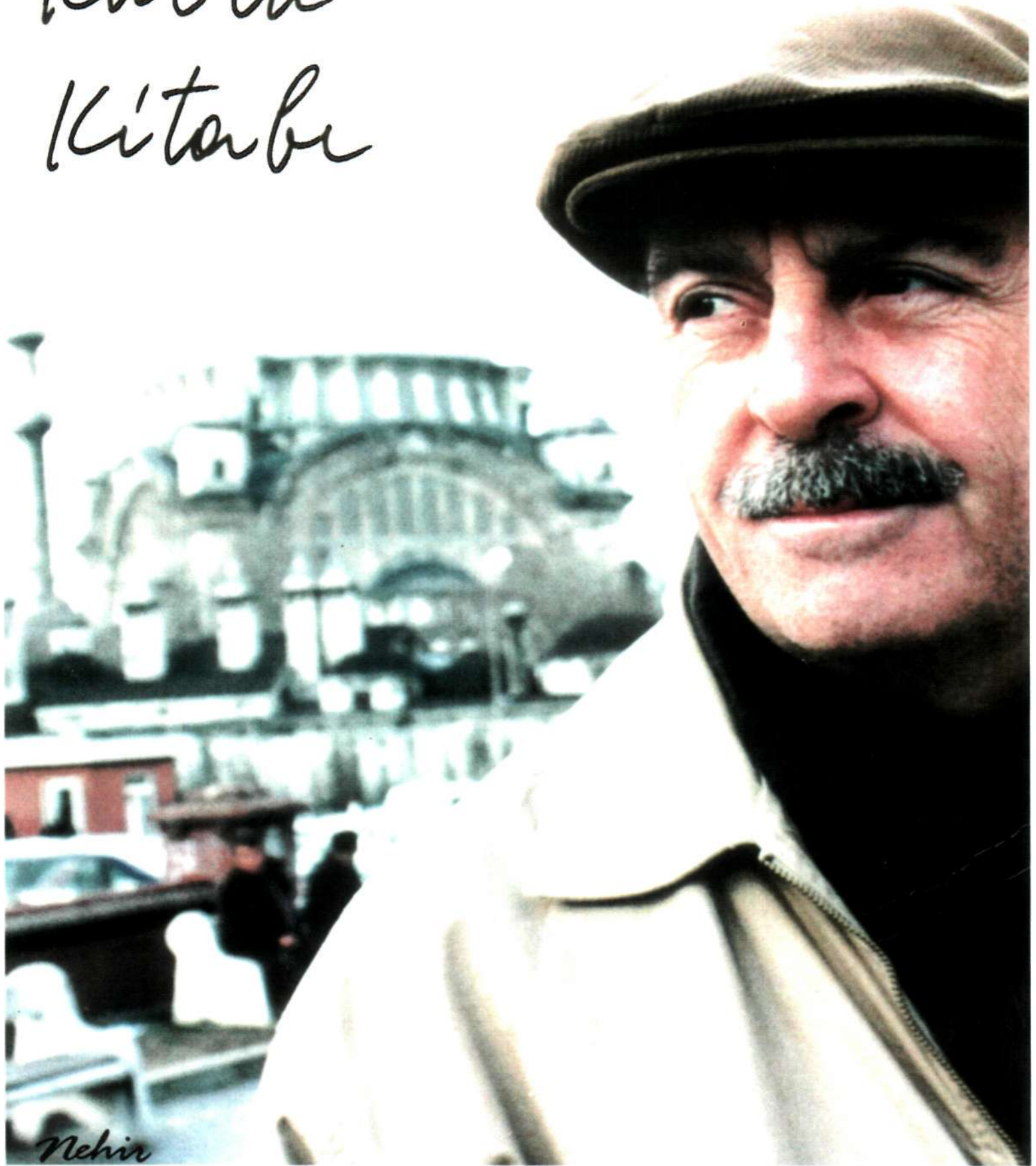


Mustafa
Kutlu
Kitabe



nehir yayınları: 215
biyografi dizisi: 1

ISBN 975-6711-23-X

*Bu eser
Kemal Aykut ve Nusret Özcan
öncülüğünde hazırlandı.
Kapak tasarım Yazıevi'nde
içdüzen Nehir'de yapıldı.
Baskı ve cilt işleri
Umut Matbaacılık'ta
yaptırıldı.*

I. BASKI
ARALIK 2001

Nehir Yayınları

NEHİR MEDYA YAYINCILIK SAN. VE TİC. A.Ş.
Ankara Caddesi Vilayet Han No. 10/1 Çagalolu/İstanbul
Tel: 0.212 512 07 49/512 10 93/512 11 82 Faks:512 31 42

Mustafa Kutlu Kitabı

Hazırlayanlar
Kemal Aykut
Nusret Özcan

Nehir Yayınları

HÜZÜN VE TESADÜF'TE "ÜSTKURMACA VE HİKAYECİLİK DERSLERİ"¹

Selçuk ÇIKLA

DÜNYADA SAYILAMAYACAK KADAR anlatı var ve bunların her biri farklı kişi, zaman, mekan ve olaylara sahip. Tümüyle hayal ürünü olanı, gerçeğe yakın olanı, gerçekten esinlenerek kurgulanmış, metafiction olanı, tasvir ağırlıklısı, romantiği, gerçekçisi, gerçeküstücüsü, natüralisti, ideolojik muhtevalısı, hicivlisi-hicivsizi, manzumu-mensuru, sözlüsü-yazılısı, popülerleri-estetikliği... ile milyonlarca anlatı...

Bu anlatılar içinde bazıları var ki onların bir kısmı aynı zamanda teorisyen olan romancıların yazdıkları eserlerdir. Bir yazarın edebiyat kuram ve teknikleriyle ilgilenmesi, onun verdiği eserde daha bilinçli, tutarlı ol-

¹ Burada Mustafa Kutlu'nun diğer hikâye kitaplarından ayrıldığı için sadece *Hüzün ve Tesadüf* adlı kitabındaki hikâyeler üzerinde bazı düşünceler serdedilecektir. (Mustafa KUTLU, *Hüzün ve Tesadüf*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1999. Alıntılarda verilen sayfa numaraları kitabın bu baskısına aittir).

masını ve roman tekniğini uygularken çok daha başarılı bir grafik çizmesini sağlayabilmektedir.²

Bir kısım yazarların, bazı anlatılarında kimi zaman açıktan, kimi zaman da sinsice kurmaca dersleri verdiğini de görürüz. Böyle ya bütününde ya da bir kısmında *Anlatı Bilimi* alanına giren teorilere, bulgulara -hikâye veya roman metni içinde- yer verebilen anlatılara metafiction (üstkurmaca) metinler denmektedir. Bu yazımızda, bu tür metinlere örnek veren bir yazarımız olan Mustafa Kutlu'nun bazı hikâyelerinde *Anlatı Bilimi*'nin temel meselelerinin -bazı teorik bilgiler de sunarak- nasıl yansıtıldığını tartışacağız.

Üstkurmaca (Metafiction)

Metafiction (üstkurmaca), romanda ve hikâyelerde anlatılanların gerçek gerçeklik değil, kurmaca gerçeklik olduğunu, anlatı dokusu içinde illüzyonu kırarak okuyucuya açıklama cesareti gösteren, roman ve hikâyeye kurgusu içinde zaman zaman veya tümüyle yazma eylemi üzerine açıklamalara yer veren, anlatı içinde anlatının araştırılmasını ve sorgulanmasını yapan eserlerdir.³

Üstkurmaca, 1980'de Amerikalı edebiyat bilimcisi Linda Hutcheon tarafından "fiction about fiction", "kurmaca üzerine kurmaca" olarak adlandırılmıştır.⁴ "Bu

² Hem kuramcı olup hem de başarılı eserler veren bazı romancılar: Umberto Eco, Vladimir Nabokov, Milan Kundera, Ahmet Hamdi Tanpınar vd.

³ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınevi, İstanbul 1999, s. 207.

⁴ David Shepherd'dan aktaran Gürsel AYTAÇ, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 207.

eğilim genel bağlamda, yazma ediminin kurmaca metnin içinde kurgulanması demektir. Bu, yazarın, metni nasıl yazdığını o metnin içinde anlatması, yazma sorunlarını metnin ana konusu durumuna getirmesi ve kimi kez de okurunu metnin içine sokarak, romanını nasıl oluşturduğunu onunla paylaşması anlamına gelir; edebiyatın kendini anlatması, kurgulamasıdır üstkurmaca; kurmacanın kurmacasıdır."⁵

Anlatının Neresinde?

Roman ile hikâye arasındaki en temel farkın uzunluk-kısalık olduğu açıktır.⁶ Vakanın azlığı veya çokluğu, zaman, kişi kadrosunun ve mekanın sınırlılığı, bir oturuşta okunuş, kısaca "*ayrıntısızlık*" sebebiyle hikâyeye, kısa romandır, denilebilir. -Veya roman, uzun hikâyedir, denilebilir.- Tafsilat arttıkça eser romana yaklaşıyor.⁷

Roman tekniği ve teorisi hakkında bilgili bir okur, daha başlangıçta okuduğu hikâyenin gerçek dışı (kurmaca) olduğunun bilincindedir. *Anlatı Bilimi* de denilen roman kuram ve tekniği ile ilgili herhangi bir bilgisi ve birikimi olmayan sıradan bir okur veya entellektüel çevreden bir kişi de, bu tür eserleri eline aldığı

da gerçek bir hayat hikâyesi okumak düşüncesinde değildir zaten. Ayrıca her iki tip okur eser karşısında farklı seviyelerde de olsa, muhakkak estetik bir yaşantı (etkilenme, duygulanma, yorum yapma, eleştirme) içine girer. Mesela Kutlu'nun "*Uzun Hikâye*"sinde okur, hikâyenin baş kişisi (aynı zamanda anlatıcısı) olan çocuğun, annesi şehre hastaneye götürüldükten sonra babasının eve tek başına dönmesinin ve babasının, getirdiği bohçayı açıp onun içinden soluk pembe manto, başörtüsü, yıpranmış kunduralar, ayna, tarak, yüzük ve küpeleri çıkarışının anlatıldığı yerler herkeste az veya çok bir hüznü doğurur, arınma meydana getirir.⁸

Peki, okurun hikâye ve romanlar karşısındaki bu tavrı doğru mudur? Roman ve hikâyeler ister gerçek hayattan alınmış, isterse tümüyle kurmaca olsunlar, gerçekleşmesi mümkün olan hayatın, bizim hayatımızın yansımalarını içerirler. Hiçbir hikâye ve roman yoktur ki, hayatın gerçekliğinden bir iz, bir motif taşıyanmış olsun.

Diğer taraftan okurun, okuduğu hikâye veya romanla özdeşleşmesi, eserin bütününde veya bir kısmında kendisinin veya bir yakınının anlatıldığını düşünmesi doğal değildir. Bu tür olaylara nadir rastlanır. Ancak eserin farklı yerlerinde okurun, kendi hayatını (duygu ve düşüncelerini) çağrıştıran imgelere rastlaması çokça görülebilir. "Niçin? Çünkü deneyimlerimizin dünyasında, şimdilik, kılı kırk yaran ontolojik ayrıntılara girmeksizin, gerçek dünya adını vereceğimiz dünyada böyle olmaktadır."⁹

⁵ Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1996, s. 110.

⁶ "*Mevzu Derin*"de geçen şu bölüm roman-hikâye ayrımını bir hikâyeye içinde anlatmaktadır. "Hakan'ın annesine de bir göz atmak isteriz elbette, lakin bu kadar tafsilatı, teferruatı, şu kısacık hikâyeye kaldırmaz. Sadet dışına çıkmanın da bir adabı var." (s. 81).

⁷ Mustafa Kutlu'nun son kitabı "*Uzun Hikâye*" bu yönüyle ne kısa hikâyeye ne de uzun hikâyeye sayılabilir. Adı her ne kadar "*Uzun Hikâyeye*" de olsa, bu eser daha çok romana yaklaşmaktadır. Çünkü teferruat artmış, olay örgüsü, zaman, kişi ve mekanlar bir hikâyenin sınırlarını aşacak şekilde kurgulanmıştır. (SC).

⁸ Mustafa Kutlu, *Uzun Hikâye*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s. 29.

⁹ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, Can Yay, İstanbul 1996, s. 90.

Hikâyelerin Kurmacalığı

Hikâye, roman, tiyatro vs ürünleri genel çerçevede kurmaca anlatılar olarak adlandırıyoruz. Buradaki kurmaca; hayal, icat, masal, uydurma, hikâye, yalan gibi terimlerde ifadesini bulur.¹⁰

Yeni edebiyat teorisyenleri, temelleri bütünüyle kurguya dayandığı için bugün edebiyat türlerini sadece roman (hikâye, masal, destan), şiir ve dramdan (tiyatro-dramatik, trajik veya komik) ibaret sayarlar.¹¹ Bu açıdan bakılınca gezi, anı, deneme, fıkra türlerinin roman, hikâye ve tiyatro gibi "*fiction*" dediğimiz "*kurmaca (hayali)*" yapıya tam uymadıkları görülür.

Kurmaca anlatıların temelde onları diğer anlatılardan ayıran iki esas üzerinde yoğunlaştıkları bilinmektedir:

1. *Zamana ait dizileme (hikâye)*
2. *Sebep-sonuç (entrik-olay örgüsü)*¹²

Kurgulamanın en temel iki esasının *öykü* ve *olay örgüsü* olduğu açıktır. "Öykü romanın temelidir, öykü yoksa roman da yoktur. Bütün romanların en büyük yönü budur."¹³

Öykü, olayların zaman sırasına dizilerek anlatılması; olay örgüsü ise olayların neden-sonuç ilişkisi içinde

¹⁰ Jeremy Hawthorn'dan alıntılanan Yavuz Demir, "Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 7, Samsun 1992, s. 20.

¹¹ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çev. A. E. Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983, s. 313.

¹² Yavuz Demir, "Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 7, Samsun 1992, s. 22.

¹³ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul 1985, s.

*anlatılmasıdır.*¹⁴ "Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü, dersek öykü olur. Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü, dersek olay örgüsü olur."¹⁵

Bir roman ve hikâyede (bir roman ve hikâye olduğu iddia edilen eserde) olaylar, öykü ve olay örgüsü açısından sınırlandırılmışsa veya zaman sırasına göre diziliş ile neden-sonuç ilişkili diziliş yok denecek kadar azsa veyahut da öykü ile olay örgüsü, açıkça söyleyelim, sıfır seviyesine çekilmişse, o eserin roman veya hikâyelikten çıkmaya başladığı âşikardır. Çünkü öykünün işi, öykü anlatmaktır; öykü yazarı ise öykü biçiminde anlatmanın üstesinden gelebilen kişidir.¹⁶

Mustafa Kutlu'nun "*Hüzün ve Tesadüf*"teki bazı hikâyelerinde öykü ve olay örgüsü; soyut, karışık ve belirsiz bir tarzda sunulduğundan, bazı okurlar bunlardaki öyküyle olay örgüsünü, doğal olarak, ne tam yakalayabilirler ne de bunları hikâye formuna benzetebilirler. Söz gelişi "*Masal ve Rüya*"yı (yazarının adı söylenmemek koşuluyla) hiç okumamış birisinin eline verseniz, bunun bir hikâye mi yoksa bir toplum eleştirisi mi olduğunu sorsanız, okur büyük ihtimalle ikinciye cevap olarak verecektir.

Diğer taraftan Kutlu'nun hikâyelerinde gerçek hayattan akseden adlar, yerler, olaylar ve kişilere göndermeler vardır. Bu hikâyelerdeki gerçekçilik, salt toplumsal gerçekçilik kaygısı taşımaz. Yazar, içinde yaşadığı toplumun gerçeklerine dolaysız veya dolaylı (imge ve sezgi yollu) işaretlerde bulunur. Bu da okuru biraz şa-

¹⁴ Age., s. 128.

¹⁵ Ay.

¹⁶ Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 1997, s. 144-145.

şırtır. Çünkü okurlar, daha çok gerçek hayatta var olan olay, kişi veya olgularla doğrudan ilgi kurulmasını yadırgarlar. Bunun sebebi, okurların gerçekçi dahi olsalar günlük hayatta var olan somutlukları (Neşet Ertaş, ÖSS, Beşiktaş-Kayseri deplasmanı, Kissinger, sayısal loto, Uzay Yolu, internet, Emlakbank, Turgay Şeren, cep telefonu) hikâyelerde görmeye alışık olmamalarıdır. -Yalnız bu alışık olmayış, bir yazarın tarzı üzerinde zorlayıcı etkiye sahip olamaz. Zaten türlerin biçim ve içeriklerinde meydana gelen farklılaşmalar, değişen hayat şartlarının bir sonucudur. Bu durumda, gelenekselden ayrılan formlarda verilmiş eserlerin gelecekte çok yaygın hale gelebilmesinin de mümkün olduğu hatırdan uzak tutulmamalıdır.-

Kambur Hafız ve Hikâyecilik Dersi

Hikâye ve romanlar, insan kalbinin en seçkin duygularını, insanlığın en önemli hallerini anlatırlar.¹⁷ Okurun, insan kalbinin en seçkin duygularını ve insanlığın en önemli hallerini çözümleyip yorumlayabilmesi, bir başka deyişle metnin oluşumuna katkıda bulunabilmesi için metnin niyetini çözmesi gerekir. Yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi bir kısım eserlerin niyeti, okura *anlatı-kurmaca* dersi vermektir. "Kutlu, son hikâyelerinden biri olan Kambur Hafız ve Minare'de okurun karşısına yaşadıklarıyla okura hikâyecilik-okurluk dersi veren yeni bir tip çıkarır. Yine yazarın, Dürbünlü Çiçek'te de aynı meseleye çok daha kapalı olarak gönderme yaptığı söylenebilir."¹⁸

¹⁷ Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, YKY, İstanbul 1998, s. 21.

¹⁸ Alpay Doğan Yıldız, "Dürbünlü Çiçek'ten bakıp eğlence hayalhanesini görebilmek ya da Kambur Hafız gibi yazara Saint-Martin yanğını sormak", *Dergâh Edebiyat Sanat Kültür Dergisi*, S. 112, s. 10.

"*Kambur Hafız ve Minare*", hikâyeleme (anlatı) yapısının ne olup olmadığını bir hikâye formu içinde ortaya koymak için yazılmış izlenimini uyandıran yani hikâyecilik dersi verme niyeti taşıyan bir yapıya sahip. Bu hikâye ilk yayımlandığında ben Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü 3. sınıf öğrencisiydim ve Anlatı Bilimi hocamız Yavuz Demir Bey hemen ilk elden bu hikâyeyi sınıfta okutturup tartışma ortamı oluşturmuştu. Bu dersimizde Hafız Ali'nin, kendisinin isteği üzerine Orhan'ın okuduğu hikâyedeki Kambur Hafız'la kendisini bir tutup, bu hikâyenin yazarını bulup onunla hesaplaşmak için köyünden kalkıp İstanbul'a gitmesinin, yani Kambur Hafız'ın, başına gelenleri "*alın yazısı*" olarak değerlendirmesinin doğru olup olmadığı üzerine tartışmıştık.

"*Kambur Hafız ve Minare*"nin başında ilk önce kısa bir hikâye mevcut. Bu hikâyeyi Kambur Hafız'ın (Hafız Ali) isteği üzerine Orhan ona okumuştur. Alt anlatı da diyebileceğimiz bu bölümde "*bir çift sürmeli göze*" sevda olan "*Kambur Hafız*"ın minarede midesi bulanmış, gözlerini sis bürümüş, boğazı kurumuş, bunca yıl çektiğim acı yeter deyip dinimizin yasakladığı bir işi işleyip, kendini minareden aşağıya bırakmıştır.

Bu alt (eklenti) metinden sonra asıl hikâyeye (temel anlatı-temel metin) gelinir ki, burada köyün müezzini olan Ali de hem bir çift sürmeli göze tutkundur, hem hafız hem de kamburdur. İlk hikâyedeki Kambur Hafız'ın kendisiyle örtüşen özellikleri (kamburluğu, hafızlığı, müezziniği ve bir çift sürmeli göze tutkunluğu) sebebiyle, hikâyede kendisinin anlatıldığını düşünür. Orhan'a bu hikâyeyi kimin yazdığını sorar, o da "*Mustafa Kutlu diye biri*" şeklinde cevaplar.

Tüm bunlardan sonra bir de ilk hikâyedeki "Kambur

Hafız'ın intihardan önce gördüklerinin hemen hemen aynılarını görmesi onu artık çileden çıkarmıştır. O günden sonra Ali minareye çıkmak için üşenmeye başlar. Ardından gününü kovalar. Sıkıntı canına tak eder ve bir gece kararını verir; gidip bu işi kökünden temizleyecektir. Senelik iznini alır, ihtiyar anası ile vedalaşır, bir otobüse atlayıp İstanbul'a varır. Mustafa Kutlu denen yazarı bulur ve ona;

" - Benim yazımı yazmışsın, yakışksız bir şey olmuş." der ve yazardan hikâyeyi değiştirmesini ister. Çünkü ona göre "*Bir çift sürmeli göz uğruna kendini minareden atan bir müezzın*" olamaz. Yazar cevap olarak:

" - Peki, peki... Yeni baskıda değiştiririz, üzme kendini, der ama bunu "*Onu başından savmak için, aslında bir başına kalıp ne haltlar karıştırdığını bir kez daha ölçüp tartmak için*" böyle söylemiştir.

Şimdi genel bir çerçevede, "*Kambur Hafız ve Mina-re*"nin verdiği hikâyecilik dersinden neler anladığımıza bakalım.

İlk önce hikâyede üç yerde, bir hikâyenin ne olup olamayacağı üzerine net ifadeler görüyoruz:

1. - İşte böyle Hafız Ali, hikâye böyle bitiyor, oku dedin okuduk.

- Yani şimdi bu, bu hikâye beni mi anlatıyor?
- Yok canım, nereden çıkardın?
- Adam kambur, üstelik hafız, hem de benim gibi müezzın.
- Olsun. Yeryüzünde bir tek sen misin Kambur Hafız olan. Kim bilir kaç bin tane vardır. Hem sonu sonu bir hikâye bu, uyduruk bir şey. (s. 45-46).

2. Kambur Hafız hal-hatır, tanışma faslından sonra olup biteni özetledi. Sesini sertleştirip:

- Benim yazımı yazmışsın, yakışksız bir şey olmuş, dedi.

- O bir hikâye, diye cevapladı yazar, alın yazısı değil. (s. 49).

3. Yazar sigarasını tazeledi, sıkıntı ile etrafına baktı.

- Yahu sen ne üzerine alıyorsun arkadaş, bu bir kurgu, yani olabilir de olmayabilir de. (s. 50).

Yukarıda da belirtildiği gibi, ister sıradan bir okur, isterse bilinçli bir okur olsun, bu hikâyeyi okurken, hikâyede anlatılanların gerçekten olmuş olabileceğini düşünmesi doğru olan bir yöntemdir. Çünkü kurmaca anlaşması¹⁹ bunu gerektirir. Okurun, her olay karşısında, "- Yahu, nasıl olsa doğru değil, yaşanmamış bir olay", diyerek kendini anlamsız bir kontrolün altında bulundurması, onun roman-hikâye türü metinlerin temel espirisini yakalayamadığı anlamına gelir.

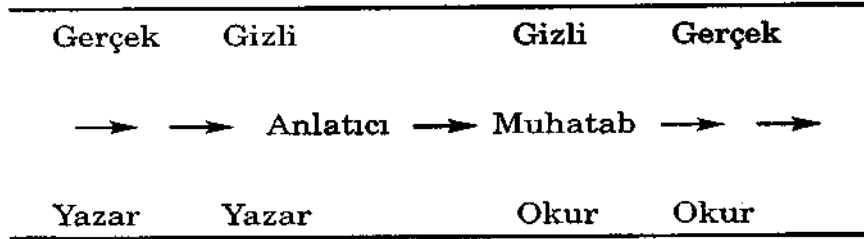
"Anlatı ormanına girdiğimizde, bizden yazarla birlikte kurmaca anlaşmasının altına imza koymamız istenir."²⁰ Çünkü anlatılarda anlatılanlar gerçek hayatta benzerleri olan olay, tasvir ve konuşmalardır. Bu açı-

¹⁹ *Kurmaca Anlaşması*: "Bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge'in 'inançsızlığın askıya alınması' adını verdiği bir *kurmaca anlaşması*'ni kabul etmesidir. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir; ancak bu, yazarın yalan söylediğinin düşünülmesini gerektirmez. Searle'ün belirttiği gibi, yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız." (Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yayınları, İstanbul 1996, s. 87.

²⁰ *Age.*, s. 89.

dan, hikâyedeki olay ve konuşmalara "olabilirlik" gözüyle bakılmalıdır. Bu doğaldır. Ancak herhangi bir hikâye ve romanda anlatılan bir olayı "ahn yazısı" olarak görmeye de hiç kimsenin hakkı yoktur.

Bazı terimleri yerli yerine oturtmak ve okurların bir hikâye ve romana nasıl yaklaşmaları gerektiğinin bilinmesi açısından, anlatı metinlerinin katılımcıları ile ilgili temel bilgilere sahip olmak yerinde olacaktır. Böylece her okur, metin karşısındaki pozisyonunu daha kolay belirleyebilecektir.



Kurmaca anlatılardaki katılımcılar, yukarıda görüldüğü gibi altı figürden oluşur.²¹

Bu altı katılımcıdan en uçtaki ikisi olan gerçek yazar ve gerçek okur kurmaca metnin dışında kalan unsurlardır. Bu iki figür, bir kurmaca metnin öncesinde, yani gerçek yazarın o metni yazmadan önceki hali ile gerçek okurun o metni okumadan önceki halini karşılar. Gizli yazar ve gizli okur ise gerçek yazar ve gerçek okurun kurgu metnin içine girdiklerinde aldıkları ta-

²¹ Seymour Chatman'dan alıntılanan Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s. 57.

vır, şekil ve değişimle oluşan yapılardır.²²

Her hikâyenin gerçek yazarı dışında bir de anlatıcısı vardır. Anlatıcı, yazar değildir. Daha doğrusu yazar yazmış, anlatıcı anlatmıştır hikâyeyi, romanı. Anlatıcıyla yazarın aynı kişi olmadığına çok çarpıcı bir örneği Eco veriyor: "Birinci tekil şahıs ağzından yazılan kitaplar, saf okuru, 'ben' diyen kişinin yazar olduğuna inanmaya yöneltir. Elbette bu, yazar değil, Anlatıcı, daha doğrusu Anlatan-Ses'tir ve anlatan sesin zorunlu olarak yazar olmadığını, birinci tekil şahıs ağzından bir köpeğin anılarını anlatan P. G. Wodehouse bize söylemektedir."²³

Muhataba gelince, her anlatı metninin ideal (ülkusal, örnek) bir okuru vardır. Bu örnek okur, Eco'nun ifadesiyle, metinle işbirliğine giderek onu anlayıp yaratma sürecine de katkıda bulunacak bir okur tipidir.²⁴

Örnek okur, anlatıcıdan aldığı mesajın şifresini çözebilen okurdur. Anlatılarda iki tür muhatabla (okurla) karşı karşıya kalınır genellikle. Metni, oyunun kurallarına göre (yazarın örnek okurdan beklediği tür beklentilerle) okuyan (örnek okur) ile kendi his ve tutkuları doğrultusunda okuyan ampirik okur.²⁵

Bu açılardan "Kambur Hafız ve Minare"ye baktığımızda şöyle bir yapıyla karşılaşıyoruz.

²² Yavuz Demir, *age.*, s. 26.

²³ Umberto Eco, *age.*, s. 21.

²⁴ *Age.*, s. 16.

²⁵ *Age.*, s. 15-17.

Kambur Hafız ve Minare

1. Hikaye	İntihar eden Kambur Hafız'ın öyküsü. Ampirik okur Kambur Hafız'ın (Hafız Ali) öyküsü. Bu bölümde önceki metni okumaları yönünden iki muhatab tipiyle karşılaşıyoruz.
2. Hikaye	Muhatab 1: İlk hikâyeyi yanlış değerlendiren, kurguyu <i>alın yazısı</i> sayan ampirik okur Hafız Ali. Muhatab 2: İlk hikâyeyi örnek okur tavrıyla okuyan, onun ' <i>uyduruk bir şey</i> ' olduğunu söyleyen Orhan.

Hikâyenin dışından bakıldığında ise durum şöyledir:

Gerçek Yazar: Mustafa Kutlu

Gerçek Okur: Bizler

Gizli yazar ve gizli okur, metnin okunması esnasında teşekkül ederler. Bu iki figür her okumada farklı şekillerde tezahür edebilirler. Böyle olunca, özellikle gizli okurun, muhatabın oluşumuyla yakından ilgisi vardır, denilebilir. Çünkü ampirik veya örnek okur, gizli okurun farklı birer tezahürüdür.

Anlatıcı: Üçüncü kişi (o). Anlatılar, ya birinci kişi (ben), ya da üçüncü kişi (o) ağzından anlatılırlar.

Dürbünlü Çiçek'ten Görünenler

Burada üzerinde durduğumuz hikâyelerden "*Kambur Hafız ve Minare*" ile "*Dürbünlü Çiçek*"te anlatıların temelini oluşturan iki esas -öykü ve olay örgüsü- gerçekleştirilmiş, ancak işte bu iki öğeyle kurulan yapılaraya dayanan eserlerin "*kurmaca*" (uyduruk, alın yazısı olmayan, yalan olan) yanlarına işaret edilmiştir.

"*Dürbünlü Çiçek*"te yaşlı adamın, yaşlı kadının, ala-

ca finonun yokoluğu, derenin şırıltısının kesilmesi, rüzgarın susması, kuşların, ağaçların, bulutların, meyvelerin, servilerin, tepelerin, dağların, herşeyin kaybolmasından önceki tüm anlatılanların bir serap (rüya, hayal) olduğunun ifade edilişi ile yine "*Kambur Hafız ve Minare*"de olduğu gibi hikâyenin hem kuruluş hem de hikâye yapısının teorisi şeklinde kurgulanışı çok ilgi çekici bir şekilde dikkate sunulmuştur.

"*Dürbünlü Çiçek*"te anlatılan bütün öykü ve olay örgüsü, bir çocuğun "*bir eflatun kahkaha çiçeğinin dürbününden*" bakması ve "*bir serap*" görmesi şeklinde neticelendirilmesiyle, hikâyede -hikâyelerde- anlatılanların, görülenlerin seraptan, hayalden, uyduruk olandan ibaret birer kurmaca olduğunun söylenmek istendiği sezilir.

Her ne kadar herşey bir çocuğun "*bir eflatun kahkaha çiçeğinin dürbününden*" bakması ve "*bir serap*" görmesi şeklinde tezahür etse de, o çocuğa her şeyi anlatıldığı gibi gösteren veya çocuğun gördüklerini ve hissettiklerini görüp anlatan, çocuğun da üstünde olan bir anlatıcı mevcuttur. İşte anlatılanların hepsinin, bu kadar sinsice -veya belki de bu kadar açıkça- "serap (hayal)" olduğunun söylendiği ve her hikâye ile romanın da "serap (hayal, uyduruk)" olduğu hususunda okurların dikkatini çekip uyarıda bulunan o cümle:

"*Bir çocuk, bir eflatun kahkaha çiçeğinin dürbününden bakmış ve bir serap görmüştü: Hepsi bu...*" {*Dürbünlü Çiçek*, s. 76}.

Diğer Hikâyeler Hakkında Birkaç Söz

Üstkurmaca öğeler taşıyan çağdaş roman ve hikâyelerde üstkurmacanın en yaygın olarak görülen iki biçimi vardır: Böyle eserlerde metnin anlatıcısı ya doğru-

dan okura seslenir, ya da söyleyeceklerini okura ima yoluyla aktarır.

Bu tür metinler, çözümün okura bırakıldığı ve böylece metnin okur tarafından yorumlanması ve en önemlisi de okurun kurmaca dünya içinde kaybolmadan anlatıyı sorgulamasının sağlandığı bir yapıda kurulmuşlardır.

"*Mevzu Derin*" bu tür bir yapıya sahiptir. Hikâye, Selami'nin, kızı kaçırdığını, "*abi*" diye hitap ettiği bir kişiye anlatmasıyla başlıyor. Bu "*abi*", anlatıcının kendisidir. Anlatıcı hem hikâye kişisi olarak, hem de olayların üstünde -hikâye dışında- bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Selami'nin, kaçırdığı kızın babasının aşçılığıyla ilgili bildiklerini ve kızı nerede gördüğünü, kızın, ailesinden istenme aşamasına nasıl gelindiğinden itibaren hikâyenin sonuna kadar birçok yerde "anlatıcı" okuru kurmaca üzerinde düşünmeye teşvik etmektedir:

1. "Neyse.. Bırakalım şimdi aşçı Âdem'in geçmişini, 'kızı kaçırdık' diyordun..."

İyi oldu abi, bilsin millet nasıl bir âdemin kızına talip olduğumuzu." (s. 78).

2. "Selami aşkını anlatadursun biz dönelim yalıya." (s. 79).

3. "Hakan'ın annesine de bir göz atmak isteriz elbette, lakin bu kadar hissiyatı, teferruatı, şu kısacık hikâye kaldırmaz. Sadet dışına çıkmanın da bir âdâbı var. Ayrıca Selami'ye ayıp oluyor, oğlan bize aşkını anlatacaktı güya." (s. 80-81).

4. "- Bi dakika abi, araya girebilir miyim?"

- Buyur Selami...

- Ben de oradaydım, kızı o zor durumda yalnız bırakır mıyım hiç.

- Biliyoruz Selami, biliyoruz. Devletin herşeyden haberi var." (s. 81).

5. "- Evet Selami, bizden bu kadar sıra sende..

- Ağzına sağlık abi, ben bütün bunları toparlayamazdım doğrusu..." (s. 82)

İşte yukarıdaki 1, 4 ve 5 numaralı alıntılarda anlatıcı, bir hikâye kişisi olarak -ancak anlatıcı olduğunu hissettirerek-, 2 ve 3 numaralı alıntılarda da hikâye dışından, hikâyeyi anlatan "anlatıcı" olarak karşımızdadır.

Kutlu'nun gelenekten ayrılan, günlük hayatın ve Türkiye gerçeklerinin ifade edildiği hikâyelerinde farklı kullanımlara sık sık rastlayabiliyoruz. Çünkü günlük hayatın olay ve gerçeklerinin hikâye formu içinde alışık olunandan farklı bir şekilde, çoğu kez kendisini yadırgatmaksızım ifadesi geleneksel hikâye formundan ayrılır. Bu, "*Bir Şey Yap*"ta açıkça görülür.

Kutlu'nun bu kitabındaki hikâyelerinde, anlatıcının okura seslenmesi de denilen "*araya girmeler*" okuyucuyu aktif hale getirmek, onu zaman zaman anlatının yalancı dünyasından (illüzyon) çekip alarak düşünmeye çağırmak, ancak istediği zaman onun dikkatini yine o kurmaca dünyasına çevirme gücüne sahip olmak²⁶ gibi metafiction (üstkurmaca) örnekler sayılabilirler.

"Bu yazıyı apansız yazdım, çiçek açmış bir erik dalı gördüm, minibüste Neşet Ertaş'tan bir türkü dinledim." (*Seyfettin'i Severdik*, s. 11).

"Hadi onu siz bulun. Bulamazsanız böyle bir çeşmeden su içtiğinizde suyun sesini dinleyin o size söyler..." (*Su Sesi*, s. 20).

"Neredeyse geriye dönüp bakanlara "gerici", sürekli ileriye bakanlara "ilerici" diyeceğim ya, çok safdil bir niteleme olacak bu. Siyasi söyleme yuvarlanan ifadeleri burada bırakalım." (*Masal ve Rüya*, s. 25-26).

²⁶ Gürsel Aytaç'tan alıntılanan Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 57.

"Okumak"ın "davet" manası da var; Anadolu'da düğüne davet için "okuntu" gönderilir bilirsiniz." (*Masal ve Rüya*, s. 25).

"Şu yaşadığımız günlerde hiç bülbül göreniniz var mı? Bülbülün sesini duyanınız var mı? (*Masal ve Rüya*, s. 27).

"Siz olsanız ne yaparsınız?" (*Hikâye*, s. 32).

"Dünya küçüldü artık, hepimiz biliyoruz." (*Yürüyen Hüküm*, s. 37).

"Selami aşkını anlatadursun biz dönelim yalıya." (*Mevzu Derin*, s. 79).

Böyle durumlarda çok bilgiç bir anlatıcıyla karşı karşıya olduğumuzu itiraf etmek zorundayız.

Son Söz

Bu yazıda sadece "*Hüzün ve Tesadüf*"deki hikâyelerden hareketle birtakım meselelere değinildi. Bu sebeple, yaptığımız birçok yorum Kutlu'nun hikâye sanatının bütününe şamil sayılmamalıdır.

Mustafa Kutlu'nun diğer beş hikâye kitabı olan *Yokuşa Akan Sular*, *Yoksulluk İçimizde*, *Ya Tahammül Ya Sefer*, *Bu Böyledir* ve *Sır*'daki hikâyelerinde de ara ara üstkurmaca öğelere rastlanmaktadır. Anlatıcının okura seslendiği yerler -veya anlatı üzerine okurun düşünmeye sevk edildiği yerler, metnin oluşturulmasında anlatıcının; yorumlanmasında da okurun özgürlüğünün kısıtlanamayacağını göstergesidirler.

"*Hüzün ve Tesadüf*" adlı hikâye kitabı iki ayrı bölümden oluşmaktadır. "*Mahzun Mücahit*" ile "*Hüzün ve Tesadüf*". "*Mahzun Mücahit*" on bir hikâyeden oluşuyor. Genel anlamda buradaki hikâyelerin bir kısmı postmodern anlayışın farklı bir görünümü şeklinde yapılandırılmışlardır.

Bu hikâyelerden kimisi eleştiri tarzında yazılmış hi-

kâyeler olarak izlenim bırakıyorlar. "*Bir Şey Yap*", "*Uysallığın Lüzumu Yok, İsyanın Sırası Değil*", "*Masal ve Rüya*", "*Yürüyen Hüküm*" bu gruba girerler. Çünkü öykü ve olay örgüsü açısından zayıfgörünümlüdürler. Bir anlatının temel şartları olan öykü ve olay örgüsünü içeren ve bu yönüyle tam birer hikâyeye sayılabilecek olanlar, "*Mahzun Mücahit*" başlığı altında "*Mahzun Mücahit*", "*Su Sesi*", "*Taciser'in Şiiri*", "*Hikâye*", "*Bahar Dalı*", "*Aheste Beste*"; "*Hüzün ve Tesadüf*" başlığı altında "*Kambur Hafız ve Minare*", "*Hüzün ve Tesadüf*", "*Karakoncolos*", "*Dürbünlü Çiçek*", "*Mevzu Derin*" ve "*Uç Selahattin Uç*"tur.

Sonuç olarak metafiction, postmodern edebiyatta temel bir öğedir ve Kutlu'nun hikâyelerinin, son dönem "Türk Hikâyeciliği" açısından ne seviyede postmodern ve ne seviyede üstkurmaca öğeler taşıdığı üzerine düşünmek gereklidir. Böylece yazarın gelenekten ayrılan hikâye sanatı hakkında değerlendirme yapmak ve hikâyelerinin, *Anlatı Bilimi* içindeki yerini tespit etmek mümkün olabilecektir.