön plana çıktığı ve "okuyucu dikkatinin eylemler üzerine yoğunlaştığı aşamada her tür tasvirin daha seyrek kullanıldığı görülmektedir. Çünkü tasvirin özellikle de mekân tasvirlerinin doruk noktada kullanılması hareketi azaltarak hikâyeyi durağanlaştıran bir seçimdir (Demir, 2009, s. 243). İşte, yazarlar durağan mekân tasvirinin tahkiyenin hareketine verdiği bu zararı önlemek maksadıyla özellikle fizikî portreye ve çevreye ait durağan tasvir sahnelerini hareketli hâle getirip tahkiyeli anlatımın içine sokmak gayesiyle farklı yöntemler kullanırlar. Bunlara tasvir motivasyonları adı verilir. Yazar, hikâyesini ya da romanını anlatırken yukarıda vermiş olduğumuz, yaşlı adamın kedileri tasvir etmesi örneğinde olduğu gibi bazen kendisi aradan çekilip sözü anlatının karakterlerinden birine veya birkaçına verebilir. Böylelikle "anlatıda bazen bir kahramanın diğer kahramana bir nesneyi, bir faaliyeti anlat(masıyla) tasvir, tahkiye zamanı ve diyaloglar içine sokulmuş olur" (Akdeniz, 2007, s. 276). Modern roman ve hikâyenin gelişim döneminde "ilk kez realistlerce kullanılan bu uygulamada amaç, tasviri yapılacak kişi ya da şeylerin tasviri, yapanın (olayın içendeki kahramanın) bakış açısından verilmesidir" (Tekin, 2016, ss. 235-239). Böylece okuyucu, bu gösterme tekniği sayesinde üçüncü kişi anlatıcıya bağlı kalmadan tahkiyenin içindeki kişilerin anlatımıyla onların kendilerine özgü düşünceleri, psikolojileri, yaşam anlayışları ve kültürel birikimleri üzerinden olaya bakma ve değerlendirme imkanı bulur.

Durağan tasvirleri sevmeyen Sezai de, doğası itibariyle durağan ve donuk olan çevre, mekân tasvirlerini, fizikî portreleri hikâyenin hareketli anlatımının içine sokup onunla bütünleştirmek ve böylece canlı ve hareketli resimler meydana getirmek gayesiyle kullandığı farklı tekniklerin yanı sıra yukarıda sözü edilen tekniği de kullanır. Aşağıda "Düğün" hikâyesinden alıntılanan paragrafta gelinin fizikî portresini çizerken bu tekniğe başvurduğu görülmektedir. Üçüncü kişi anlatımıyla gelinin fizikî yapısını ve giyimini donuk bir fizikî tasvirle tanıtmak yerine, diyalog tekniğini kullanarak gelinin dış görünüşünü, giyimini düğüne gelen kadınların gözünden sunmakla daha canlı ve etkili bir tasvir elde etmiş olur.

-Gelin güzel mi?

-Güzellik ona kılmış! Görmüyor musunuz ne kadar esmer. Kaşları da ne kadar düşük. Yalnız gözlerini beğendim.

-Gözleri sizin gözlerinize ne kadar benziyor!

Öte yanda:

-Gelin güzel değil, ama gelinliğe bayıldım. Mor atlas üzerine sırma işleme ne kadar yakışıyor.

-Bundan daha güzel gelinlik olmaz, ama belim ince görünsün, diye korsesini ne kadar sıkmış! Baksanıza… Rahat nefes alamıyor!

-Kardeş! Kendi belin gibi arıyorsan, onu hiç kimsede bulamazsın.

Bir başka köşede

-Darısı başına. Gelin hanım niçin böyle ağlar gibi duruyor. Sanki… Ne kadar sevinse yeridir. Bence damat gelinden daha güzel.

-Niçin? Bence zavallı gelin hanım da güzel…" (Küçük Şeyler, 2009, s. 36).

Ruhî Portre

Psikolojik tasvir de denilen ruhî portre, tahkiyeli anlatılardaki karakterlerin/kahramanların duygu ve düşüncelerinin diğer bir deyişle bütün psikolojik dünyalarının ayrıntılı tanıtımıdır. Sami Paşazade Sezai, kahramanlarının ruh hâllerini tasvir ederken, fizikî portrede olduğu gibi olayın akışını durdurmaz bilakis olayın ilerleyişi içinde gelişen duruma ve kahramanın gösterdiği davranış ve tavırlara göre onun ruh hâline ayna tutarak tasvir eder. Aşağıda "Düğün" hikâyesinden alıntıladığımız bölümde damat Behçet Bey'in gelinle birlikte kadınların arasından geçerken içinde bulunduğu ruh hâli olayın gelişim nedenine bağlanarak tasvir edilir.

> *"Bu genç, güzel damat bey, kadınların beğendiği uzun boyu, kemikli geniş omuzları, bilhassa düzgün ve biraz çokça ve uçları maşa ile yukarıya doğru kaldırılmış olan siyah bıyıkları beğenen bakışları çekiyor idiyse de, galiba yaptığı bu evliliğin çıkar muhasebesi ile biraz fazlaca alakadar olmalıdır ki, dalgın bir tavır ile merdivenlerden önüne bakarak çıkıyordu; yalnız ara sıra başını kaldırarak, kadınlar hakkında aşağılamayla karışık kin ve düşmanlık besleyen kalbinin ihanetinin manasını gösteren gözleriyle, çevresinde örtünmüş olarak bulunan kadınlara, hakaret edercesine bakan gözleriyle süzüyorlardı. O dakikada memnun ve mutlu olmaktan çok, sinirli ve kavga çıkarmaya hazır görünüyordu" (Küçük Şeyler, 2009, s. 34).*

Gerçekte Sezai'nin tasvirleri, çoğunlukla farklı üsluptaki tasvirlerin iç içe geçtiği tasvirlerdir. Fizikî ve ruhî tasviri bir arada sunarken aynı zamanda olayın hareketiyle birlikte verilen bu tasvirler canlı tablolara dönüşür. Bu durum aslında Sezai'nin bilinçli bir tercihidir. Çünkü o, durağan tasvirden ziyade hareketli tasvirlerle canlı tablolar yapmayı seven ve hikâyesini bunun üzerine kurgulayan bir üsluba sahiptir. Burada da görüldüğü gibi başta damadın fizikî tasvirini çizen yazar, hemen sonra onun gelinle evlenme sebebinin kadınlar tarafından bilinmesinden dolayı canının sıkkınlığını ve sinirli ruh hâlini, asabi davranış şekillerine ve olumsuz tavırlarıyla birlikte aktararak tasviri hareketli hâle getirir.

"Düğün" hikâyesinin başkarakteri on sekiz yaşındaki güzel bir kız olan Dilsitan uzun yıllar boyunca halayık olarak çalıştığı evin beyi tarafından aşk vaatleriyle kandırılmış, odalık olarak kullanılmış ve cinsel sömürüye maruz kalmıştır. *"Evin yirmi beş yaşındaki genç ve yakışıklı beyi Behçet'in kendisine gerçekten âşık olduğunu ve onunla evleneceğini zannederek bedenini efendisinin emrine sunmak zorunda kalan Dilsitan onun aslında üst sınıftan Sitare adlı güzel olmayan bir kadınla çıkar ilişkisine dayalı bir evlilik gerçekleştirmek üzere olduğunu öğrenince nevroz yaşamış ve zamanla nevrozu verem hastalığını tetiklemiştir*" (Yemez, 2021, s. 588). Behçet bey'in Sitare ile düğününün olacağı gün ise Dilsitan verem hastalığının pençesinde yatakta can çekişmektedir.

> *"Ölüm yatağında yatan on sekiz yaşındaki bu genç kız, bundan üç dört sene önce sırma saçları, pembe teni, mavi gözleriyle bahar misali taze, kuşlar gibi şen idi. Dünyanın hadiselerine karşı kapıları kapanmış ve etrafından geçen zamanın kendisine tesir etmesine mani olmak üzere yüksek duvarlar çekilmiş bir haremde büyüdüğü için, hakiki yaşamın hiçbir hâlini bilmiyordu. Çiçekleri sever, gül ağaçlarının arasından koşar, bahçeye bakan odasının penceresini açarak, sabahları şarkı söyler, merdivenlerin ikişer basamağını birden atlayarak aşağı iner, hafiflik ve süratle konağın her odasına, bahçenin her yerine ve her köşesine girer, çıkar yürür koşardı"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 41).

Yazar, ölüm döşeğinde yatmakta olan Dilsitan'ın üç dört sene önceki güzel fizikî görünüşünü ve bu güzelliğe uygun ruh hâlinin tasvirini geriye dönüş tekniğini kullanarak yapar. Burada Dilsitan'ın neşeli, sevinçli, huzurlu ruh hâlini bahara benzeterek tabiatla arasında ilişki kurar. Anlatıcı, Dilsitan'ı o yaşlarda psikolojik açıdan çok mutlu, neşeli tasvir ederken bu mutluluğun kaynağının duvarlarla dış dünyanın kötülüklerinden arındırılmış korunaklı bir mekân olan konaktan kaynaklandığına gönderme yaparak mekân-kişilik ilişkisini nazara verir. Bu mekân Dilsitan'ı dış dünyanın acımasızlığından koruduğu için Dilsitan dışarının olumsuzluklarından habersiz olarak kendi mekânında mesut ve huzurludur. Anlatıcı, Dilsitan'ı kafesinde yaşayan fakat mutlu olan bir kuşa benzetir. Kuşlar gibi odasına girer çıkar penceresini açar, bahçeye çıkar, kuşların daldan dala atlaması ve ötmesi gibi o da odalardan odalara girer çıkar, şarkı söyler bütün mutluluğunu bu mekânın içinde yaşar. Anlatıcı yine burada da Dilsitan'ın geçmiş yaşamındaki ruh hâlini betimlerken kullandığı fiillerle onun mutlu ruhî portresini hareketli şekilde zihinlerde canlandırır.

Cisimlerin/Nesnelerin Tasviri

Figürlerin, cisimlerin, nesnelerin fizikî niteliklerinin, dıştan görünüşlerinin, durumlarının tasviridir. Sezai'nin hikâyelerinde cisimlerin, nesnelerin betimlemelerine de rastlarız. *"Hanımın giydiği elbise, Türklerin güzel sanatlarının bir ürünü sayılacak kadar güzeldi; alafranga tarza uygun hâle getirilmiş, mor atlastan uzun etekli. Giysinin göğüs kısmından başlayarak eteklerine dek bütün kumaş, gecenin doğudan batıya yansıyan ışığını andıran uzun yollu sırmalarla işlenmişti*" (Küçük Şeyler, 2009, s. 34). Anlatıcı gelinin giydiği düğün elbisesini betimlerken duygusal bakış açısıyla yine öznel üsluba başvurmayı tercih etmiş ve "ürünü sayılacak kadar güzeldi," "gecenin doğudan batıya yansıyan ışığını andıran" gibi duygu ve benzetme ifadeleriyle öznel tasvirler elde etmiştir.

"*Kapısı açılan bu oda, zenginliğin sefalete terk ettiği bir unutulma köşesi olduğundan, (…) küçük pencerelerinin önüne kayıtsızlıkla atılmış uzun bir minderin uçları nemden çürümüş ve yine o nemin tesiri ile duvarlarındaki sıvalarda büyük siyah lekeler oluşmuş idi*" (Küçük Şeyler, 2009, s. 38). "Düğün" hikâyesinden alıntıladığımız bu kısımda ise anlatıcı, verem hastalığına yakalanan ve loş, izbe bir odada ölüme terk edilmiş Dilsitan'ın yattığı odanın duvarlarını ve odada bulunan minderi realist bakışla tasvir etmektedir. Fakat burada anlatıcı, odanın bu hâlde olmasını "zenginliğin sefalete terk ettiği bir unutulma köşesi olduğundan" ifadesiyle tasvirin sembol görevini kullanarak bu perişanlığın neyi temsil ettiğini veya edeceğini imgelemeye çalışır. "Tasvir, anlattığı şeyin dışındaki başka bir şeyi anlatmak için kullanılmışsa sembol işlevi yüklenir" (Akdeniz, 2007, s. 279). Odanın ve içindeki nesnelerin/eşyaların bakımsız, terk edilmiş/unutulmuş hâli gerçekte içinde yatan cariye Dilsitan'ın Behçet Bey ve diğer insanlar tarafından vefasızlığa uğramışlığını, unutulmuşluğunu, terk edilmişliğini sembolize eder.

"Pandomima" hikâyesinden alıntıladığımız aşağıdaki paragrafta anlatıcı, Paskal'ın evinin önündeki canlı bir nesne olan ağacı, tasvirin görselleştirme görevini/fonksiyonunu kullanarak zihinlerde canlandıracak düzeyde betimler. "*Görselleştirme fonksiyonu tasvirin nesneyi veya kişiyi okuyucunun zihninde, hayalinde canlandırma işlevi olarak tanımlanmaktadır*" (Akdeniz, 2007, s. 280). Anlatıcı, tasvirin bu görevi sayesinde ağacı statik/durgun değil, seçtiği uygun fiiller ve benzetme, kişileştirme sanatıyla canlı, hareketli; kucağında anne olan kuşlara hamilik eden bir varlık gibi resmeder. Yazar burada ayrıca tasvirin sembol fonksiyonuyla ağacı "Eftalya gibi güzelliği temsil eden" (Kaplan, 1992, s. 21) bir sembol olarak nazara verir.

> *"Evin küçük bahçesinde duvara yakın bir büyük ağaç, (…) yapraklarının arasına saklanmış serin bir rüzgâr yaymaya başlayarak, o evin, o mahallenin bir büyük yeşil yelpazesi gibi havayı yeniler, titreştirirdi. Bu evde, bu ıssız sokakta yaşam olduğunu gösteren, sadece bu ağaçtı. Bahar gelince çiçeklerle bezenir, yazın yapraklarla süslenir; dallarının, yapraklarının arasında yuva kuran kanatlı bir dünya, gökte âşık olur, havada gebe kalır, yapraklarının arasında anne olurlar"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 58).

"O gün bu tiyatro, kıvanç duyulacak bütün hünerlerini gösterdiğinden, her şey coşmuştu. Tavanını oluşturan yelken bezi, rüzgâra karşı neşesinden oraya buraya atılarak içerideki havayı yenilediği ve tahtaların aralarından giren güneşin bir sütunun içinde bir takım böcekleri oynattığı gibi…" (Küçük Şeyler, 2009, s. 60). Burada anlatıcı, cansız bir cisim olan yelken bezini tasvir ederken teşhis sanatına başvurmuş ve ona kişilik kazandırmıştır. Tiyatronun tavanına çekilmiş yelken bezinin rüzgârın etkisiyle sallanmasını "rüzgâra karşı neşesinden" ifadesiyle Paskal'ın komedi tiyatrosunda gösterdiği hünerlerinden dolayı seyircilerin ve özelde Eftalya'nın coşkunluğuna ve sevincine ortak olmasına, onlarla birlikte sevinmesine bağlar. Hem teşhis hem de Hüsni Ta'lil (güzel nedene bağlama) sanatlarından faydalanan yazar, yelken bezini tasvir ederken donukluk ve durağanlıktan uzak durmuş bu cansız cisme kişilik kazandırarak canlı betimleme yapmıştır.

Gelenek ve Seciye Tasviri

Örf ve geleneklerin kusur ve erdemlerin, gerçek veya hayali bir şahsın ahlaki niteliklerinin tasviridir. Anlatıcı, "Düğün" hikâyesinin başkahramanlarından Behçet Bey'in karakter ve mizacını, olumsuz davranış ve hareketlerini tasvir etmekle okuyucunun zihninde onun nasıl bir ahlaki yapıda olduğunu ortaya çıkarır. Anlatıcıya göre Behçet Bey'in genel mizacı "güçsüzlere karşı sert ve korkunçtur". Bu yargı durağan, statik ve hareketten yoksun bir yargı ve tanımlamadır, Ama Sezai'nin tasvir/betimleme anlayışı ve üslubu bu tasviri burada böyle durağan şekilde bırakmaya izin vermez. Bu korkunçluğu ve sertliği zihinlerde canlandırabilmek için özenle seçtiği olumsuzluk çağrıştıran "sallanırdı, titrerdi, atarak kırardı, alçaklıkla söylediği, elde edememekten" gibi hareket ifade eden fiil ve fiilimsiler kullanır. Bu şekilde Behçet Bey'in mizacındaki korkunçluğu ve sertliği yaptığı hareketlerle betimleyerek onun ahlaki yapısının davranışsal sonuçlarını gösterme yoluyla zihinlerde canlandırır.

> *"Evet! Bu bey güçsüzlere karşı sert ve korkunçtu. Sertliği o derecelerde idi ki, akşamları geldiği zaman, bütün ev, içindeki her şeyle titrerdi. Konağın pek büyük, pek eski üst kat sofasında dehşet vererek dolaştığı zamanlar, büyük ahşap evlerde her zaman görüldüğü gibi, çevredeki odalar sallanır, odalardaki kanepeler titrer; kimi zaman en küçük bir öfkeyle ya da evin dışında büyük bir beceriksizlik ve alçaklıkla söylediği isteğini elde edememekten doğan ümitsizlikle sandalyeleri şuraya buraya atarak kırardı"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 43).

Yazar, Behçet Bey yaratılışında olan insanların karakter ve seciyelerindeki olumsuzluğu "İnanınız bana bu yaratılıştaki insanlarda, her türlü üzüntüler, hatta aşk bile, bir kin ve düşmanlıktır" (Küçük Şeyler, 2009, s. 34) cümlesiyle tanımlayarak

onun ve onun gibi insanların mizaçlarını, seciyelerini betimler.

Paralel Tasvir

Paralel tasvir, anlatı içinde bulunan nesne, şahıs, çevre gibi unsurların "aralarında benzerlikler, farklılıklar bulunduğunu göstermek için fizikî ya da ahlaki tasvirinin art arda, birlikte" (Akdeniz, 2007, s. 281) veya karşılaştırmalı olarak yapılması demektir. Aşağıda verilen alıntıda iki karakterin o an duygularındaki benzerlik karşılaştırılması buna örnek gösterilebilir.

> *"Bu iki hanım, gelin ve güveyin annesi idi. Bir tanesi bizde erkek çocuğu olan annelere has gurur ile öteki bir anne hassasiyeti ve sevecenliği ile oğlunun üstünlüğü ve gücüyle cemiyet hayatına katılışını; müstesna güzellikteki kızının hakiki dünya üzerinde hayatının kılavuzu olan kocasını mutlu ve masum bir tavırla takibini; ikisi de geçip giden, ömürlerinin kol kola vererek geri dönüşünü ya da geçmişten, geleceğin gelip geçtiğini, bir takım mühim duygular içinde seyrediyorlardı"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 35).

Anlatıcı burada gelin ve damadın anneleri olan bu iki kadının çocuklarının düğününde kol kola geçmelerini seyrederken içinde bulundukları ruh hâllerini, benzer ve farklı duygu ve düşüncelerini paralel tasvir yöntemiyle aktarır. Buradaki kadınlardan birisi damat annesi olmanın verdiği farklı düşünce diğeri de gelin annesi olmanın verdiği farklı düşünceler içinde olmalarına rağmen temelde ikisi de çocuklarının bu mutlu gününü yaşamalarından dolayı hissettikleri sevinç ve gururla benzer bir duygu ve ruh hâli içindedirler.

Hâl Tasviri

Hâl tasviri anlatı içinde bulunan özellikle şahıs ve mekânın o anki, durumuna, görünümüne ayna tutmak olarak tanımlanabilir.

"*Genç kızlarda evlenmenin en birinci maksatlarından biri olan gelinliğin ve etrafındaki alkışların verdiği mutluluk ve gurur duygusu, gençliğinin ve güzelliğinin dayanağı saydığı kocasına dayanarak (…) o anda neşe ve sevincinden yarı sarhoş olan parlak siyah gözleriyle tebessüm ediyordu*" (Küçük Şeyler, 2009, s. 34). Anlatıcı burada gelinin o an içinde bulunduğu sevinçli hâlini, vaziyetini, belirginleştirmek için tasvirin açıklamak ve bilgi vermek fonksiyonunu kullanarak açıklama yöntemiyle tasvir etmektedir.

> *"Bu ağaçların süslenerek aydınlattığı baharda, o ince, o küçük ağacın dalları, yaprakları sarkarak üzgün düşünceli bir hâlde duruyordu. Narin bedeni akşamların neminden müteessir olmaya, sabahın renk ve kokularının şebnemlerinden solup uçmaya başladı. Hep gökyüzünden bir şeyler bekler gibi duran ve günden güne sararıp solan bu güzel ağacın hâline bütün âlem içinde yalnız gündoğumu her sabah birkaç damla gözyaşı dökerdi"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 27).

Yazar, yukarıya alıntılanan tasvir metninde ağacın hasta hâlini tasvir ederken ona bir kişilik verir. Onun sararıp solmasına sadece yakınındaki gündoğumu ağacının acıyıp yaş döktüğünü belirtirken gündoğumu ağacına da kişilik vererek romantik bakış açısını kullanmıştır. Tabiatı ve içindeki ağaçları çok seven yazar, gerçekte bu ağaca kendisi de çok acımaktadır. Bununla birlikte yakınında olan gündoğumu ağacının acıdığını söylerken tasvirin duyguları ifade etme yönünü kullanır ve bu şekilde öznel bir tasvir ortaya koyar. Bütün hikâyelerindeki alelade karakterlere, nesnelere, ağaçlara acıyan Sezai, bu nedenlerden dolayı ağacın hâlini realist bir bakışla değil, acıma duygusunu ön plana çıkararak öznel üslupla betimler.

> *"Gecelere ve bilhassa Dilsitân'ın bağlı olduğu kavme belâ bu hastalık, yayılıp gelişiyor, öksürük artıyor ve akşamları gelen nöbet, bir gecede emareleri görülecek biçimde zavallıyı eritiyordu. Her sabah daha renksiz, daha takatsiz kalkıyordu. (…) o lâcivert gözlerinin rengi bile uçuk gök mavisi bakışıyla hep düşünüyordu. Kendisini bu vaziyete koyan sonbahara benzemişti"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 50).

Anlatıcı, yukarıdaki paragrafta verem hastalığından dolayı yatağa düşüp ölümle pençeleşen Dilsitan'ın perişan hâlini tabiat ve içindeki öğelerle benzerlik ilişkisi içinde betimlemektedir. Saçların göl üzerine dökülüp ıslanan salkım ve söğüde benzetilmesi bitkinliği; lacivert gözlerin uçuk gök mavisine dönüşü de renksizleşmeyi, belirsizleşmeyi ifade eder. Koyu rengin açık renge dönüşü ise cansızlığı ve hastalığı imgeler. Ayrıca içinde bulunduğu zaman dilimi olan sonbaharla Dilsitan'ın hasta hâli arasında bir benzerlik ilişkisi kurulur. Yazar bu benzerliği sonbaharın yazdan sonra solup renksizleşmesi ile Dilsitan'ın taze, renkli ve canlı vücudunun hastalıktan dolayı cansızlaşıp renksizleşmesi benzerliğiyle ilişkilendirerek betimler.

Tasvirin anlatı içindeki canlı ve cansız objeleri tanıtmak ve bilgi vermek görevinin yanı sıra, nesneler ve canlı varlıklar karşısında hissedilen duyguları ifade etme görevi de vardır. Olayı gören anlatı kahramanının ya da üçüncü kişi anlatıcının hayranlık, neşe, hüzün ve acıma gibi benzer genel izlenim ve duyguları anlatıya yansıyabilir. Böylece anlatıcı gördüklerini duygusal, romantik üslupla betimler. Buna tasvirin duyguları ifade etme fonksiyonu denir. Cümle yapıları, kullanılan sözcükler duyguların ipuçlarını verir. Anlatıcı yukarıdaki tasvir metninde kullandığı "zavallıyı eritiyordu" ifadesiyle Dilsitan'a karşı acıma duygusu hissettiğini sezdirerek romantik bir üslupla Dilsitan'ın acınası hasta hâlini okuyucunun zihninde resimleştirir.

> *"Normal yaşam içinde insanlara karşı hissedilen insani ilgi ve acıma duygusu Türk Edebiyatına batı anlayışından gelmiştir. Rastlanılan herhangi bir insana karşı duyulan beşeri ilgi ve acıma duygusu Türk edebiyatına batıdan gelmiştir. Gerçek hayatta yaşayan alelade insanlara karşı acıma duygusuna atalarımız da yabancı olmamakla beraber edebî eserlerinde böyle bir duyguya yer vermemişlerdir. Son dönemdeki yenilgiler, yoksulluklar bizde de ezilmişliğin sanat eserlerinde asil ve beşeri konular olarak işlenebileceği düşüncesini geliştirmiştir. Bu duygunun öncüsü de Sami Paşazade Sezai'dir"* (Kaplan, 1992).

Ortam Tasviri

Ortam tasviri bir mekân içindeki şahısların durumu, hareketleri, sesler, ışıklar, kokular ve benzeri birçok öğenin bileşimiyle ortaya çıkan ortak vaziyetin tanımlanması, betimlenmesi olarak değerlendirilebilir. Ortam tasvirinde tek bir nesne üzerine odaklanılmaz bilakis orada bulunan bütün öğelerin birbiriyle olan ilişkisi ve birleşimiyle ortaya çıkan ortamın durum ve görünümü ele alınır. Eserlerinde bütün tasvir çeşitlerini deneyen ve bunları hareketli, canlı şekilde sunabilen Sezai, aşağıya alınan alıntıda her zaman rastlanılabilen ve alışılmış bir düğün ortamını canlı ve realist bir üslupla tasvir eder. "*Her köşede, her yanda konuşmalar, şakalaşmalar, koyulaşmıştır. Bundan ötürü sesler birbirine karışarak yavaş yavaş yükselmeye, sofalarda, odalarda gidip gelenlerin, aşağı inip çıkanların ayak seslerine bir yanda çalan çalgıların sesleri de ilave olunarak, bütün evde bir coşkulu yaşam görülmeye başlandı*" (Küçük Şeyler, 2009, s. 37).

"Ölümün getirdiği kimi vaziyetler bütün güzelliğini bozarak, yüzünde korkunç bir etki yarattığı ağır bir koku, gündüz vaktinin sıcaklığıyla toplanıp gecenin serinliğiyle yayılmaya başlayan neme karışarak, odanın içinde hafif hafif buğulanıyordu. Çünkü bedendeki maddeler bozulmaya başlamıştı" (Küçük Şeyler, 2009, s. 39). "Düğün" hikâyesinden alıntıladığımız bu tasvir bölümünde ise anlatıcı, Dilsitan'ın yattığı ve ölümü beklediği odanın nahoş ortamını realizmi aşıp natüralizme yaklaşan bir bakışla tasvir ederken tasvirin sembol görevini kullanır ve "çünkü bedendeki maddeler bozulmaya başlamıştı" tasvir cümlesiyle de biraz sonra hastanın başına gelecek olan kaçınılmaz ölüm gerçeğini sezdirir.

Tablo Tasviri

Tablo tasviri hareketlerin, tutkuların, olayların canlı ve hareketli tasvirleridir" (Akdeniz, 2007, s. 5). Tablo tasvirlerinde renk seçimi, canlı ve cansız objelerin hareket ettirilmesi, kişileştirme ve benzetmeler kahramanın içinde bulunduğu ruhî durumun yansıtılıp tasvir edilmesinde önemli araçlardır. Bu tasvir türü daha çok öznel yöntemle yapılır. Tablo tasvirleri gösterme/sahneleme tekniği yardımıyla oluşturulur. Sinema ve tiyatro sanatına özgü bir teknik olan sahneleme/gösterme tekniği edebî anlatılarda iki şekilde karşımıza çıkabilmektedir. Birincisinde, anlatıcı tasvir edeceği nesne, mekân ya da kişiyi okurun gözünde canlandırabilmek maksadıyla ya diyalog ve monolog gibi konuşma biçimlerini kullanır ya da fiilleri en geniş şekilde vasıflandırma yoluna gider. Çetişli (2016) ye göre ikinci yol daha yeni; fakat zordur. Bu çeşit bir göstermede anlatıcının olan biteni tahkiye etmesi değil; cereyan eden hadiseyi, hareketi, tavrı yahut hâli dil vasıtasıyla okurun gözünün önünde tecessüm ettirmesi gerekir. "Bu teknik, eserde daha ziyade önem arz eden hadise, fiil ve hâllerin aktarımında kullanılır" (Elgeren, 2021, s. 277).

Sezai, hikâyelerinde diyalog ve monolog yöntemini kullanmakla birlikte özellikle tablo tasvirleri yaparken, betimlemeye uygun fiil ve fiilimsileri tercih eder. Böylece Çetişli (2016)'nin vurguladığı zor olan ikinci yöntemi seçmekle görünmeyeni görünür hâle getirir. Bu yöntemde oldukça başarılı olan yazar bu yolla tablo ve canlı tablo tasvirlerinde tasvirin görselleştirme işleviyle okuyucunun zihninde hareketli resim tabloları canlandırmayı başarır.

Ruhsal ve duygusal yapısı itibariyle romantik bir kişiliğe sahip olan Sezai, bu nedenle tasvirlerinde öznel bakışı çok kullanır. Romantik bakışla yaptığı bu tasvirler adeta onun iç dünyasını yansıtan aynalar konumundadır. Özellikle tablo tasvirlerinde tasvirini çizdiği varlığın kendi ruh ve kalp dünyası üzerinde oluşturduğu tesirleri nazara verir. Kişileştirmeler ve çeşitli benzetme tarzlarıyla bu duygu yoğunluğunu yüksek seviyeye çıkarır. Onun "Küçük Şeyler'deki hikâyelerinde kullandığı tasvirlerin birçoğunu tablo tasvir sınıfına koymak mümkündür. Çünkü o, bütün canlı ve hareketli hayatın tasvirini yapmak ister. Bundan dolayı tasvirlerinin büyük çoğunluğunda bir hareket ve canlılık dikkati çeker.

> *"Sabahın renkleri gökyüzünün lacivert yüzünde birtakım rengârenk sütunlar meydana getirmişti. Ruhunu mest eden o tebessüm, dudakları gibi gül rengindeki bulutlar arasına yayılarak, karşıdaki dağları süslüyor; yine o tebessüm gökyüzünden süzülüp, denizin küçük dalgaları üzerinde, sahili sevdalar içinde bırakarak uzaklaşıyordu"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 15).

Yukarıdaki alıntıda "Hiç" hikâyesinin kahramanı olan genç erkek sevgilisinin tebessümünü düşünmektedir. Anlatıcı, bu tebessüme bir kişilik vermekle onu oldukça romantik bir üslupla betimler. Tebessümün güzelliği tabiata tesir eder, bulutlar arasına yayılır, dağları süsler. Sonra dalgaların üzerinde sahili sevdalar içinde bırakarak uzaklaşır. Yazar burada realist bakıştan uzak, oldukça romantik bir bakış sergiler. Bu tebessümü kızın yüzünde betimlemez. Tebessüm, yazarın kullandığı üslup marifetiyle kişilik kazanır ve sevgilinin yüzünden ayrılır, tabiatta dolaşır, oralara güzelliğini yaydıktan sonra tekrar sevgilinin

yüzüne döner. Okuyucu, burada sahnelenen küçük bir film izler gibi tebessümün tabiatta dolaşmasını izlemektedir. Anlatıcı, tebessümü sevgilinin yüzünde parlayıp sönen bir anlık güzellik yerine, onu kişilik sahibi, hareket edebilen bir varlık hâlinde resmederek zihinlerde canlandırır.

> *"Hatta her gün kapısını kıracak gibi vuran, merdivenlerinden yıkacak gibi çıkan mahalle bekçisi Kürt Haso bile, o gün başına kırmızı yemenisini sarmış, ayağına abadan yeni poturunu, arkasına yin abadan yeni saltasını giymiş, büyük bir saygı ve incelikle sokak kapısının önünde bulunan küçük hasır iskemlesinin üstünde, her zaman yaptığının aksine, gelen geçene tebessüm ederek bakıyor, gelin arabalarını bekliyordu. Biraz sonra, izleyiciler kapılardan üşüşüp evin her yerini istila ettikleri gibi, zavallı bekçi de yemenili büyük ayakları ile sevincinden, telâşından ötürü çekinerek üzerinden geçtiği birkaç sokak köpeğinin çığlığa benzeyen havlamaları eşliğinde, harem dairesine doğru koşarak bütün mahallede kendisine iftihar ettiği bir şöhret kazandıran gür sesiyle gelenleri müjdeleyince, evin içinde bir coşku ortaya çıkarak herkes kapılara doğru koşmaya başladılar"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 33).

Anlatıcı, yukarıdaki tasvir paragrafında hikâye kişisi olan Kürt Haso'yu düğün gününe uygun giyimiyle tasvir ettikten sonra onun sevinçli hâline uygun olarak sergilediği davranışları da ayrıntılarıyla hareketli bir resme dönüştürmüştür. Bu bölüm başından sonuna kadar tiyatro tekniğiyle sahnelenecek olursa adeta hareketli ve canlı küçük bir tiyatro sahnesi olarak karşımıza çıkacaktır. Çünkü yazar, düğünün hareketli bir anında hikâye kahramanının o ana uygun doğal ve samimi davranışlarını realist bir üslupla vermiş ve dekoru yerli yerine oturtmuştur.

> *"Bütün düğünün serbest tavırlara döküldüğü zamandı ki, al etekli entari giymiş, kırmızı kurdeleyle bağladığı saçlarını arkasına dökmüş bir cariye merdivenlerden inerek alt kata, evin boş bir köşesine doğru gidiyordu. Yalnız, giderken ara sıra durarak bir aslanın önünden kaçan ceylan gibi korku ve yürek çarpıntısından, dökülmüş saçlarının içindeki başını çevirerek o güzel siyah gözleriyle arkasına bakıyordu. (…) Çarpıntısını yatıştırmaya çalışır bir şekilde elini kalbinin üzerine koyarak etrafını dinledi. (…) Arkasını duvara dayayarak tavana yakın bir tepe penceresinden o güzel kızı merakla gözlemek için gizli gizli giren ayın ışığına karşı sinirli bir halde bulunan vücudunu ısıtıyordu"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 38).

Yazar bu bölümde hareketli bir tablo resmetmeye çalışır. Düğünde herkesin iyice samimileştiği zamanda yürüyen bir cariye görüyoruz. Anlatıcı elinde bir kamera varmışçasına bu karakteri takip ederek bütün hareketlerini canlı canlı aktarır okuyucuya. İlk önce cariyenin üzerindeki elbiselerin şekil ve renklerini, saçlarının bağlanma şeklini tasvir eden anlatıcı, tanıttığı bu karakteri cansız bir heykel gibi hareketsiz betimlemez. Bilakis onun bütün hareketlerini; yürürken ne yaptığını, ruh hâlini, duygularını, korkusunu benzetmeler kullanarak romantiğe yaklaşan bir üslupla resimleştirir. Bunun yanı sıra ayın kişileştirilmiş varlığıyla, korku içinde gizlenmek isteyen cariyeyi gözetlemek için ışığını gizliden gizliye içeri süzmesi ve cariyenin buna karşı sinirli tavır sergilemesiyle karakter-tabiat ilişkisini dikkatlere sunarak tasvirî resim tablosunu tamamlar.

Canlı Tablo Tasviri

Bu tasvirlerde nesnelerin takdimi o kadar canlı ve o kadar enerjiktir ki unutulmaz bir imaj ve canlı tablo meydana getirir. Canlı tablo tasvirleri de hareketli tablo ile benzerdir. Fakat canlı tabloda, tasvir edilen kişi veya nesne o kadar canlı renklerle, dikkat çekici sözcükler ve imajlarla yapılır ki tasvir edilen obje ışıldayan bir resim gibi okuyucunun zihninde canlanır.

> *"Bir tarafı mavi atlas gibi dalgalanan deniz, diğer tarafı yeşil bir hamail gibi yukarıdan aşağıya doğru sarkarak taze renklerini her mevsimde muhafaza eden çalılarla çam ağaçlarını aralayan bir yolu izliyordu. Yörükali'ye ulaştığı zaman, parlak bir sevgili olan güneş, sırma saçlarını kararsız bir safa içindeki denizin üzerine dökerek ışıktan yollar, altın işlemeli izler açtığı gibi, karşı tarafta, uzaktan uzağa görünen ufukları da bir âşık gibi heyecanlandırıyordu"* (Küçük Şeyler, 2009, s. 22).

Yukarıda alıntıladığımız bölümde anlatıcı aslında bir çevre tasviri yapmıştır. Fakat bu tasvir, seçilen renk isimleri, benzetme tarzları ile o kadar canlı olarak sunulmuştur ki okuyucunun zihninde ışıl ışıl yanan ve parlayan bir resim tablosu gibi canlanmıştır. Denizin bir yanının mavi atlasa, bir yanının yeşil muskaya benzetilmesi, parlak sevgili güneşin sırma saçlarını denize dökmesi, ışıktan yollar ve altın işlemeli izleri açması gibi orijinal benzetmeler, sıfatlar ve betimleme ifadeleri gerçekte Sezai'nin romantik üslubunun ne derinlikte olduğunu gösteren delillerdir. Bu manzara realist bakış açısıyla da olduğu gibi aktarılıp betimlenebilir ya da başka yazarlar tarafından farklı şekilde anlatılıp tasvir edilebilirdi. Fakat Sezai, duygu dünyasında tabiata karşı hissettiği derin aşk, sevgi ve saygıdan dolayı, güneşi sırma saçlara sahip parlak bir sevgiliye benzetmek gibi, tabiata layık en güzel ifade ve benzetmeleri kullanır. Bu kullanımın Divan edebiyatı sonrasında modern Türk hikâyesinde ilk örneklerden biri olduğunu ifade etmek kanaatimizce isabetli olacaktır.

Sonuç

Bu çalışmada ulaşılan bulgular doğrultusunda, Tanzimat Edebiyatı'nın ikinci nesil temsilcilerinden Sami Paşazade Sezai'nin edebî kimliği ve Türk hikâyeciliği açısından taşıdığı önemi ortaya koymak mümkün olmuştur. Sezai, ilk dönem eserlerinde Namık Kemal'in etkisiyle romantik bir çizgide yer alsa da Avrupa'ya yaptığı seyahatler ve burada tanıştığı edebî çevreler aracılığıyla realizm akımını yerinde gözlemleme ve benimseme imkânı bulmuştur. Romantizm ve realizm arasında zaman zaman geçişler yaşasa da özellikle Küçük Şeyler adlı eseriyle Türk hikâyesine gerçek anlamda realizmi kazandıran ilk yazar olarak öne çıkmaktadır.

"Küçük Şeyler"de yer alan hikâyelerde gözleme ve ayrıntıya verilen önem, yazarın realizm anlayışını başarılı bir biçimde uyguladığını göstermektedir. Sezai, doğaüstü öğelerden ve tesadüfî gelişmelerden uzak durarak olay ve karakterleri gerçeklik zemininde kurgulamış; bu yönüyle modern Türk hikâyeciliğinin kurucu isimlerinden biri olmuştur. Tabiatı seven ve onu duyguların tercümanı gibi gören yazarın, "Küçük Şeyler" deki hikâyelerinde doğa manzaralarının tasvirini yaparken genellikle romantik üslubu yeğlediğini çalışmada elde ettiğimiz bulgular ışığında söylemek mümkündür. Bu üslupla tabiat-karakter bağlamında yaptığı çevre betimlemeleri kendisinin ve karakterlerin duygularını yansıtan birer canlı aynalar/resimler hâline gelmektedir.

Yazarın mekân tasvirlerinde de mekân-karakter ilişkisini nazara verdiğini tespit ettik. Mutsuz, hasta ve içine kapanık kişileri tasvir ederken olumsuz ruh hâliyle öznel üslubu tercih eder ve bunları genellikle kapalı mekânda tasvir eder. Açık mekânları ise mutlu şen insanların mekânı olarak sunar. Bu açık mekânlarla kendi duygularının yanı sıra anlatı karakterinin ruhsal durumu ve duyguları arısındaki paralelliği de işler.

Yine tespit ettiğimiz başka bir husus, Sezai'nin "Küçük Şeyler" hikâyelerinde adeta bir tasvir dünyası meydana getirmiş olmasıdır. Tasvirin neredeyse her türünü ve yöntemini kullanan yazar, kişileştirme ve benzetme sanatlarının yanı sıra tasvirin işlevlerini ve diğer anlatım tekniklerini de kullanarak her bir tasviri canlı resim tabloları hâline getirmeyi başarmıştır. Bu nedenle Sezai'nin tasvirlerinin durağan tasvirler değil bilakis hareketli ve canlı tablolar şeklinde olduğu söylenebilir.

Bu itibarla tasvirlerinde durağan ve donuk tasvirler yapmaktan kaçınan Sezai, doğası itibariyle durağan ve donuk olan çevre-mekân tasvirleriyle fizikî portreleri hikâyenin anlatımının içine sokarak hareketli hâle getirmiş ve olaylarla bütünleştirmiştir. Böylece tahkiyedeki olay akışını durdurmadan hareketli tasvirlerin yardımıyla olayların birbirinin içine geçmesini ve beraber yürümesini sağlayabilmiştir. Tasvire uygun filleri etkin şekilde kullanarak oluşturduğu bu hareket birlikteliği yazara canlı tablo tasvirleri resmetme imkânı sağlamıştır. Tasvirleri, genellikle hikâyelerde yapıldığı gibi sadece kahramanın ilk baştaki tanıtımında ya da olayın geçeceği mekânın ilk tanıtımında kullanmamış, bunun yerine hikâyenin her yerine serpiştirmiştir. Böylece hikâyenin olay akışı sekteye uğramadan ve duraklamadan devam etmiştir. Olay akışının ve tasvirin iç içe geçmiş bu bütünlüğü Sezai'nin hikâyelerini baştanbaşa sıralanmış canlı ve hareketli resimler hâline getirmiştir

Etik Komite Onayı: Etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir.
Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.
Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: *Ethics committee approval is not required.*
Peer-review: *Externally peer-reviewed.*
Conflict of Interest: *The author has no conflicts of interest to declare.*
Financial Disclosure: *The author declared that this study has received no financial support.*

Kaynaklar

Akdeniz, S. (2007). Tasviri (descripti) metin tipleri ve Tanzimat döneminde tasviri metinlerin gelişim çizgisi. *Türk Dili ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, *13*(1), 1-20.

Alan, S., & Koçak, B. (2019). Sami Paşazade Sezai'nin Pandomima hikâyesindeki sembol ve çağrışımlar. *Söylem Filoloji Dergisi*, *4*(2), 330-346.

Algül, A. (2022). Samipaşazade Sezai'nin öykülerinde görülen coşumculuk akımının izleri. *Turkish Academic Research Review – Türk Akademik Araştırmalar Dergisi, 7*(1), 136-150.

Çetin, N. (2015). *Roman çözümleme yöntemleri*. Akçağ Yayınları.

Çetişli, İ. (2016). *Metin tahlillerine giriş/2*. Akçağ Yayınları.

Dalar, T. (2019). Sami Paşazade Sezai'nin Pandomima öyküsünü zıtlık imgeleri üzerinden okuma denemesi. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Küsbd*), *9*(1), 201-214.

Daşçıoğlu, Y., & Koç, O. (2009). Batı tarzı Türk hikâyesinin doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyete ana temalar. *Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, *4*(1/I), 799-900.

Demir, A. (2003). *Sami Paşazade Sezai'nin hikâyeciliği* (Tez No. 126234) [Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversites]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Demir, A. (2009). *Türk hikâyesinde mekân (1870-1922 dönemi)* (Tez No. 240824) [Doktora tezi, Erciyes Üniversites]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca–Türkçe ansiklopedik lûgat*. Aydın Kitabevi.

Elgeren, F. Ş. (2021). Bir anlatım tekniğinin ihyası: Lâ Sonsuzluk Hecesi romanında tasvir. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, *7*(15), 260-281.

Enginün, İ. (2009). *Yeni Türk edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete (1839-1923)*. Dergâh Yayınları.

Güven, D. E. (2024). Kısa öykü ölçütleri ışığında Sami Paşazade Sezai'nin Hiç adlı kısa öyküsünün incelenmesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi Journal of Academic Language and Literature*, *8*(1), 181-199.

Güven, G. (2009). *Sami Paşazade Sezai ve eserleri*. Dergâh Yayınları.

İleri, S. (1975). Türk öykücülüğünün genel çizgileri. *Türk Dili: Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, *286*, 2-29.

Kaplan, M. (2017). *Hikâye tahlilleri*. Dergâh Yayınları.

Kerman, Z. (2019). *Sami Paşazade Sezai: Bütün eserleri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kolcu, A. İ. (2006). *Öykü sanatı*. Salkımsöğüt Yayınevi.

Oğuzkan, A. F. (1954). *Sami Paşazade Sezai: Hayatı, sanatı, eserleri*. Varlık Yayınları.

Özgül, M. K. (1984). *Sami Paşazade Sezai'nin Küçük Şeyler'inde fiktif yapı* (Tez No. 1012) [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Özgün, E. (2020). Sami Paşazade Sezai'nin Sokak öyküsünde mekânın algılanışı üzerine biyografik bir okuma. *Söylem Filoloji Dergisi*, *5*(1), 78-92.

Sami Paşazade Sezai. (2009). *Küçük şeyler*. Kitapzamanı Yayınları.

Sazyek, H. (2004). Romanda temel anlatım yöntemleri üzerinde bir sınıflandırma çalışması. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, *10*(37), 103-118.

Sevük, İ. H. (1944). *Tanzimat'tan beri edebiyat tarihi* I. Remzi Kitabevi.

Tanpınar, A. H. (1985). *19. asır Türk edebiyatı tarihi*. Çağlayan Kitabevi.

Tansel, F. A. (1958). Sami Paşazade Sezai. *Türkiyat Mecmuası*, *13*, 1-30.

Tekin, M. (2016). *Roman sanatı 1*. Ötüken Neşriyat.

Temizsu, M. (2017). Sami Paşazade Sezai'nin öykülerinde anlatıbilimsel bir unsur olarak karakterizasyon. *Türük Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, *11*, 318-329.

Törenek, M. (1998). Hikâyeciliğimize düşen cemre: Küçük Şeyler. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, *9*, 139-143.

Yemez, Ö. (2021). Sami Paşazade Sezai'nin Düğün hikâyesinde veremin kadın psikolojisi bağlamında irdelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (24), 587-602.

Yivli, O. (2016). Modern Türk hikâyesinde alt türler. *Erdem Dergisi*, *70*, 85-103.

Structured Abstract

Sami Paşazade Sezai, a distinguished representative of the second generation of Tanzimat authors, occupies a central position in the intellectual and literary history of the late Ottoman Empire. Born into an elite household, he benefited from a refined cultural upbringing in his father's mansion, where prominent literary, artistic, and scholarly figures of the period frequently gathered for stimulating discussions. These vibrant intellectual exchanges played a formative role in shaping his imagination and literary sensibilities. Immersed in such a cultivated environment, Sezai produced his first literary work at a remarkably young age, signaling the beginning of a career that would significantly influence the trajectory of modern Turkish literature. His reputation was firmly consolidated with Sergüzeşt, his only novel, and with his short stories, particularly the collection Küçük Şeyler, in which he explored the seemingly trivial yet meaningful details of everyday life with a distinctly realist perspective. In his early years, however, his writings bore the unmistakable imprint of Namık Kemal's influence, marked by an impassioned tone and romantic exuberance.

At the age of twenty-one, like many young intellectuals of his generation, Sezai aspired to broaden his horizons through travel abroad. He served in a number of European cities, most notably as second secretary at the Ottoman Embassy in London, which afforded him direct contact with Western intellectual circles. These experiences introduced him to European Romantic and Realist authors, allowing him to engage with these movements at their source. His immersion in Western literature, coupled with exposure to the writings of contemporary positivist thinkers, gradually loosened the dominance of Romanticism on his prose and directed his artistic orientation toward realism. This process of transformation, however, did not eradicate the Romantic dimension of his temperament; instead, it generated a productive tension between two literary currents that is reflected in much of his work.

Although Romantic in disposition, Sezai's literary output reveals a persistent duality. Sergüzeşt demonstrates traces of both Romantic and Realist aesthetics, a hybridity particularly evident in its elaborate descriptive passages. The novel oscillates between emotive, idealized portrayals characteristic of Romanticism and the sober, critical observations associated with Realism. By contrast, the short story collection Küçük Şeyler, composed after Sergüzeşt, marks a decisive turn toward realism, especially in its depictions of space and environment. Through these stories, Sezai is often regarded as the pioneer of the first realist short story in Turkish literature. While he assimilated elements of both traditions, he never entirely renounced Romanticism; instead, he incorporated its stylistic flourishes alongside realist techniques in his portrayals of characters, settings, and events.

This duality, constantly shifting between Romanticism and Realism, is also discernible in the structure and language of his narratives. Consequently, the technical consistency of his stories varies, though his mastery of description remains a defining feature throughout his oeuvre. His characters are generally drawn from the lower strata of Ottoman society—servants, concubines, minor officials, and ordinary townspeople encountered in bazaars, markets, and streets. By giving voice to such figures, Sezai diverged from the dominant focus on elite characters and broadened the representational scope of Ottoman literature. He meticulously reconstructed the small, everyday worlds of these individuals, often highlighting their struggles, vulnerabilities, and fleeting joys. Typically, the protagonists of his stories begin in relative happiness and contentment, only to face misfortune, despair, or even death by the conclusion. The oscillation between joy and sorrow, hope and hopelessness, is conveyed through a style that fuses Romantic sensibility with Realist precision.

According to the consensus of modern literary scholarship, the origins of the Turkish short story in its modern form can be traced to Sezai's contributions. His narratives represent the first sustained attempt to craft a prose style stripped of supernatural interventions, implausible coincidences, and didactic overtones, thereby laying the groundwork for subsequent generations of writers. Central to this innovation is his distinctive use of description, which he considered indispensable to literary art. For Sezai, a narrative devoid of description was inevitably lifeless and colorless. He believed that the beauty of the external environment, the complexity of human nature, and, above all, the intricacies of the inner world could only be effectively captured through the medium of descriptive prose.

In his stories, Sezai experimented with nearly every form of descriptive technique. He excelled at transforming static physical settings into dynamic, living images through carefully constructed narrative devices. When depicting outdoor spaces, his tone is often cheerful, expansive, and infused with vitality. By contrast, his indoor descriptions tend to carry a mood of melancholy and confinement, reflecting the psychological state of characters who are frequently ill, introverted, or alienated from society. Sezai skillfully established correspondences between character and setting, drawing linear connections between a protagonist's mental disposition and his or her physical environment. Through the use of dialogue and action, he was able to animate even static portraiture, transforming it into a moving tableau that conveyed both atmosphere and emotion.

Sezai's distinctive talent lay in his ability to blend subjective and objective registers, uniting physical and psychological portraiture with environmental description. Such passages evoke vivid, pictorial imagery, often producing an almost painterly effect in the reader's imagination. Even in his descriptions of inanimate objects, Sezai succeeded in imbuing the static with vitality, frequently employing personification, symbolism, and metaphor to animate his scenes. Among the most characteristic techniques in his work are pictorial and "living tableau" descriptions, in which passions, actions, and events are rendered dynamically, as though unfolding on a stage or canvas. These passages, enriched with color symbolism and figurative language, reveal the persistence of Sezai's Romantic sensibility while simultaneously affirming his realist commitment. The result is a descriptive art that does not merely depict but rather enlivens its subject matter, producing images that are vibrant, animated, and enduringly memorable.