



FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

**TÜRK HİKÂYECİLİĞİNDE ANLATICI-OKUR
İLİŞKİLERİ (SABAHATTİN ALİ, SAİT FAİK VE
MUSTAFA KUTLU ÖRNEKLERİ)**

DOKTORA TEZİ

A. ALİ URAL

İSTANBUL, 2019



**T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**TÜRK HİKÂyecİLİĞİNDE ANLATICI-OKUR
İLİŞKİLERİ (SABAHAATTİN ALİ, SAİT FAİK VE
MUSTAFA KUTLU ÖRNEKLERİ)**

DOKTORA TEZİ

**A. ALİ URAL
150101001**

**Danışman
Prof. Dr. Hasan AKAY**

İSTANBUL, 2019

TEZ ONAY SAYFASI

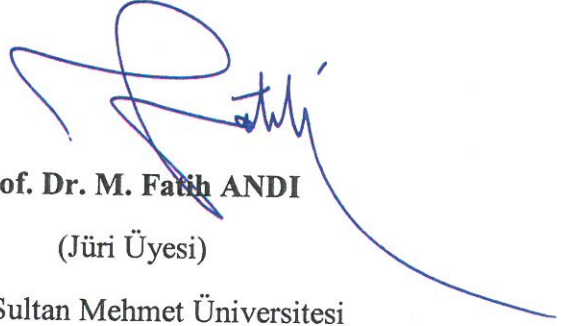
FSMVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı doktora programı, 151101001 numaralı öğrencisi A. Ali URAL'ın ilgili yönetmeliklerin belirlediği tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "Türk Hikayeciliğinde Anlatıcı-Okur İlişkileri (Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu Örnekleri)" başlıklı tezi aşağıda imzaları olan jüri tarafından 19.09.2019 tarihinde oybirliği ile kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Hasan AKAY

(Jüri Başkanı-Danışman)

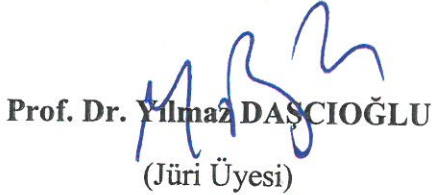
Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi



Prof. Dr. M. Fatih ANDI

(Jüri Üyesi)

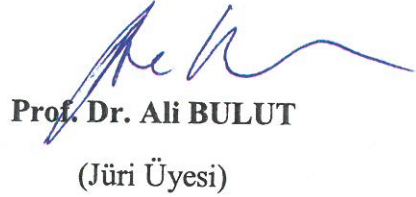
Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi



Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU

(Jüri Üyesi)

Sakarya Üniversitesi



Prof. Dr. Ali BULUT

(Jüri Üyesi)

Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi



Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI

(Jüri Üyesi)

İstanbul Üniversitesi

BEYAN/ETİK BİLDİRİM

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

A. Ali URAL

TÜRK HİKÂyecİLİĞİNDE ANLATICI-OKUR İLİŞKİLERİ (SABAHAİİN ALİ, SAİİ FAİK VE MUSTAFA KUTLU ÖRNEKLERİ)

ÖZET

Çalışmanın ağırlık noktası, Türk hikâyeciliğinin üç önemli ismi olan Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu'nun, hikâyelerini aktarmak üzere seçtikleri anlatıcıları incelemek, ulaşmayı hedefledikleri okur tiplerini tespit edebilmek ve her üç hikâyecinin bu bağlamda benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koyabilmektir. Öncelikle konunun ihtiyacı olan kavramlar ele alındı: Yazar, anlatıcı, okur. Tanımsal çalışmaların ardından Türk hikâyeciliğinin doğuşu ve gelişimi incelenerek Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu hikâyeciliği türün içinde konuşlandırıldı.

Belirlenen üç yazarın bütün hikâyelerinin irdelenmesinden sonra özellikle Sait Faik ve Mustafa Kutlu için mevcut anlatıcı ve okur tipolojisinin dışında birtakım anlatıcı ve okur tipleri tasarladıkları görüldü. Çalışmada mevcut kavramlara yenileri katılarak hikâyecilere has anlatıcı ve okur tipleri önerilmiş böylece hikâyeciliklerinin ayırt edici vasıfları tespit edilerek ortaya koydukları yeniliklere başka özellikler eklenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sabahattin Ali, Sait Faik, Mustafa Kutlu, anlatıcı, okur.

READER-NARRATOR RELATIONSHIPS IN TURKISH SHORT STORYTELLING (SABAHATTİN ALİ, SAİT FAİK AND MUSTAFA KUTLU EXAMPLES)

ABSTRACT

The main focus of the study is to examine the narrators chosen by three prominent Turkish short story writers: Sabahattin Ali, Sait Faik and Mustafa Kutlu and to identify the types of readers they target in their stories, revealing the similarities and differences between the three authors regarding the subject. Before delving into the topic, the researcher examines the concepts that are essential to the study: author, narrator and reader. Along with such descriptive work, the study analyzes the birth and growth of Turkish short story writing and contextualizes the writings of Sabahattin Ali, Sait Faik and Mustafa Kutlu within such a framework.

After the stories of all three writers have been examined, the study reveals that, especially in the case of Sait Faik and Mustafa Kutlu, certain types of narrators and target readerships have been conceived of by the authors which stand outside the existing typology. The study tries to add new concepts to existing ones and propose new types of narrator and reader special to these authors. Doing this, the study aims to reveal the distinctive aspects of their storytelling and to add new features to the novelties which they brought to the genre.

Keywords: Sabahattin Ali, Sait Faik, Mustafa Kutlu, narrator, reader.

ÖNSÖZ

Türk hikâyeciliğinin gelişiminde ve kökleşmesinde bazı isimlerin katkıları yadsınamaz. Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu, modern Türk hikâyeciliğiyle özdeşleşmiş, bu alanda kat ettikleri mesafeler hikâyemizin damarlarını açarken yeni nesil öykücülere rehberlik etmişlerdir.

Modern Türk hikâyesi romanda olduğu gibi Tanzimat döneminde yeni bir form kazanmaya başlamıştır. Tercüme roman ve hikâyelerin öncülük ettiği bu devinim, çok geçmeden telif eserleri ateşlemiş, başlangıçta taklit düzeyinde kalan çalışmalar zamanla özgün metinlere dönüşmüştür.

Hikâye Doğu'nun öz çocuğu, Türk edebiyatının kadim cevheri olduğu halde Batı'da geçirdiği evrimin rüzgârı Boccaccio, Poe, Maupassant, Çehov gibi kalemlerle tanıştırmıştır hikâyecilerimizi ve bu Türk hikâyesinin yeni formlar kazanarak çeşitlenmesine yol açmıştır. Hikâye türünün yeni katmanlarla zenginleştiği bu dönem çok geçmeden kendi yazarlarını doğurmuş, olay, durum, korku, gerilim, fantastik gibi hikâye türleri özgün örneklerini vermeye başlamıştır.

Türk edebiyatında hikâye alanının güçlenmesinde etkin rol oynamış üç isim (Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu) bu nedenle "Türk Hikâyeciliğinde Anlatıcı-Okur İlişkileri" başlıklı çalışmanın merkezini oluşturdu. Onların hikâyecilikleri, Türk edebiyatına katkıları gibi kriterler çerçevesinde incelenirken tezin ağırlık noktası Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu hikâyelerinde anlatıcı-okur ilişkileri oldu.

Çalışmanın birinci bölümünde yazar, anlatıcı, okur, anlatı gibi kavramlar üzerinde yoğunlaştıktan sonra hikâyeciliğin ve özellikle de Türk hikâyeciliğinin

doğuşuyla bugüne kadar geçirdiği değişimler ele alındı. Hikâye ve öykü kelimeleriyle ilgili yaşanan fikir ayrılıklarına değinilerek birinci bölüm sonlandırıldı.

İkinci bölümde Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu'nun hayat hikâyeleri ve edebî olarak durdukları yer incelendikten sonra her birinin hikâyelerindeki anlatıcı ve okur tipleri ortaya konuldu. Ardından her üç hikâyecinin anlatıcı ve okur tiplerinin hikâyeler üzerindeki etkisi irdelendi.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu hikâyelerinde görülen anlatıcı ve okur tipleri benzerlik ve farklılık açısından incelendi. Ortak sesler, ayrı okur tasavvurları gibi birtakım özellikler, tezin sonunda tespit edilmeye çalışıldı.

Süreç boyunca fikir ve görüş önerileriyle desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. M. Fatih ANDI ve Prof. Dr. Ali BULUT hocalarıma; kaynak konusundaki işaretleri için Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU hocama; sabrı ve ilmi rehberliği için danışman hocam Prof. Dr. Hasan AKAY'a teşekkürü borç bilirim.

A. Ali URAL

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
KISALTMALAR	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
1. YAZAR, ANLATICI, OKUR VE HİKÂYE KAVRAMLARI ÜZERİNE GENEL BİR BAKIŞ	4
1.1. YAZAR, ANLATICI VE OKUR KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME	4
1.1.1. Yazar Kavramı, Tanımı Ve Kapsamı Üzerine Görüşler Ve Sınıflandırmalar	4
1.1.2. Anlatıcı Kavramı, Tanımı Ve Kapsamı, Anlatıcılar Tipolojisi	11
1.1.3. Anlatı ve Anlatıcının Gücü Üzerine	23
1.1.4. Okur Kavramı, Tanımı, Kapsam ve Okur Merkezli Anlayışlar	27
1.2. HİKÂYENİN VE TÜRK HİKÂYECİLİĞİNİN SERÜVENİ	41
1.2.1. Türk Hikâyeciliğinin Doğuşu ve Gelişimi.....	42
1.2.2. Türk Hikâyeciliğinin Dönemleri ve Ayırt Edici Nitelikleri	44
1.2.2.1. Türk Hikâyeciliğinin Tanzimat’a Kadar Geçirdiği Evreler	44
1.2.2.2. Türk Hikâyeciliğinin Tanzimat’tan Servet-i Fünûn’a Kadar Geçirdiği Evreler.....	45
1.2.2.2.1. <i>Tanzimat’ın Birinci Devresinde Türk Hikâyeciliği</i>	45
1.2.2.2.2. <i>Tanzimat’ın İkinci Devresinde Türk Hikâyeciliği</i>	47
1.2.2.2.3. <i>Servet-i Fünûn Döneminde Türk Hikâyeciliği</i>	48
1.2.2.3. Türk Hikâyeciliğinin Cumhuriyet Döneminde Geçirdiği Değişimler, Yeni Arayış, Anlayış ve Tavırlar	51
1.2.3. Türk Hikâyeciliğinde Yeni Arayışlar ve Yönelişler	55
1.2.4. Türk Hikâyeciliğinde Genel Olarak Anlatıcı ve Okur İlişkileri	57
1.2.5. Hikâye ve Öykü Kavramlarıyla İlgili Tartışmalar	59
1.2.6. Hikâye ve Öykü Bağlamında Yeni İlgiler.....	61

İKİNCİ BÖLÜM	64
2. SABAHATTİN ALİ, SAİT FAİK VE MUSTAFA KUTLU HİKÂYELERİNDE ANLATICI-OKUR İLİŞKİLERİ VE İŞLEVLERİ	64
2.1. SABAHATTİN ALİ’NİN HİKÂYELERİNDE ANLATICI-OKUR İLİŞKİLERİ VE İŞLEVLERİ	64
2.1.1. Hayatı ve Eseri Üzerindeki Kalıcı İzler	64
2.1.2. Hikâyeciliği ve Türk Hikâyesindeki Yeri	72
2.1.3. Hikâyelerinde Anlatıcı.....	79
2.1.4. Hikâyelerinde Okur	82
2.1.5. Hikâyelerinde Anlatıcı ve Okurun Yaklaşım Tarzları ve Hikâyesine Etkisi	86
2.2. SAİT FAİK’İN HİKÂYELERİNDE ANLATICI-OKUR İLİŞKİLERİ VE İŞLEVLERİ.....	87
2.2.1. Hayatı ve Eseri Üzerindeki Kalıcı İzler	87
2.2.2. Hikâyeciliği ve Türk Hikâyesindeki Yeri	91
2.2.3. Hikâyelerinde Anlatıcı.....	97
2.2.4. Hikâyelerinde Okur	102
2.2.5. Hikâyelerinde Anlatıcı ve Okurun Yaklaşım Tarzları ve Hikâyesine Etkisi	107
2.3. MUSTAFA KUTLU HİKÂYELERİNDE ANLATICI-OKUR İLİŞKİLERİ VE İŞLEVLERİ.....	107
2.3.1. Hayatı ve Eseri Üzerindeki Kalıcı İzler	107
2.3.2. Hikâyeciliği ve Türk Hikâyesindeki Yeri	110
2.3.3. Hikâyelerinde Anlatıcı.....	117
2.3.4. Hikâyelerinde Okur	129
2.3.5. Hikâyelerinde Anlatıcı ve Okurun Yaklaşım Tarzları ve Hikâyesine Etkisi	136
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	139
3. SABAHATTİN ALİ, SAİT FAİK VE MUSTAFA KUTLU HİKÂYELERİNDE ANLATICI-OKUR TİPLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI: BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR	139
3.1. HİKÂYELERDEKİ ANLATICI BENZERLİKLERİ VE FARKLILIKLARI	139
3.2. HİKÂYELERDEKİ OKUR BENZERLİKLERİ VE FARKLILIKLARI	157

3.3. HİKÂYELERDEKİ ANLATICI VE OKUR BENZERLİKLERİ VE FARKLILIKLARININ HİKÂYELERE ETKİSİ, İŞLEVİ VE KATKISI.....	170
SONUÇ.....	181
ÖZGEÇMİŞ.....	204

KISALTMALAR

A.g.e.	Adı geçen eser
A.g.m.	Adı geçen makale
A.g.r.	Adı geçen röportaj
A.g.y.	Adı geçen yayın
AÖF	Açıköğretim Fakültesi
bkz.	Bakınız
C.	Cilt
ev.	Çeviren
derl.	Derleyen
DTCF	Dil Tarih Coğrafiya Fakültesi
ed.	Editör
haz.	Hazırlayan
S.	Sayı
s.	Sayfa
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
Y./Yay.	Yayınları
YKY	Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

İnsanın yazma hevesiyle başladı her şey. Bu hevesle baktı etrafına ve bu hevesle hafızasına kaydettiklerini oturup kâğıda döktü. Gelişigüzel bir yazma, kelimeleri yan yana dizme süreci değildi bu. Zihninde görünür hâle gelenleri, anlatmak istediklerini en iyi ve en güzel şekilde aktarmanın yollarını aramaktaydı. Yazarken omzunun üzerinden kelimelerini takip eden gözler hayal etti. Rahatsız olmadı onların varlığından. Bilakis içten içe sevinçle doldu çünkü birisi –görünür olmasa da- kendisini gözetliyor ve kaleme aldıklarını, daha kelimeleri kâğıda düşer düşmez okuyordu.

Yazar, bir yandan zihnindeki resimleri sözcüklere dönüştürürken diğer yandan bir ruh bölünmesi yaşıyordu. Yazar olarak metnin bütün kapılarını zorlayamayacağını biliyor, kendisi adına bu kapılardan sorunsuzca geçecek birini arıyordu. Çünkü yazar, gerçek dünyada ne kadar sahiciyse kelimelerle örülmüş bu yeni dünyada o kadar hükümsüzdü.

Yazarın kendisi bu dünyaya geçiş sağlamakta zorluk çekiyordu ama sesinin her yeri dolaşabileceğini fark etti. Böylece yazar, sesinden türlü türlü varlıklar yonttu ve her birini yazdığı metnin rehberi haline getirdi. Hepsi kendisinin parçalarıydı ama bu dünya, gerçek olanı unutturduğu için sesler de bir süre sonra sahiplerinden bağımsız bir şekilde güçlendiler. Öyle ki süreci yazarın omzunun üstünden izleyen gözler, bu sesleri yazar olarak kabul etme eğilimi gösterdi.

Sesler şeklinde var olan yazar parçaları, anlatıcılar olarak hayalî dünyaya giriş sağladılar. Bazen ‘ben’ diyerek metnin merkezine kuruldular bazen ‘o’ ya da ‘biz’ diyerek. Omzun üstündeki gözler, dikkatle süreci takip ettiler. Bundan böyle kâğıda düşen her kelimedede yazarı değil, anlatıcının sesini duyar oldular.

Yazar, daha sözcüklerini dizmeden anlatıcısının ve hayalî okurunun varlıklarını oluşturdu. Çünkü metninden önce bu hazırlıkların tamamlanması

gerektiğini biliyordu. Bunlar hazır olduktan sonra yazar, büyük bir titizlikle kurduğu oyun bahçesine adım attı. Artık kendisi yerine hareket eden, gören, konuşan bir “anlatıcı”sı ve yine kendisi adına okunanları değerlendiren, mantıksal bir çerçeveye yerleştiren, onaylamak kadar eleştirmek gücüne sahip bir “okur”u vardı.

Yazar anlatıcılarını birçok şekle sokarken, tek bir okur tipini hedeflemektedir. Yazar adına anlatıcı ona seslense de seslenmese de biliyordu ki o asla yerini terk etmez ve ‘okuma’ uğraşını bırakmazdı. Çünkü “okuma, özgür bir düştü”¹ ve o da özgür iradesiyle bu işe talip olmuştu. Nitekim gerçek bir yazar, okurunu özgür bırakmasını bilen kişiydi aynı zamanda.

Yazar, anlatıcısı ve okuruyla hayalî bir iş birliğinin içerisine girdi. Yazdıklarını bu iki varlığın süzgecinden geçirmeyi başardıktan sonra, yeryüzünde özgürce dolaşan –ete kemiğe bürünmüş- gerçek okurların kapılarını çalabilirdi. Fakat bu iş zordu. Birçok okuru oyun bahçesine davet etmek, kolay değildi; her birinden ayrı bir istek, ayrı bir itiraz yükselecekti. Birinin beğendiğini diğeri beğenmeyecek ve yazar bir süre sonra sanatı için değil, okurlarının istekleri için endişelenecekti.

Çokça okura ulaşmanın hevesinden yüz çevirdi sonunda yazar. Artık “herkes adına konuşamayacağını gören yazar, geniş bir okuma kitlesine ulaşma hevesinden kendi isteğiyle vazgeçti, kendi okurunu, seçkin bir okuru aramaya başladı.”² Bu seçkin okur, kimsenin zorlaması olmaksızın kendi isteğiyle yazarı okumaya heves edecekti. Yazar, böylece eserini kaleme alırken bütün okurları adına, hayalî okuruyla anlaşacaktı.

Bundan sonra hikâye, roman, şiir ya da diğ er türlerin yolları belirlenebilirdi. Okur, arzuladığı türün başını beklemekte, yazılanları beğenmez ya da onaylamazsa yönünü değiştirmekte özgürdü. Seçtiği yazarın kalemini tanıdığı gibi, kendisiyle kurduğu hayalî ilişkiyi de tanyordu. Mustafa Kutlu’nun kapısını çaldığında hikâyelerinde kendisini beklediğini hatta onunla konuşmak istediğini bilecekti. Sait

¹ Jean Paul Sartre, **Edebiyat Nedir?**, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul 2015, s. 56.

² Nazan Aksoy, “**Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler**”, içinde: **Çağdaş Türk Yazını**, haz. Zehra İpşiroğlu, Toroslu Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 16.

Faik'i seçtiğinde İstanbul sokaklarını durup dinlenmeksizin yürümesi gerektiğini ve günlük hayatı hiç bilmediği yönleriyle tanınması gerektiğini bilecekti. Sabahattin Ali'yi seçtiğinde acılarıyla örülmüş çaresiz ve güçsüz insanların kaderine ortak olacağını bilecekti. Demek ki yazar, kendisine anlatıcı ve okur yontarken okur da ruh yakınlığı kuracak bir yazar aramaktaydı.

Bu döngü şaşmaz bir döngüdür. Yazar, okur varlığını hesaba katmadan yazmaz. Okur, anlatıcı varlığını görmezden gelerek kelimelerin arkasında yazarı arayamaz. Ve anlatıcı, yazarın ona yüklediği ses ve sorumluluktan uzak bir şekilde hareket edemez. Üçünün iş birliğinden eser doğar. Birinin olmayışı denklemin ve dengeyi bozabilir. Hatta bir metin “bir okurla karşılaşmadığı sürece tamamlanmış sayılmaz.”³

Yazar, anlatıcı ve okur kimdir? Her birinin kaç versiyonu vardır ve hangi hikâyeci ne tür bir okur tasarlamıştır zihninde? Bu soruların cevapları bulunmaya çalışılacağı gibi Türk hikâyeciliğinin bugüne kadarki serüveninin izleri sürülecektir. Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu tasarladıkları anlatıcı ve okur açısından incelenecek, son olarak birbirlerine benzeyen ve birbirlerinden ayrılan özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

³ Mehmet Rıfat Güzelşen, “Göstergebilim Kuramsal bir Oyundur”, **Kuram dergisi**, Ocak 1993, s. 17.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YAZAR, ANLATICI, OKUR VE HİKÂYE KAVRAMLARI ÜZERİNE GENEL BİR BAKIŞ

1.1. YAZAR, ANLATICI VE OKUR KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Çalışmanın birinci bölümü yazar, anlatıcı ve okur kavramları üzerinde yoğunlaşacaktır. Tanım ve tipolojilerinin yanı sıra hikâye kavramına da değinilecek, ayrıca dünya ve Türk hikâyeciliğinin tarihî serüveni ele alınacaktır. Bölümde son olarak hikâye kavramına bir alternatif olarak ortaya atılan⁴ fakat süreci içerisinde diğerinden farklı anlam katmanları kazanan ‘öykü’ kelimesiyle ilgili son gelişmelere göz atılacaktır.

1.1.1. Yazar Kavramı, Tanımı Ve Kapsamı Üzerine Görüşler Ve Sınıflandırmalar

En genel hâliyle ele alınacak olursa “yazar”, anlamca bütünlük teşkil eden bir metni kaleme alan kişidir. Aktarmak istediği düşüncesini ya da mesajını, karşısında bir muhatap varmış gibi yazması onu disipline etmekte; bir okur için metnini oluşturmak, yazı basıncını artırmakta; eylemi yazmak olunca da “yazar” sıfatını kazanmaktadır.

Fakat her yazar, “yazar” mıdır? Bu soruyu cevaplarken herhangi bir metin oluşturanla edebî bir metin/kurmaca kaleme alan bir tutulmamalıdır. Roland Barthes, bu konuda “yazar ve yazıcı” arasında bir ayrım yapmaktadır. Ona göre “yazar bir işlev görür, yazıcı bir eylem yapar. Yazar için yazmak kendi içinde bir olgudur.

Yazıcının hep bir amacı vardır – beyin yıkar, tanık olur, açıklar, öğretir.”⁵ Çünkü biri estetize ederken, diğeri hayal ve kurgu katılmaksızın yalnızca gördüklerinden ve gerçeklerden söz eder. Nitekim “Yazar, bir metni ‘var olan sözcükler arasından’ anlatmak istediğini en doğru aktaracak olanları seçerek oluşturur.”⁶

Yazar ve yazıcı iki ayrı kulvarın koşucularıdır. Bu nedenle onları aynı bütünlük ya da sınıf içerisinde değerlendirmek doğru değildir. Bir sanat olarak edebiyatın asli ögesi yazardır çünkü eseri ortaya koyan kişi odur. Yazar yoksa eser de yoktur, okur da. Bu sınır çizgisini çektikten sonra “yazar”ın niteliklerinden ve ayırıcı vasıflarından söz etmek mümkündür.

Birçok edebiyat bilimcisi ‘yazar’ kavramıyla ilgili farklı görüşlere sahiptir. Bu bağlamda Arthur Schopenhauer ve Roland Barthes’in görüşlerine başvurulabilir. Arthur Schopenhauer’a göre yazarlar üç kategoride değerlendirilebilir: “Birinci kategoridekiler, düşünmeden yazanlardır. Hafızalarında veya hatırlayabildiklerini hatta başka insanların kitaplarında olanları yazarlar.”⁷ Yani büyük bir çabaya girmeden, yeni bir şey üretmeden, hafıza ve hayal güçlerini zorlamadan mevcut hatta hazır olan her konudan faydalanırlar; buna başka yazarlardan faydalanmak da dâhildir fakat buradaki “faydalanmak” yeni bir fikir üretmek manasında değil, mevcut olanı sahiplenmek anlamındadır. Birinci kategoriye dâhil olan bu yazarlar, Schopenhauer’ın ifadesiyle “sayıca bir hayli kalabalıklardır.”⁸

İkinci kategorinin yazarları, “kalem oynatırken düşünenlerdir.”⁹ Gerçek bir yazar için yazma eylemi, hazırlık eyleminin yanında ikinci derecede önemlidir. Zihinsel hazırlık, yazma eyleminin en büyük besin kaynağıdır. Bunu atlayan yazarlar

⁴ Nurullah Ataç’ın dil çalışmaları arasında hikâye kelimesine öz Türkçe bir karşılık vermek de vardı. Arapça kökenli “hikâye” kelimesinin yerine önerdiği sözcük “öykü” olmuştur.

⁵ Roland Barthes, “Ecrivains et écrivants”, Essais critique, Paris, 1971, içinde: Alberto Manguel **Okumanın Tarihi**, çev. Füsün Elioğlu, YKY, İstanbul 2015, s. 222.

⁶ Alberto Manguel, **Okumanın Tarihi**, çev. Füsün Elioğlu, YKY, İstanbul 2015, s. 222.

⁷ Arthur Schopenhauer, **Okumak, Yazmak ve Yaşamak Üzerine**, çev. Ahmet Aydoğan, Şule Yayınları, İstanbul 2005, s. 55.

⁸ A.g.e., s. 55.

⁹ A.g.e., s. 55.

tabir-i caizse kervanı yolda düzenlerdir. Ortaya koydukları eserler, gerekli derinlikten ve sanatsal üsluptan büyük ölçüde zarar görmektedir. Schopenhauer'a göre "Bu grup da kalabalıktır."¹⁰

Üçüncü kategorinin yazarları ise "yazmaya başlamadan önce düşün"¹¹miş olanlardır. Gerçek yazarın en önemli özelliği olan bu vasıf, yazmanın en zor yanındır. Zihinsel süreci tamamlayan bu yazarlar, edebiyat sanatına yaklaşımlardır. Çileli bir süreç olduğu için sabredenleri ve taliplileri fazla değildir. "Sadece düşündükleri için yazan bu kişiler nadirattandır."¹²

Schopenhauer bunları söyledikten sonra, yazarda bulunması veya bulunmaması gereken özelliklere değinmektedir. Bu özellikler maddeler hâlinde bir araya getirildiğinde şu vasıflar ortaya çıkmaktadır:

- 1) **Yazarın söyleyecek bir şeyi olmalıdır. Fikirce zengin bir yazar, okurun güvenini başta kazanır ve okur, onun içtenlikle söyleyecek şeyleri olduğuna inanır:**¹³ Her edebî metnin bir yazılış amacı vardır. Yazarı harekete geçiren bir sorundur/meseledir/derttir. Ancak bu sebepleri olan yazarın yazmak için bir motifi olur. Bunu kabul eden ve hisseden okur, yazarın sözcük labirentinde bir yolculuğa çıkmaya gönüllü hâle gelir.
- 2) **Yapmacık, tumturaklı ve suni söylemlerden kaçınmalıdır. Suniliklere başvuran yazar, fikir, akıl ve bilgi sefaletini ele vermiş olur:** Yazar, inandığı şeyleri yazdığı ölçüde samimiyeti elde eder –ki edebiyatın temel öğelerinden biridir samimiyet. Kalbinin tatmin olduğu ve reddetmediği bir konuyu kaleme aldığını sadece kendisi değil, okuru da bilir. Tumturaklı kelimelerle örülmüş bir cümle yığımına ihtiyacı yoktur çünkü onun. Edebî bir eser, Kafka'nın tabiriyle

¹⁰ A.g.e., s. 55.

¹¹ A.g.e., s. 55.

¹² A.g.e., s. 55.

¹³ Maddeler halinde yazılan ve kalın olarak işaretlenen cümleler Arthur Schopenhauer'ın adı geçen eserinden faydalanılarak oluşturulmuştur.

“insanın içindeki donmuş denizi baltayla paramparça etmelidir.”¹⁴ Eğer okur, yazarın inanmadığı şeyleri kaleme aldığı hissederse yazarla çıkmaya razı olduğu yolculuğunu yarıda kesip tereddüt etmeden evine dönebilir.

- 3) **Konuştuğu gibi yazmaya kalkışmamalıdır:** Edebiyat, gücünü dilden alır. İşlenmiş, günlük dilden ve onun kullanım şeklinden uzaklaşmış hâlden. İşlenmiş dil, aynı zamanda üzerinde düşünülmüş dildir. Çapaklarından ve pürüzlerinden arındırılmış bir dille yazanlar, yazma sanatını hakkıyla icra edebilenlerdir. Konuştuğu gibi yazanlar ise vasatın ötesine geçemezler.
- 4) **Söylemek istediklerini açık, sarih, anlaşılabilir ve kapalıktan uzak sözcüklerle ifade edebilmelidir. Güç, karanlık ve çetrefil ifadelere başvuran yazarlar kesinlikle söylemek istedikleri şeyin ne olduğunu tam olarak bilmiyorlardır:** Genel yargıya göre bir insanın bir konuyu –zor bir konuyu özellikle- kendi kelimeleriyle en basit şekilde ifade ettiğinde o konuya hâkim olduğuna inanılır. Emin olamadığı ya da tam olarak kavrayamadığı her konu, onu saklanmaya, kelimelerin süslü maskelerine başvurmaya iter. Nitekim bu da yazarın samimiyetine zarar verir.
- 5) **Okunmaya değer olmayan her türlü tafsilatçılıktan ve anlamsız gözlemleri birbiri ardına sıralamaktan kaçınmalıdır. Okurunun zamanı, yoğunlaşma gücü ve sabrı konusunda hasis davranmalı, onu gereksiz yere zorlamamalıdır:** Bir yazar, seçen/ayıklayan kişidir. Gördüğü veya hissettiği her şeyi kaleme alan kişinin bir rapörtörden farkı yoktur ve bu onu hiçbir şekilde yazar yapmaz. Yazar, bir orkestra şefi gibi kimin önce, kimin sonra, kimin güçlü, kimin sessizce çalacağına karar verir. Ne her çalgıyı aynı anda çaldırır ne de alfabetik sıraya göre davranır; yani “Yazar okuyucuyu allak bullak etme peşinde koşmamalıdır, yoksa kendisiyle çelişir.”¹⁵ Yazar dikkatini toplayıp

¹⁴ Franz Kafka, **Briefe 1902-1924**, Fischer Verlag, Frankfurt 1998, s. 27.

¹⁵ Jean-Paul Sartre, **Edebiyat Nedir?**, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul 2015, s. 55.

seçkin davranarak, kelimeleri üzerinde bir hâkimiyet kurabilir. Aksi takdirde kelimeler yazarın üzerinde hâkimiyet kuracaktır.

- 6) **Söylemeye değer olmayan bir şeyi yazmaktansa iyi bir şeyi söylemeden geçmek her zaman daha akıllıcadır:** Yukarıdaki maddeyle örtüşen bu sözler, yazarın nitelik konusunda göstermesi gereken çabanın işaretidir. Her şeyi yazmaya kalktığında ortaya bir kelime ormanı çıkar. Burada ne okur yolunu bulabilir ne de yazar. Ayrıca yazar, susmayı da yazmak kadar iyi bilmelidir. Çünkü yazar sustuğunda okurun zihni konuşmaya başlar. Açılan boşluğu kendi düşünceleriyle dolduran okur, eserle bağ kurup onu sahiplenir.
- 7) **Küçük bir düşünceyi anlatmak için çok sayıda sözcük kullanmak her zaman, her yerde vasatlığın şaşmaz işaretidir:** Kelimeleri kısıtlayan yazar, okuruna alan açar. Onu esere davet ederek, bu yolda kendisine eşlik etmesini sağlamış olur. Fakat okurun düşünce payını onun elinden alan yazar, serüveninde yalnız kalmaya mahkûmdur. O, hem yazar hem de okur rolünü kapan hırslı bir müsamere çocuğu haline gelir.
- 8) **Çıplak hakikat her zaman en güzelidir ve ifadesi ne kadar basit ise bırakacağı izlenim de o kadar derindir:** Bir fikir/konu bazen o kadar güçlü olur ki yazar, bunu uzun uzadıya anlatma ihtiyacı duymaz. Hakikatin kendine yeten gücü de denilebilir buna. Yazarın yapması gereken tek şey, onu kelimelere boğmadan yalın haliyle sunmaktır. Mona Lisa tablosunun süslü bir çerçeveye ihtiyacı yoktur çünkü.
- 9) **Sözcüklerin ve deyimlerin seçiminde titiz davranmalıdır:** Kelimeleri ve deyimleri yerinde kullanmasını bilen yazar, konunun ihtiyacı olan çözümleri de kestirebilendir. Yerinde ve ortamında konuşmasını bilen kişi gibidir gerçek bir yazar. Kelimeleri, vermek istediği atmosferi besleyecek, dekoru kurmasını sağlayacak elemanlara dönüşmelidir. Böylece yazar, inandırıcılığı da sağlamış olur.

10) Dikkatsiz, özensiz yazan bir yazar daha başından kendi düşüncelerine değer vermediğini ispat etmiş olur:¹⁶ Her eser, bir sahnedir. Yazar, sahne sanatlarına ne kadar hâkim olursa izleyiciyi etkileme şansını o kadar yakalar. Sesini ayarlamasını bilmesi gerektiği gibi, hangi durumda sahnenin hangi noktasında durması gerektiğini de bilmelidir. Yazar da aynı şekilde davranmalıdır. Kelimelerine çekidüzen vermezse, onları gelişigüzel sıralarsa düşüncelerine haksızlık etmiş olur. Bu, kendi düşüncelerine haksızlıktır ama aynı anda öz saygısını okuru karşısında yitirmek demektir. Gerçek bir yazar, düşüncesini bir kaide üzerinde sunmasını bilen kişidir aynı zamanda.

Arthur Schopenhauer'ın dışında Roland Barthes'ın 'yazar'ı tanımlarken sarf ettiği sözler de önem arz etmektedir. Özellikle okur merkezli kuramların hayata geçirilmesi evresinden sonra edebiyat sadece yazar+eser olarak değerlendirilmemektedir. Kuramların geçerlilik elde etmesinden sonra yazar, eserini meydana getirdiği sırada bütün söz hakkını elinde tutan kişidir. Fakat eser bittikten ve okurlara ulaştıktan sonra artık yazarın mutlak hükümlüğü sona ermektedir. Eser, alıcısına ulaşmıştır ve o alıcının eseri ne şekilde yorumlayacağına yazar dâhil kimse müdahale edemez. Barthes'ın "yapıtın babası"¹⁷ olarak kabul ettiği yazarın "koruyuculuğu olmadan da [metni] okunabilir" demektir. Okurun sahneye çıkarılmasından sonra denklemin yeni hâli yazar+eser+okur olarak şekillenmiştir. Hatta biraz daha Barthes'a kulak verilirse "metin artık öyle bir biçimde üretilir ve okunur ki bu üretme ve okuma eylemlerinin hiçbir düzeyinde yazar yer almaz."¹⁸

¹⁶ Arthur Schopenhauer, **Okumak, Yazmak ve Yaşamak Üzerine**, çev. Ahmet Aydoğan, Şule Yayınları, İstanbul 2005, s. 71-82.

¹⁷ Roland Barthes, **Dilin Çalışma Sesi**, çev. Ayşe Ece-Necmettin Kâmil Sevil, Elif Gökteke, YKY, İstanbul 2013, s. 75.

¹⁸ A.g.e., s. 64.

‘Yazar’ın niteliği ve özellikleri hakkında sayısız tanım aktarılabilir, fakat aşağıdaki tanım, bu konuda oldukça kapsayıcıdır:

“Yazarın kendisi de yalıtılmış bir birey olarak düşünülmemelidir; o daha çok aynı anda birçok sesi, hem kendi sesini hem de başkalarının, daha doğrusu okurlarının sesini, yani çağının bir tür uzlaşımını aktarandır.”¹⁹

Yazar, okura sunulacak metni hazırlayan kişi olmasının yanı sıra birtakım özelliklere sahiptir. Zihninde kurduğu dünyanın kurallarını, yaşam koşullarını, orada yaşayanların dillerini, görüntülerini, başlarına gelmiş ya da gelebilecek olayları tasarlayan bir mimardır o aynı zamanda. Yazar tasarladığı bu dünyanın “haritasını çıkararak ve içerdiği doğal nesnelere adlandıran ilk insandır.”²⁰

Sahip olduğu gücü kullanmayı bilirse, olayları aktaran rastgele bir kişiden farklı konuma yükselecektir. Yazarın gücü dilindedir, yani kelimelerini bir araya getirişindeki tılsımda. Bu nedenle Nabokov bir yazarı üç bakış açısından ele almanın daha sağlıklı olduğunu belirtmektedir. O,

“Bir hikâye anlatıcısı olarak, bir öğretmen olarak ya da bir büyücü olarak düşünülebilir. Büyük bir yazar bu üçünü –hikâye anlatıcısı, öğretmen, büyücü- kaynaştırır ama üstün gelen ve onu büyük bir yazar yapan ondaki büyücüdür.”²¹

¹⁹ Tzvetan Todorov, **Eleştirinin Eleştirisi**, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2011, s. 39.

²⁰ Vladimir Nabokov, **Edebiyat Dersleri**, çev. Ayşe Lucie Batur-Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul 2017, s. 37.

²¹ A.g.e., s. 40.

İşte bu sebeplerden ötürü edebî eserler kaleme alan yazarları, diğer türlerde metinler yazanlardan ayrı olarak değerlendirmek gerekmektedir çünkü bu tür bir yazar, “ne öngörür, ne de görünüşe göre düşünür: Tasarlar.”²²

Yazar her ne kadar harikulade bir evreni zihninde tasarlamış olursa olsun onu, muhatabı konumundaki okuruna ulaştıracak bir araca ihtiyaç duymaktadır. Kendi sesini kurgulanmış bir sese dönüştüren bir “anlatıcı” işte burada imdadına yetişmektedir. Seçeceği anlatıcı, bundan böyle yazarının konuşma borusu olacaktır.

1.1.2. Anlatıcı Kavramı, Tanımı Ve Kapsamı, Anlatıcılar Tipolojisi

Bir önceki başlık altında yazarın çeşitli tanımları sıralandıktan sonra onun yolculuğunun ikinci durağına göz atmak gerekmektedir. Bir metni –kurmaca (fiction) ya da kurmaca olmayan (non-fiction)- kaleme almaya niyet etmiş yazar, muhatabına ulaştırılmak üzere hazırladığı sözlerini ya da kurgusal dünyasını aktaracak bir vasıtaya ihtiyaç duymaktadır. Kendisi doğrudan muhatabıyla –okuruyla- temasa geçemeyeceği için bir “anlatıcı”ya başvurmalıdır. Bu “anlatıcı”, yazarın zihnini okur için görünür kılan asli öğedir.

“Anlatıcı”, yazar tarafından kurgulanmış bir elemandır, tıpkı tasarladığı dünya gibi. Onu birtakım yetilerle donatarak muhayyel dünyasında rehberlik etmesi için okuruna verir. Okurun nereye bakması gerektiğini söyleyen de ortaya çıkan karakterleri tanıtan da bilmemesi gereken şeylerden onu koruyan da anlatıcıdır. Yazar, tanrısal bir konuma yükselerek görünmez kılınırken anlatıcı onun temsilcisi olarak yeryüzünde dolaşmaktadır. Okur, metnin kapısını araladıktan sonra yazarın varlığını önemsemez; onun takip ettiği ve bu yabancı yerde sözlerine itimat ettiği kişi anlatıcıdır. Nitekim o, “anlatı dünyasının hem ‘yapıcı’, hem de ‘yansıtıcı’ unsurudur.”²³

²² Jean-Paul Sartre, **Edebiyat Nedir?**, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul 2015, s. 48.

²³ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı-Romanın Unsurları I**, Ötügen Yayınları, İstanbul 2001, s. 21.

Her ne kadar ilk dönem Türk hikâyeciliğinde bunun aksi görülüyor olsa da anlatıcı, yazarın kendisi değildir.²⁴ O, yazar tarafından tasarlanan dünyada “tasarlanmış” bir kişidir, “tasarlanmış” bir varlıktır. Aksi takdirde örneğin *Gün Olur Asra Bedel* romanının giriş bölümünde tilkinin gözünden ova tasvir edilemezdi. Nitekim anlatıcı, kurgunun başat elemanıdır. Ayrıca “anlatıcı ve anlatı kişileri temelde ‘kâğıt üzerinde var olan varlıklardır’; bir anlatının somut olarak var olan yazarı, bu anlatının anlatıcısıyla hiçbir şekilde karıştırılmaz.”²⁵

Yazar, anlatıcısını belirlerken ona bazı programlar yüklemelidir. “Anlatıcı” bundan böyle ‘Gören kim?’ ya da ‘Konuşan kim?’ sorularının cevabı olacağından onun ne kadar görmesi ve ne kadar bilmesi gerektiği de yazar tarafından kurgu oluşturulurken belirlenmelidir.

Anlatıcıya üç türlü bakış açısı verebilir yazar: Üçüncü tekil şahıs,²⁶ ikinci tekil şahıs²⁷ veya birinci tekil şahıs ya da nadiren birinci ve ikinci çoğul şahıs. Üçüncü ve birinci anlatıcı perspektiflerinin artıları ve eksileri mevcuttur. Bakış açıları, anlatıcının kimliğine dair özelliklerdir, anlatıcı hükmünde değildir. Yani metinde konuşan kişinin hangi kiple konuştuğunu göstermektedir bakış açısı.

Üçüncü tekil şahıs bir anlatıcıyla karşılaşan okur, onu **her şeyi bilen** ya da diğer adıyla **tanrısal anlatıcı** kişi olarak algılayacaktır. Tanrısal bakış açısıyla kurguya dâhil olan bu anlatıcı, mevcut karakterlerin her şeyini bilmektedir. O esnada ne düşündüklerini veya ne hissettiklerini bildiği gibi geçmiş ve geleceklerinden de haberdardır. Üçüncü tekil şahıs anlatıcısı kurgunun ana unsuru olsa da o dünyanın

²⁴ Mustafa Kutlu hikâyelerinde bu kuralın sık sık ihlal edildiği, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde görülecektir.

²⁵ Roland Barthes, **Anlatıların Yapısal Çözümlemelerine Giriş**, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1988, s. 54.

²⁶ Tanrısal bakış açısı için Almanca bir terim olan ‘auktorial’ da kullanılmaktadır. Almancada yazar manasındaki ‘Author’ kelimesiyle ‘Autorität’ yani ‘otorite’ (yazarın metindeki otoritesini vurgulayan) birleşiminden türetilmiş bir kelimedir.

²⁷ Nadirattan kullanılır ikinci tekil şahıs anlatıcı. Metni ‘sen’ diliyle kurmak oldukça zor olduğundan yazarlar genelde tercih etmezler. Sınırlayıcı bir özelliği vardır. Erdal Öz’ün *Yaralı* ve Peride Celal’in *Kurtlar* isimli eserleri bu anlatıcıya örnektir.

parçası ve orada bulunan diğer karakterlerden biri olmak zorunda değildir. Dış anlatıcı olduğundan ses ve göz olarak varlık kazanır, beden olarak değil, yani “Her şeyi bilen anlatıcılar yerleri teşhis edilebilen karakterlerden ziyade, nereden geldiği belli olmayan vücutsuz seslerdir.”²⁸ Hem Türk hem de dünya edebiyatında tanrısal bakış açısıyla kaleme alınan sayısız eser mevcuttur.

Diğer bir anlatıcı tipi olarak **ben-anlatıcı** zikredilmelidir. Yazar, anlatıcısını birinci tekil şahıs olarak tasarladıysa onu doğrudan dekorun içine yerleştirme hakkına sahip oluyor demektir. Bir ben-anlatıcı olarak kurgunun içinde dolaşırken iç anlatıcılığı sayesinde oradaki karakterlerden biri olmaktadır. Dolayısıyla okurun kendisine güvenme ihtimali çok daha kuvvetlidir. Çünkü o, dekorun ve karakterlerin dünyasında dolaştığı gibi sesini kurgusal dünyadan aşırıp gerçek dünyaya ulaştırabilmektedir. Ben-anlatıcının “dünyası, anlatı çevresinde kurgulanan dünyadır ve bu dünyada o, hem ‘anlatan’, hem de ‘anlatılan’ figür konumundadır.”²⁹

Ben-anlatıcı, samimiyet ve inandırıcılık kazandırma açısından avantajlıdır. Ben dedikçe okur o “ben”in yerine daha kolay ve hızlı şekilde geçebilmekte, anlatıyı daha çok benimsemektedir. Fakat bu anlatıcının bir de dezavantajı vardır: O sadece görünenle hareket edebilir. Tanrısal bakış açısının ‘her şeyi bilen’ sıfatına sahip olmadığından diğer karakterlerin aklından geçenleri bilemeyip sadece tahmin edebilmektedir. Bir dezavantajı daha vardır ben-anlatıcının. Sait Faik’in ve Mustafa Kutlu’nun çoğunlukla tercih ettikleri bu anlatım, yazarların kendilerini sahne ışıklarının altına çekmektedir. Dolayısıyla oradaki “ben”in vücuda gelmiş hâli olarak Sait Faik veya Mustafa Kutlu düşünülebilmektedir. Bunda anlatıcılarının çoğu zaman kendileriyle aynı zevklere sahip olması ve hikâyenin içinde işaret oklarını örneğin isimlerini vererek kendilerine çevirmeleri de etkendir.

Bir başka anlatıcı tipi yine üçüncü tekil şahısla anlatılan fakat tanrısal bakıştan farklı bir konumda olan anlatıcıdır: **Gözlemci anlatıcı**. Üçüncü tekil şahıs ya da birinci tekil şahıs kalıbıyla kurguyu okura aktarsa da o dışarıdan bakan bir göz değil, kurgusal dünyanın içinde var olan ve anlatının baş karakterini okura ulaştıran

²⁸ Terry Eagleton, **Edebiyat Nasıl Okunur**, çev. Elif Ersavcı, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 93.

kişidir. Bir şahit olarak ama kahraman/ana karakter olmayarak. O bir yardımcı figür gibi dursa da anlatının bir üyesidir fakat esas karakter değildir –ben diliyle anlatsa dahi-. Okur onun gözü ve yorumlarıyla anlatının içinde dolaşır. Bu anlatıcı tipi sıklıkla tercih edilmez. Bir örnek olarak Italo Calvino'nun *Ağaca Tüneyen Baron* romanının anlatıcısı verilebilir. Romanın kahramanı yani ağaca tüneyen baronu Cosimo'dur fakat onun hayatını baştan sona anlatan kişi erkek kardeşidir. Bu anlatıcı tipini okur kolayca fark edebilmektedir. Kurgunun bir parçası olması, onu tanrısal bakışlı anlatıcıdan ayırmaktadır.

Bu anlatıcıların dışında nadiren ortaya çıksa da “Yirminci yüzyıl edebiyatında, özellikle de yazıldıkları çağın edebi imgelemi açısından oldukça önemli addedilen romanlarda”³⁰ kendisine rastlanan başka bir tip daha mevcuttur: **Güvenilmez anlatıcı**.³¹ Adından da anlaşılacağı gibi bu tarz anlatıcıya itimat etmek pek de mümkün değildir. Okuru şaşırtır ve aktardığı tutarsız bilgilerle bir süre sonra güvenilirliğini sorgular. Onu ele veren unsur, söyledikleriyle bilmesi mümkün görünmeyen ayrıntılardır. Bu konuda örnek olarak F. Scott Fitzgerald'ın *Muhteşem Gatsby* ve William Faulkner'ın *Ses ve Öfke* romanlarının anlatıcılarıyla, Sait Faik'in “Çarşıya İnemem” hikâyesindeki ben-anlatıcı gösterilebilir. Çarşıya inemeyen anlatıcı, olayı değişik nedenlere dayandırmak için kurgularken öyle ayrıntılar verir ki her seferinde okur, çarşıya inememe sebebinin buldu zanneder. Fakat tam o gerekçeye inanmışken aslında sebebin o değil, başka bir şey olduğunu söyler anlatıcı. Bunu defalarca yapıp okurun güvenini tamamen sarstıktan sonra saydığı hiçbir açıklamanın doğru olmadığını, sadece “çarşıya inemediğini” söyler ve hikâyeyi bitirir.

Bir başka anlatıcı tipi olarak **yazar-anlatıcı**'dan söz edilebilir. Her ne kadar yaygın bir kural olarak yazarla anlatıcının aynı kişi olmadığı savunulsa da bazı yazarlar bu kuralı ihlal etmektedirler. Tanzimat dönemi ilk hikâyecilik örneklerinde³²

²⁹ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı-Romanın Unsurları I**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2001, s. 47.

³⁰ Robert Fulford, **Anlatının Gücü-Kitle Kültürü Çağında Hikayecilik**, çev. Ezgi Kardelen, Kolektif Kitap, İstanbul 2017, s. 108-109.

³¹ Terim Wayne C. Booth'a aittir. Bunun için bkz. Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, çev. Bülent O. Doğan, Metis Yayınları, İstanbul 2012.

³² Özellikle Ahmet Midhat Efendi hikâyelerinde görülmektedir.

görülen bu yaklaşım, türün modernleşmesiyle tarihe karışmış gibi görünürken, özellikle Mustafa Kutlu hikâyeleriyle Türk edebiyatına geri dönmüştür denilebilir.

Bu tip anlatıcı, okunan metnin inandırıcılığına ve kurgusal dünyasına zarar vermektedir. Okuyucu, anlatıcı vasıtasıyla yazarın varlığını hiçbir zaman unutamaz çünkü yazar bir şekilde kendini hissettirmekte, orada olduğunu ve her şeyi gördüğünü okuruna hatırlatmaktadır. Nitekim o,

“Tanrısal bir güçle romandaki kişiler hakkında her şeyi bilir, gerekli görürse zihinlere girerek en gizli duygu ve düşünceleri açıklar. Yarattığı roman dünyasında olayları, ilişkileri düzenleyen ve yöneten odur. Bir kişinin zihninden ötekini zihnine, bir olaydan başka bir olaya, bir yerden başka bir yere dilediği anda geçebilir. Davranışlarında büyük bir özgürlük vardır. Bakış açısı sınırsızdır. İsterse olayları kuşbakışı bir gözle uzaktan sunabilir, isterse hikâyedeki kişilerin zihinlerine girerek onların gördükleri biçimde yakından görebilir.”³³

Bazı yazarların ve okurların hoşuna gitse de Gerard Genette bu tarz anlatıcıyı eleştirmektedir:

“Hikâyesine böyle aralıksız bir yorum eklemeye teşne bir anlatıcı için, kahramanın yaşadıklarını ‘üçüncü şahısla’ anlatıp, ardından sürekli tekrarlayan, kulak tırmalayıcı bir müdahaleyle onları kendi adına yorumlayarak, anlatının ‘ses’ini sürekli değiştirmek zorunda kalmaktan daha can sıkıcı bir şey yoktur.”³⁴

³³ Ünal Aytür, **Henry James ve Roman Sanatı**, DTCF, Ankara 1977, s. 2.

³⁴ Gerard Genette, **Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 2011, s. 273-274.

Çerçeve anlatımların dış ve iç anlatıcıları'nı da bu bölümde zikretmek gerekmektedir. En yalın hâliyle tarif etmek gerekirse çerçeve anlatım, adından da anlaşılacağı üzere iç içe yerleşmiş hikâyelerdir. Bunun en meşhur örneği *Binbir Gece Masalları*'dır. Şehriyar'ın dünyası, Şehrazat'ın hayatına dâhil olması, hikâyenin dış anlatımıdır; Şehrazat'ın şafak sökerken ölümle yüzleşmemek için anlattığı her bir masal, iç anlatımdır. Birbirlerinden ayrı düşünülemez çerçeveler ama anlatıcılar birbirlerinden bağımsız tasarlanabilir. İşte bu teknikle kaleme alınmış eserlerde bir dış ve iç anlatıcıdan söz etmek zorunludur. Birisi olmadan, diğeri de var olamaz.

Çerçeve anlatımlar yalnızca iki yapıdan oluşmak zorunda değildir. Çerçevelerin yani iç içe yerleşmiş hikâyelerin sayısı artırılabilir. Dikkat edilmesi gereken unsur, sonunda bütün çerçevelerin kapanması ve dış anlatıma tekrar dönerek hikâyenin nihayete erdirilmesidir. Maupassant hikâyelerinde sıkça görüldüğü gibi, Stefan Zweig eserlerinde, Mustafa Kutlu ve birkaç Sabahattin Ali hikâyesinde de bu anlatım tekniğine ve dış-iç anlatıcıya rastlamak mümkündür.

Nadirattan olan anlatıcılara bir örnek de **çoğul anlatıcı**'dır. Eser, tek bir anlatıcının, tek bir bakışın hâkimiyetine girmeyip karakterlerin hepsine kamera ve mikrofon uzatır. Bu anlatıcıya örnek olarak William Faulkner'ın *Döşegimde Ölürlen* romanı ve Mustafa Kutlu'nun *Nur*, *Sevincini Bulmak* ve *Hesap Günü* gibi hikâye kitapları verilebilir. Faulkner sık sık başlıklarla böldüğü romanını her karakterinin bakış açısıyla sunar okuyucusuna. Herkes aynı şeyleri görmediğinden veya her yerde aynı anda bulunmadığından bakışları ve sözleri kısıtlıdır. Dolayısıyla okur, her bölümden topladığı parçaları birleştirip büyük resmi ortaya çıkarmalıdır. Tıpkı Mustafa Kutlu okurlarının, adı geçen hikâye kitaplarında yapmak zorunda olduğu gibi.

Böyle bir anlatıcının ortaya çıkarılma sebebi elbette düşündürücüdür. Nitekim sadece okurun değil, yazarın da işini zorlaştırmaktadır. Hangi anlatıcı ne kadar konuşmalı, birinin bildiğini diğeri biliyor mu, hangi anlatıcılar birbiriyle tanışıyor gibi birçok soru üretilebilir. Yazar bu durumda çok daha titiz bir çalışmaya girişmek durumunda kalabilir. Psikolojinin bir bilim olarak hayata kazandırılmasından en çok etkilenen alan edebiyat olmuştur. Linear giden roman kurgusu bir anda tali yollar

kazanmış, insanın –ve de dolayısıyla anlatıcının- sıralı düşünmeyen bir varlık olduğu gözler önüne serilmiştir. Gerçek hayatın kökten değişimini zorunlu kılan psikoloji ilmi, sadece romancının zihnini değiştirmekle kalmamış, ondan anlatıcılarını da gözden geçirmesini talep etmiştir. O vakte kadar romanlar “olaylara, kişi, zaman ve mekâna bir kişinin bilinç penceresinden”³⁵ bakıyorken gerçeğin aslında farklı ve tek boyutluluktan uzak olduğu ortaya çıkmıştır. İnsan karmaşık olduğu gibi dünya da karmaşıktır ve dolayısıyla roman –ve hikâye gibi diğer türler- da bundan böyle karmaşık olacaktır. Bireyselleşmenin buradaki etkisini göz ardı etmemek gerekmektedir.

Çoğul anlatıcı bir yanıyla anlatıya hareketlilik kazandırmaktadır:

*“Romancı seçtiği konuya uygun olarak, aynı eserde, gerektiğinde bir veya birden fazla bakış açısı kullanabilir. Kullanılan dil, olaylar hakkında yapılacak değerlendirme ve yorumlar zaman zaman yazarı farklı sezgi, kültür, eğitim ve kapasitede anlatıcılar kullanmaya zorlayabilir. Olayın içinde, olayı yaşayan kişinin bakış ve görüş açısını sınırlı ve yetersiz bulan yazarın, okuyucusuna konuyla ilgili değerlendirmeleri yaptıracak, daha geniş bir perspektiften baktıracak bir başka anlatıcı, örneğin gözlemci anlatıcı kullanması doğaldır.”*³⁶

Fakat bu zor bir tercihtir bir yanıyla da. Romancı tek bir anlatıcıyı devreye soktuğunda diğer karakterlerine –gerçek bireylerin tam veya kısmi yansımaları olan karakterlerine- haksızlık ettiğini düşünerek onların da fikrini almak üzere mikrofon tuttuğu gibi anlatıcı rolünü birkaç kişiye bölüştürmek zorunda kalabilir. Herkesin aynı anda konuşması gibi bir etkiye sahip olan çoğul anlatıcıyla kaleme alınmış eserleri okumak ve akışı takip etmek bu sebepten dolayı zorlaşmaktadır.

³⁵ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı-Romanın Unsurları I**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2001, s. 65.

³⁶ Hasan Boynukara, **Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997, s. 113.

Bir başka anlatıcı tipi olarak **otoriter anlatıcı**³⁷ zikredilebilir. Bu anlatıcının yine daha çok Ahmet Midhat Efendi³⁸ hikâyelerinde ortaya çıkması tesadüf değildir çünkü yazar, otoriter anlatıcısı sayesinde halkı eğitme görevini üstlenebilmektedir. (Halide Edip de bu misyonla “Tatarcık” gibi roman kahramanlarını oluşturmuştur.) Bu “anlatıcının açıklamayı bazen hüküm, bazen yorum bazen de genelleme formlarında gerçekleştirdiğine”³⁹ tanık olmaktadır okuyucu. Otoriter anlatıcı tipi aracılığıyla konuyu biraz daha genişleterek yeni bir anlatıcı tipi teklif edilebilir: **“Öğretmen anlatıcı.”**

Öğretmen anlatıcı tipi özellikle Mustafa Kutlu hikâyeciliği için yeni bir tip olarak önerilebilir. Otoriter anlatıcıdan farklı olarak öğretmen anlatıcı, okur üzerinde baskın bir otorite kurmak yerine daha munis bir sesle konuşmaktadır. Bir öğretmen gibi hem disiplini hem sevgiyi bünyesinde barındırmaktadır. Bu anlatıcının, Mustafa Kutlu’nun öğretmenlik mesleğinden kalma bir sese sahip olduğunu iddia etmek pek de yanlış olmaz. Dolayısıyla hikâyelerinde en çok öne çıkan anlatıcılar arasında yer almakta ve özellikle okuru eğitmekte ve yönlendirmektedir. İkinci bölümde örneklerle açıklanacaktır “öğretmen anlatıcı.”

Bu çalışma hazırlanır ve eserler incelenirken mevcut anlatıcıların dışında yazarlara –özellikle Mustafa Kutlu’ya- mahsus yeni anlatıcı tiplerinin ortaya çıktığı görülmüştür. Bunlardan bir tanesi **“meddah anlatıcı”** ismini hak edecek özelliklere sahip bir anlatıcı tipidir. Adından anlaşılacağı üzere bu anlatıcının özelliği, bir meddah gibi sürekli araya girerek varlığını belli etmesidir. Ayrıca “bir meddah gibi davranarak, okuyucu ile konuşur, fikirlerini sorar, sorulması muhtemel sorulara da cevap verir.”⁴⁰ Ahmet Midhat Efendi’den aşına olunan özellik, modernleşen Türk hikâyeciliğinde zaman içerisinde etkisini yitirmiştir ancak Mustafa Kutlu

³⁷ Tabir Yavuz Demir’e aittir.

³⁸ Ahmet Midhat Efendi’nin Türk edebiyatı ve kültür dünyası üzerindeki etkisi için bkz. M. Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.

³⁹ Yavuz Demir, **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002, s. 99.

⁴⁰ A.g.e., s. 41.

hikâyeciliğiyle “meddah anlatıcı” denilebilecek anlatıcı yeniden canlanmış, bu hikâyelerin alametifarikası olmuştur.

Her ne kadar bu tip bir anlatıcı Ahmet Midhat Efendi’yi akla getirirse de konunun kaynağını Batı edebiyatında aramak daha uygundur; Tanzimat’la birlikte Türk edebiyatının aynası haline gelen Batı edebiyatında. Özellikle de Tanzimat edebiyatını etkileyen Alman Romantizmi’ne bakmak isabetlidir:

“A. Midhat Efendi’nin anlatım tekniğinde dikkati çeken ‘araya girmeler’, Alman edebiyat bilimine aşinalığı olanlara ‘romantik ironi’yi çağrıştırıyor. Roman yazarının, anlatı illüzyonunu zaman zaman kırarak ortaya çıkması, okuyucuya sorular yöneltmesi, onun fikrini almak istemesi, nasıl anlattığı hakkında bilgi vermesi, yazarlığının sırlarını paylaşmalarına izin verilmesi olarak tanımlanan romantik ironi, Alman edebiyat tarihinde Chr. Wieland’la (1733-1813) başlar, ama daha sonra Alman Romantiklerinde yaygınlaştığı için bu adla anılır olmuştur. Okuyucuyu aktif hale getirmek, onu zaman zaman anlatının yalancı dünyasından (illüzyon) çekip alarak düşünmeye çağırma, ancak istediği zaman onun dikkatini yine yine o kurmaca dünyasına çevirme gücüne sahip olduğundan emin romancının işidir.”⁴¹

Bu tarz anlatıcı, varlığını gizleme ihtiyacı duymaz. Zira bilerek ve isteyerek ortaya çıkmak suretiyle kurguyu zedelemektedir. Okurun kurgusal dünyadaki yolculuğunu sekteye uğratarak anlatının ve diğer bütün karakterlerin önüne geçmektedir. Zaman zaman Sait Faik’te de görülen bu tavır, Mustafa Kutlu hikâyelerini ele geçirmiş görünmektedir. Tanpınar’ın sözlerine göre ise bu tavırdan kurtulmanın çaresi yok gibidir:

⁴¹ Gürsel Aytaç, **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yayınları, Ankara 1990, s. 16-17.

“Gerek Ahmed Midhad Efendi’de gerek ona çok yakın olan Emin Nihad Bey’de tahkiyenin bazı unsurlarını kullanmak arzusu kuvvetle görünür. Fakat, bu hal, dıştan almadan ileriye gitmez. Yani eski hikâyeyi kendi içinde yenileştirmek fikri yoktur. Ahmed Midhad Efendi Letâif-i Rivayât’ın ilk cüzlerinden itibaren meddah ağzına yakın bir lisan kullanmağı tercih eder. Sonuna kadar da bundan kurtulamaz.”⁴²

Mustafa Kutlu hikâyeleri için önerilebilecek başka bir anlatıcı tipi de **“kışkırtan anlatıcı”** olabilir. Adından anlaşılacağı üzere bu anlatıcının en belirgin özelliği, okuru anlatının aktif bir katılımcısı haline getirmektir. İleriki bölümlerde örnekler üzerinden gösterilecek anlatıcı, bazen sorular sorarak, bazen okur adına müdahale ederek, okurdan gelen farazi sorulara cevap vererek kendini göstermektedir. Bu sayede yazar, bir yandan okurunun düşünce akışını çözdüğünü düşünüp kalemini o yolda ilerletmekte, diğer yandan ise okurun düşüncelerini istediği yöne kanalize etmektedir. Her halükârda bu tavır, okurun özgürlüğüne bir müdahaledir. Yazarın öğretmenlik geçmişinden gelen bir mesleki deformasyon olarak da görülebilir bu anlatıcının ortaya çıkış sebebi.

Anlatının asli elemanı anlatıcıdır. O olmaksızın yazar metni yönetemez. Yazar, istediği özellik ve güçlerle donatabileceği anlatıcısını, anlatının merkezine yerleştirebilmektedir. Onun ne kadar süreyle ortaya çıkıp çıkmayacağı, müdahale edip etmeyeceği, konuşup konuşmayacağı yazarın elindedir. Bazen yazarın, anlatıcısını kıskanması söz konusu olabilir. Nitekim o, yazarın varlığını tamamen geriye atan hatta bazen unutturan gizemli sestir. O, güçlüdür:

“Batı’da 19. yüzyıl sonlarına kadar romancı kendini biraz ahlakçı, az buçuk filozof sayardı. Onun için de hikâyesini anlatırken araya girerek karakterler hakkındaki düşüncelerini açıklamayı, davranışları ahlâk açısından

⁴² Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1976, s. 56.

değerlendirmeyi, insan tabiatı üzerinde bilgeliğini ortaya koymayı yazarlığın bir görevi bilirdi. Böylece bir anlatıcı belli bir kişilik kazanma eğilimindedir ve eğer anlatıcı olarak ortalıkta çokça görülür ve iyice belirginleşirse, okurun gözünde, roman kişilerinin yanısıra o da bir karaktere dönüşür.”⁴³

Son dönemlerde anlatıcının gitgide silindiğine ve bu nedenle roman türünün tarihe karışacağına dair görüşler olsa da her yazarın bir sese ihtiyacı olduğunu unutmamak gerekir. Son yıllarda sıkça kullanılan anlatı'nın (narrative yani hikâyelemenin) özelliği gereğince tahtının kolay kolay boşalmayacağı da varsayılabilir.

Kurgu metinlerde çeşitli anlatıcıların varlık gösterdiğini belirttikten sonra tipolojik tespite geçilebilir. Bu tespitteki esaslar, anlatıcının yerini pekiştiren esaslardır:

- 1) Anlatı seviyesi
- 2) Hikâyede katılımın genişliği
- 3) Görüş (algılama) derecesi
 - a) Mekân tasviri
 - b) Karakterin kimliği
 - c) Zaman özeti
 - d) Karakterin düşünmediği ya da söylemediği şeyin aktarımı
 - e) Açıklama.⁴⁴

Anlatı seviyesi anlatıcının konumunu belirlemek açısından önemlidir. Bir dış anlatıcı mı yoksa bir iç anlatıcı mı onu özellikle sabitlemektedir. Bütün anlatının üstünde bir anlatıcı olacağı gibi karakterlerden biri olarak iç anlatıcı seviyesinde de bulunabilir. Bilhassa çerçeve anlatılarda bu daha çok ön plana çıkmaktadır. Bilindiği

⁴³ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, C. I, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 49.

⁴⁴ Yavuz Demir, **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002, s. 32.

üzere çerçeve anlatı, içinde en az bir tane daha anlatıyı barındıran fakat ana anlatı olmadan varlığını koruyamayan bir anlatıdır. Kurgu başlarken ilk anlatıyı aktaran kişi, seviye olarak metnin içinde anlatılacak kurguların anlatıcılarından daha yüksek bir konumdadır. Örneğin *Binbir Gece Masalları*. Ana anlatıcı olan Şehrazat'ın seviyesi, çerçeve hikâyelerin anlatıcılarından daha yüksek bir konumdadır. Dolayısıyla diğerleri, Şehrazat'ın varlığını pekiştirmektedir.

Hikâyede katılımın genişliği esasına göre anlatıcı, kurgu karakterlerinin bir parçası olarak iç anlatıcı vasfıyla daha çok katılım sağlayabilirken kurgulanan dünyada yer aldığı halde oradaki karakterlerden biri olmayan dış anlatıcı vasfıyla kısıtlı imkânlara sahiptir. Hikâyeye ne kadar katılıp katılmadığı bu esasla belirlense de aslolan varlığının her hâlükârda pekiştirilmesidir.

Algılama derecesi, “eserdeki anlatıcının ya tamamıyla yokluğu ya da en üst düzeyde varlığını açıklaması gibi iki uç arasında uzanır.”⁴⁵ Anlatı, diyaloglardan oluşunca karakterler devreye girer ve anlatıcı kaybolur. Böylelikle yazar onu örtme yoluna gider. Bu durumlarda doğrudan bir anlatıcı devre dışı kalsa da onun örtülü varlığı birtakım unsur ve vasıtalarla hissettirmeye devam eder: Mekân tasviri, karakterin kimliği, zaman özeti, karakterin düşünmediği ya da söylemediği şeyin aktarımı ve açıklama. Bu dolaylı unsurlar, anlatıcının varlığını korumak için devreye sokulmaktadır.

Mekân tasvir edilirken onu gören göz olarak anlatıcının varlığı hissedilir; karakterlerin kimlikleri/görünüşleri okura aktarılırken; zaman kavramı kurgulanıp bazen hızlandırılırken, bazen yavaşlatılırken bazen de tamamen atlanırken; karakterin aklından geçmeyen veya düşünmediği şeyler okura iletilirken ve kurgu kesintiye uğratarak açıklama için alan açılırken anlatıcının varlıkları hissedilir; her ne kadar görünmez bir halde olduğu sanılsa da.

⁴⁵ A.g.e., s. 66-67.

1.1.3. Anlatı ve Anlatıcının Gücü Üzerine

“Anlatı” (narrative), son yıllarda sıkça kullanılan ve edebiyat dışında sanatın hatta dünya siyaset dilinin moda kelimelerinden biri haline gelmiştir.⁴⁶ En basit tanımıyla “anlatı”, bir hikâyeye anlatan türdür. “Anlatı metni, bir aktarıcının bir hikâyeyi anlattığı metindir. Bu aynı zamanda anlatıyı diğer sanat formlarından ayıran en belirgin özelliktir.”⁴⁷ Burada akla Türkçedeki “tahkiye” kelimesi gelmektedir. Her iki kavram ‘hikâyelemeyi’ kastediyor olsa da tahkiye, “gelenek” ile “hikâye etme, anlatma”⁴⁸ manasındadır, fakat Türk Dil Kurumu tahkiyenin karşılığını (“eskimiş kelime” olarak) 1. “Bir olayı anlatmadaki düzen, anlatış düzeni” olarak ve (“eskimiş, edebiyat olarak” da) 2. “Anlatı”⁴⁹ şeklinde açıklamaktadır.⁵⁰

Görüldüğü üzere kelimenin karşılığını vermekte bir fikir ayrılığı yaşanmaktadır.⁵¹ Fikir ayrılığına rağmen şu kadarını söylemek mümkündür: “Anlatı”yla “tahkiye”nin farkı, gelenek unsurudur. Gelenek işin içinde değilse o zaman bir tahkiyeden söz etmek isabetli olmaz.

⁴⁶ Star Wars yönetmeni George Lucas 2021 yılında “The Lucas Museum of Narrative Art” isimli bir müzenin açılış çalışmaları içerisinde.

⁴⁷ F. K. Stanzel, **A Theory of Narrative**, Cambridge Press, London 1984, s. 4. (Kitabın orijinal adı “Theorie des Erzählens” yani “hikâye anlatmanın/hikâyelemenin teorisi” manasındadır. Fakat yerel edebiyatlar “narrative” kelimesini dillerine dâhil edince kelimenin gerçek anlamı arka plana itildi ve “anlatı” olarak çevrilen kelime ortaya çıktı. Hâlbuki “hikâyeleme/hikâye etme/hikâye aktaran” gibi tanımlar kullanılabilirdi.

⁴⁸ Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 1995, s. 1020.

⁴⁹ <http://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 21.08.2019.

⁵⁰ Necati Tonga’nın “Hikâye’ye Terminolojik Bir Yaklaşım” adlı makalesinde tahkiyeye dair birçok tanımı karşılaştırırken aslında “hikâye” ve “tahkiye” arasında pek de farkın olmadığını ortaya koymaktadır. Fethi Naci’nin tahkiye kelimesi yerine anlatıyı tercih ettiği görülmektedir.

⁵¹ Ayrıntılı olarak tahkiye konusu için bkz. Bedia Koçakoğlu, **“Postmodernizm Sorunsalı Ve Türk Anlatısında Geleneksel Tahkiyenin İzleri”** (Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2010.

Özellikle görsel sanatlar alanında son derece elverişli bir kelime olan anlatıyı, edebiyattan uzak düşünmek mümkün değildir. “Modern sanatta eser, siyasi, toplumsal ya da kişisel kodlamalar içerir”⁵² demekle, sunulan nesnenin/eserin içinde barınan ve onun asli yönü olan hikâyesi öne çıkarılmış olmaktadır. Roland Barthes’ın ifadesiyle:

*“Anlatı, insanlık tarihi ile başlar. Anlatı, sonsuz çeşitlilikte; jestler ve mimiklerle, sözlü-yazılı, hareketli ya da durağan, görsel ya da işitsel; masal, hikaye, dram, komedi, roman, heykel, vitray, film, video, resim, pandomim, illüstrasyon, çizgi roman olabilecek her formda her türlü aracı kullanır. Hayatın kendisi gibi uluslararası, tarihöncesi, kültürlerarasıdır.”*⁵³

Yukarıdaki örnek ele alınacak olursa “anlatı” kelimesinin yerine “hikâye” kullanıldığında metin çok daha anlaşılır hâle gelmektedir. Alıntıdan yola çıkılarak, hikâye anlatan her eserin bir anlatı olduğu görüşü ağırlık kazanmaktadır fakat kelime, farklı alanların kullanım sahasına girdiği için her sanat dalının kavramın kendilerindeki yansımasını tanımlamaları gerekmektedir. Aksi takdirde anlatı, belirsiz bir kavram olarak asıl tabiatından uzaklaşacaktır.

Anlatı, bir entrik’e ihtiyaç duyar ama sadece ondan ibaret de değildir. Bir hikâyeye ve devamında sebep-sonuç ilişkisine yani okurun ‘Neden?’ ya da ‘Sonra ne oldu?’ sorusuna ihtiyaç duymaktadır. Anlatı veya diğer bir ifadeyle hikâyeye, “anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eder.”⁵⁴

⁵² Açelya Betül Gönüllü, “Resimsel ‘Anlatı Sanatı’ Yapıları Üzerine”, **İdil Dergisi** 2017, C. 6, S. 34.

⁵³ Roland Barthes, “**An Introduction to the Structural Analysis of Narrative**”, New Literary History, On Narrative and Narratives, Vol. 6.2., 1975, s. 237; içinde: Açelya Betül Gönüllü, “Resimsel ‘Anlatı Sanatı’ Yapıları Üzerine”, **İdil Dergisi** 2017, C. 6, S. 35.

⁵⁴ Gérard Genette, **Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme**, çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 13.

Genette'in ifadesine göre "Bir anlatılama edimi olmadan bildirim de olmaz,"⁵⁵ sözleri, anlatıda ikili bir yolu ortaya koymaktadır. Nitekim bir hikâyenin ya da en basitiyle bir bildirimün kurgu haline dönüşmesi için iki ögenin bir araya gelmesi gerekmektedir:

- a) Zamana ait dizileme (hikâye)
- b) Sebep-sonuç (entrik, olay örgüsü)⁵⁶

Bir hikâyenin anlatıya bürünebilmesi için birtakım yollardan geçmesi gerekmektedir:

- a) Hikâye olayları kronolojik diziden farklı bir biçimde düzenlenirler.
- b) Hikâyenin elementleri arasında zaman miktarı farklı şekilde paylaşılır.
- c) Aktörler farklı özelliklerle karşımıza çıkarılır. Bu bağlamda onlar ferdileştirilerek karakterlere dönüştürülür.
- d) Olayların geçtiği mekânlara farklı boyutlar kazandırılabilir.
- e) Aktör, yer, zaman, olay arasında sembolik, imalı ilişkiler oluşturulur.
- f) Bütün bu elementlerin sunulduğu farklı bakış açıları arasından seçim yapılır.⁵⁷

⁵⁵ A.g.e., s. 14.

⁵⁶ Yavuz Demir, "Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine", **On Dokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, C. 7, 1992, s. 22.

Bu konuda en meşhur örnek Amerikalı romancı E. M. Forster'a aittir:

“‘Kral öldü ve sonra kraliçe öldü’ bir hikâye; ‘Kral öldü ve sonra onun acısına dayanamayan kraliçe de öldü’ ise bir kurgudur. Zamana ait dizileme burada muhafaza edilirken sebep sonuç ilişkisi onun üzerini örterek ağırlık kazanır.”⁵⁸

Örnekte görüldüğü üzere eğer bir hikâye okurda merak duygusu uyandırıp onu kelimelerin peşinden gitmeye ikna ediyorsa o zaman orada bir anlatıdan söz etmek mümkündür. Artık burada anlatıcı ve okur arasında bir oyun, bir kovalamaca başlamaktadır. Yola koyulmuş olan okur, o vakitten sonra bir yalanla ya da uydurulmuş bir hikâyeyle karşı karşıya olduğunu düşünmez. O, anlatıcının söylediklerine itimat ederek karşısına çıkacak her şeye hazırlıklıdır.

Salt hakikatin kendisi yazılmaya müsait değildir. Hakikat, kurgulandığı zaman okuru cezbedebilir çünkü burada hakikatin farklı bir boyutu ortaya çıkmakta, dolayısıyla okur, her ne kadar benzer bazı ayrıntıları gerçek hayatta görmüş, duymuş ya da bizzat yaşamış olsa da burada eşsiz bir tecrübenin kapısını araladığını hissetmektedir.

Anlatının gücü, yazarın okurunu kelimeler labirentine götürebilmesinde ve gönüllü olarak tek başına bırakılma, yolunu bulma isteklerini kabul etmesindedir. Yazar, bir adamın sabahleyin uyandığında bir böceğe dönüştüğünü söylerse okur bunu saçmalık olarak görmez, aksine neden ve nasıl bir böceğe dönüştüğünün merakıyla kurmaca dünyanın içine bırakır kendini. Yazarın ihtiyaç duyduğu tek şey sahici bir okurdur.

⁵⁷ A.g.m., s. 22.

⁵⁸ E. M. Forster, **Aspects of the Novel**, Cambridge Press, London 1974, s. 87.

Roman, hikâye, resim, şarkı vs. bütün sanat türleri, eğer bir hikâye barındırıyorsa, okuruna/alıcısına bir hikâye aktarıyorsa o zaman bütün bu eserlerin birer anlatı olduğu görülmektedir.

1.1.4. Okur Kavramı, Tanımı, Kapsam ve Okur Merkezli Anlayışlar

Önceki başlıklarda ele alınan kavramların son durağı “okur”dur. Yazarın muhatabı, anlatıcının hitap ettiği, anlatının aktarıldığı yegâne kişidir o. Yazar, kurguladığı dünyasını emanet edecek bir alıcıya bıraktıktan sonra aradan çekilir. Bundan sonrasının anlama seviyesi, yorumlama kapasitesi ve yaşatma gücü okurun elindedir. Anlatı, artık ona aittir. Fakat nedir ‘okumak’ ve ‘okur’ kimdir?

“Okumak, dünyada en ciddi işlerden biri (ve belki de –felsefi bağlamda incelendiğinde, en ciddi işlerin birincisi)dir. Çünkü ‘okuma’, kişinin kendini bilme arzu ve iradesinin bu dünyayı ve başka dünyaları bilme ve tanıma eyleminin bir göstergesidir.”⁵⁹

Bir metnin kodları olan harfleri anlayarak ya da anlamayarak çözümleyen herkes, o metni okumuş kabul edilir fakat edebiyatın beklediği eylem yalnızca bu değildir. O, muhatabının kurulan dünyada bir aktör gibi işlemesini bekler. Yazarın çizdiği dolambaçlı yollardan yürürken kaybolmamasını bekler. Kendi düşünce ve sezgilerini devre dışı bırakıp ona körü körüne inanmamasını hatta sözlerine yeri geldiğinde itiraz etmesini bekler. Çünkü,

“Okuma edimi, başka bir yönüyle, okurun öznel geçmişi, şimdisi, geleceğiyle ilgili oluyor böylece. Gerçekte her okur, kendi kişisel konumuna, duygusal yapısına, düşünsel yetisine göre yaşar metni. Bu açıdan, bir bakıma, her okur kendini okur metinde.”⁶⁰

⁵⁹ Hasan Akay, “‘Okuma’nın Yeniden Okunması: Bile Bile Okumak –‘İle Bile Okumak’”, **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4/3** Spring 2009, s. 22.

⁶⁰ Akşit Göktürk, **Okuma Uğraşı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1988, s. 126.

“Okur yoksa edebiyat da yoktur,”⁶¹ diyen Eagleton, onu daha önceki dönemlerde verilmemiş payelerle donatmaktadır. Aslında bu söylemi içten içe Sait Faik dâhil her yazar kabul etmektedir: “Bana öyle geliyor ki okuyucumuz kahramanımız bazan da kahramanımız kendimiz. O kadar yan yana, o kadar birbirimizin ki okuyucu bir nevi yazmayan yazıcı gibidir. Yazıcı da yazan okuyucuya benziyor.”⁶²

Her yazar, eserini kaleme alırken omzunun üstünden yazdıklarını o anda okuyan ve mimikleriyle kelimelere, kurgunun gidişatına tepki veren o hayalî okurun varlığıyla zihnini ve kalemini disipline etmektedir. Bu manada okur, yazarın ilk terbiye edicisidir. Sartre, diyor ki:

“Okurken bir varsayım yürütürüz, bekleriz. Cümlenin sonunu, bir sonraki cümleyi, bir sonraki sayfayı kestiririz, onların bu kestirimleri doğrulamasını ya da çürütmesini bekleriz; okuma bir yığın varsayımdan, birbirini izleyen düşlerle uyanışlardan, umutlardan ve umut kırıklıklarından oluşur; okuyucular hep okudukları cümlenin ilerisindedirler.”⁶³

Jean-Paul Sartre’ın bu ifadeleri, her okurun aslında bir yanıyla eseri zihninde yeniden yazdığını, yeniden ürettiğini göstermektedir. Yazar da bu gerçeğin bilgisiyle eserini kaleme almakta ve bütün cümlelerin olası akışını tasarlayarak anlatısını şekillendirmektedir. Peyami Safa bu okur için “muhayyel okuyucu”⁶⁴ kavramını kullanmaktadır. Muhayyeldir çünkü henüz eser bitmemiş ve somut bir okura ulaşmamıştır. Eser, somut bir nesneye dönüşene kadar bütün okur tipleri adına yazara eşlik eden, işte bu hayalî okurdur. Çünkü yazmak “okuyucuya çağrıda bulunmaktır.”⁶⁵

⁶¹ Terry Eagleton, **Edebiyat Nasıl Okunur**, çev. Elif Ersavcı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 158.

⁶² **Varlık** Dergisi, 01.06.1953, içinde: Hilmi Yücebaş, **Bütün Cepheleriyle Sait Faik: Hayatı/Hatıraları/Eserleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1964, s. 69.

⁶³ Jean-Paul Sartre, **Edebiyat Nedir?**, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul 2015, s. 47-48.

⁶⁴ Peyami Safa, **Sanat-Edebiyat-Tenkit**, Ötügen Neşriyat, İstanbul 1999, s. 198.

⁶⁵ Jean-Paul Sartre, **Edebiyat Nedir?**, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul 2015, s. 52.

Her yazar bu çağrıyı yapar fakat sebepleri farklılıklar gösterebilir. Bazısı okurunu ortak etmek için, bazısı kendisini onaylatmak için, bazısı da kendisine hayran bıraktırmak için okurunu çağırmaktadır. Her yazar bunu yapsa da yöntemleri ayrı ayrıdır. Okurun varlığını ya da onayını ne kadar önemseydiği yazardan yazara değişebilmektedir. Ona ne kadar müdahale edeceği de. Her yazarın okurla teması farklıdır. Örneğin “Charles Dickens veya Gottfried Keller gibi yazarlar, okuyucuyu kendilerine çekebilmek ve içerisine soktukları dünyayı ona sevdirebilmek için ikna edici bir tatlılığa, çekici bir musikiye başvururlar.”⁶⁶ Fakat başka bir yöntemi benimseyenler de var. Mesela “Okuyucuya bütünüyle sahip olmak isteyen Dostoyevski, ... elektrikli bir hava yaratır; duyarlılığımızı aşırı derecede tahrik eder. Tutkulu iradesi, bir çeşit hipnotizma ile irademizi zayıflatır.”⁶⁷ Bir nevi okuruyla mücadeleye girişmiştir.

Sanatı esas alan bir yazarın çağrısı, diğerlerinininkine benzemez. O, mesafelidir. Okurunu zorla ikna etmenin yollarını aramaz. Onun özgürlüğünü zedelemeyiz:

*“Eğer okuyucumu giriştiğim işi sona erdirmeye çağırıyorsam, şurası çok açık ki, onu katkısız bir özgürlük, katkısız bir yaratıcı güç, koşulsuz bir etkinlik gibi görüyorum demektir; bu durumda hiçbir zaman onun edilgenliğine çağrıda bulunamam, yani onu etkilemeye, ona bir anda korku, istek ya da kızgınlık gibi duygulanımlar vermeye kalkışamam.”*⁶⁸

⁶⁶ Stefan Zweig, **Dünya Fikir Mimarları-II**, çev. Ayda Yörükân, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1991, s. 170.

⁶⁷ A.g.e., s. 171.

⁶⁸ Jean-Paul Sartre, **Edebiyat Nedir?**, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul 2015, s. 55.

Okur, bu ikili oyunun farkındadır. Metni okurken hayalî bir yolculuğun bütün sürprizlerine hazır olduğunu göstermektedir. Aslında bu yolculuğa yazar kadar okurun da ihtiyacı vardır çünkü okumanın bir yanıyla “daha hırslı bir zihinle tanışmak”⁶⁹ demek olduğunu bilmektedir.

Yazar, metnini oluştururken hayalî okur’unun ya da Peyami Safa’nın tabiriyle **muhayyel okur**’unun, anlatıda bir hatasını, bir açığını yakalamaması için tetiktedir. Onu şaşırtmanın yollarını aramaktadır bir yandan da ve bu, yazarı motive eden en büyük güçlerden biridir çünkü “Okur durmaksızın varsayımlarda bulunmadıkça edebiyat metni işleyemez.”⁷⁰

Okurun varlığı önemli ama onun zihinsel yapısı ve kavrayışı daha önemlidir yazar için. Zeki bir varlıkla karşı karşıya olduğunu düşünerek, inceltilmiş zevkine ve estetik algısına hitap edebilmek için yaratıcılığını zorlamak zorunda kalmaktadır. Nitekim “İyi bir okur, hayalgücü, hafızası, sözlüğü ve biraz sanat duygusu olan kişidir.”⁷¹

Ancak bütün yük yazarın olmamalıdır. Her ne kadar yazar anlatisıyla okurunu özgür bırakıyor gibi davransa da güç okurda değil, yazarın kendisindedir. İyi bir yazarın başarısı, okurunu özgür hissettirmesine rağmen anlatının dizginlerini elinde tutmasındadır. Mesela Dostoyevski’de “Kelimelerin cümle içerisindeki yeri ve seçilişi belirli sembolik bir anlam taşımaktadır. ... Bir hecenin atlanması, bir sözün söylenmemiş olması, bütün bunların böyle olması gerektiği içindir.”⁷²

Okurun nereye bakacağını, hangi sesi duyup duymayacağını, kısacası olan biten her şeyi tesadüf gibi göstermeyi başaracak kişi yazardır. Bu nedenle, “Okur, hayal gücünü nerede ve ne zaman dizginlemesi gerektiğini bilmelidir ve bunu da

⁶⁹ Damon Young, **Okuma Sanatı**, çev. Esra Doğru, Maya Kitap, İstanbul 2018, s. 15.

⁷⁰ Terry Eagleton, **Edebiyat Nasıl Okunur**, çev. Elif Ersavcı, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 159.

⁷¹ Vladimir Nabokov, **Edebiyat Dersleri**, çev. Ayşe Lucie Batur-Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul 2017, s. 37.

⁷² Stefan Zweig, **Dünya Fikir Mimarları-II**, çev. Ayda Yörükân, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1991, s. 154.

yazarın kendisine sunduğu spesifik dünyayı açık bir şekilde elde etmeye çalışarak yapar.”⁷³

Böylelikle iyi bir yazar, gerçeğe yakın bir hologram oluşturarak okuyucusunda sanal dünyasının gerçek olduğu, hakiki olanın da buna birebir benzediği hissini oluşturmalıdır. Ama bunu yaparken her tür aşırılıktan kaçınarak anlatı dünyasının yapay görünümünü ifşa etmemelidir. Çünkü,

“Yazarın bir karakteri ya da yeri betimlerken ne kadar ayrıntıya girdiği, okurun zihnindeki resimleri iyileştirmez (onları belirginleştirmez); ama yazarın sunduğu ayrıntının derecesi, okurun ne tür bir okuma tecrübesi yaşayabileceğini belirler.”⁷⁴

Okurun önemini Mehmet Kaplan’ın sözleriyle toparlamak mümkündür:

“Edebî eser, okuyanın dikkat ve alâkası ile canlanır. Siz okumaya başlamadan önce, edebî eser, kâğıt üzerindeki kara harflerden ibarettir. Onları notalara benzetebiliriz. Okuyan, onları adeta kendisine irca eder, kendi duygu ve düşünceleriyle doldurur. Bir bakıma eser, yazar ile okuyucunun ortak malıdır.”⁷⁵

Bir eseri, özellikle de bir romanı baştan sona anlatıda hiçbir boşluk bırakmadan yazmanın mümkün olmadığını edebiyat alanındaki çalışmalar gösterdi. Ancak burada önemli olanın, anlatının hiçbir boşluk bırakmaksızın tamamlanmasından çok, okurun katılacağı ve kendi müktesebatına göre doldurmak

⁷³ Vladimir Nabokov, **Edebiyat Dersleri**, çev. Ayşe Lucie Batur-Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul 2017, s. 39.

⁷⁴ Peter Mendelsund, **Okurken Ne Görürüz?**, çev. Özde Duygu Gürkan, Metis Yayınları, İstanbul 2016, s. 161.

⁷⁵ Mehmet Kaplan, **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1984, s. 10-11.

suretiyle metne zenginlik kazandıracağı anlayışının vurgulanmasıdır. Iser'in işaret ettiği “boşluklar” bu tür boşluklardır. Bunlar metnin alıcısı olan okur tarafından hem doldurulmak üzere hem de okurun katılımını sağlayıp eserin bir nevi yeniden kurgulanması için vardır:

“Her yazarın ülküsel bir okuru vardır; bu nedenle, bir yazarı en iyi algılayıp en iyi yorumlayanların onun ülküsel okurlarıyla özdeşleşmesi gerekmeyele birlikte, en azından kuramsal olarak ne kadar yazar, hatta ne kadar yapıt varsa, o kadar ülküsel okur bulunduğu ileri sürülebilir.”⁷⁶

Bu durumda yazarların ulaşmak için hedeflediği, yazarak ürettiği ya da metnine davet ettiği belli okur tipleri vardır. Umberto Eco'nun edebiyata kazandırdığı **örnek okur** bunlardan biridir. Kendisi bu okur tipini şöyle tarif etmektedir:

“Derin bir üzüntü yaşadığınız bir sırada, bir komedi filmi gördüyseniz, kişinin böyle bir durumda eğlenmesinin çok güç olduğunu bilirsiniz; bununla da kalmaz, aynı filmi yıllar sonra yeniden görüp, gene gülemeyebilirsiniz, çünkü her görüntü size ilk deneyiminizdeki üzüntüyü anımsatacaktır. Belli ki, ampirik seyirciler olarak filmi yanlış bir biçimde ‘okumaktasınızdır’. Ama neye göre yanlış? Yönetmenin düşünmüş olduğu seyirci tipine göre gülmeye ve kendisini doğrudan içine çekmeyen bir öyküyü izlemeye hazır bir seyirciye göre. Bu tür seyirciye (ya da bu tür kitap okuruna) Örnek Okur adını veriyorum. Metnin, işbirliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı bir okur tipi.”⁷⁷

⁷⁶ Tahsin Yücel, “Okur”, **Adam Sanat**, S. 109, İstanbul 1994, s. 19.

⁷⁷ Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1995, s. 21.

Bu durumda örnek okur, “yazarın şifrelediği metni çözebilen okurdur.”⁷⁸
Sema Rifat, bu okurun açılımını yapmaktadır:

*“Örnek okurun belirebilmesi için yazarın kodları onunla paylaşması gerekir. Yazarın düşündüğü olası örnek okurun metni yorumlama aşamasındaki tutumuyla benzerlik göstermeli, hatta aynı olmalıdır. Her ikisinin de kompetansları örtüşmelidir. U. Eco’nun örnek okurundan işte ancak bu gibi koşullar yerine getirildiğinde söz edilebilir. Örnek okur bir bakıma metnin edimselleştirilmesi için yerine getirilmesi gereken özel koşullar bütünü olarak da görülebilir.”*⁷⁹

Bir yazarla iş birliği içine giren ve onun metnini çözmeye hevesli okurdur örnek okur. Bir başka ifadeyle “anlamını veya anlamlarını kolay ele vermeyen, bunun için okurun bilgi ve birikimini harekete geçirmesini bekleyen yazar ‘örnek yazar’, okur ise ‘örnek okur’dur.”⁸⁰

Başka bir Umberto Eco kavramı olan **ampirik okur**, farklı bir okur tipidir. Kendi ifadesine göre bu tür okur:

*“Bir öykünün Örnek Okuru, Ampirik Okur değildir. Bir metni okuduğumuzda, ampirik okur biziz, ben, siz, başka herhangi biri... Ampirik okur metni birçok biçimde okuyabilir, üstelik ona nasıl okuması gerektiğini belirtecek bir yasa da yoktur, çünkü çoğunlukla bu okur, metni, metnin dışından gelen ya da metnin onda rastlantısal olarak uyandırdığı tutkularının bir mahfazası gibi kullanır.”*⁸¹

⁷⁸ Yavuz Demir, **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002, s. 25.

⁷⁹ Sema Rifat, “Metnin İçindeki Okur”, **Kuram Dergisi**, S. 5, İstanbul 1994, s. 24.

⁸⁰ Serhat Demirel, **“Modern Türk Şiirinde Okur Algıları (1860-1940)”**, (Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya 2019.

⁸¹ Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1995, s. 20.

Örnek okurun aksine ampirik okur, yazar tarafından tasarlanan oyuna düşünerek değil, tamamen duygusal yaklaşarak dâhil olmaya çalışan okurdur. Salt duygularıyla hareket ettiği için, metni yazarın öngördüğü şekilde yorumlayamama ihtimali bulunmaktadır. Burada akla Tahsin Yücel'in, Pablo Fabbri'den aktardığı **turist okur** gelmektedir:

“Bu tür okurlar tıpkı tarihî eserlerin sanatsal, teknik ya da tarihî özellikleri hakkında bilgisi olmayan ama görülmesi gereken görkemli bir yapı olduğunu duydukları için onları gezen turistler gibidirler. Eser karşısında hayranlık duymadan öteye gidemezler.”⁸²

Başka bir okur tipi Wolfgang Iser'e ait: **Örtük okur** (impliziter Leser). Metinlerde var olan boşlukları doldurabilen okur tipidir, fakat örnek okurla sınırları son derece kaygandır. İkisinin arasındaki farkı Umberto Eco şöyle açıklamaktadır: “Iser için okur, ‘Metnin çok sayıdaki potansiyel bağlantılarını açığa çıkaracak bir okurdur.’”⁸³ Bu durumda örnek okura yazar ipuçları bırakıyorsa örtük okur aslında kendi başınadır. Metnin asli ve öncelikli muhatabı odur ve dolayısıyla örnek okurdan daha zordur işi. Bu okur tipinin bir üst modeli, metnin boyutlarını ve stratejisini çözen “ârif okur” tipidir.⁸⁴

⁸² Tahsin Yücel, **Yazın Gene Yazın**, YKY, İstanbul 1995, s. 116.

⁸³ Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1995, s. 30.

⁸⁴ Bu okur tipi hakkında bkz. Serhat Demirel, “**Modern Türk Şiirinde Okur Algıları (1860-1940)**”, (Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya 2019.

Başka bir edebiyat bilimcisinin kazandırdığı okur tipi ise **üst okur**'dur. Fransız kuramcı Michel Riffaterre'in kazandırdığı bu okur tipinin özelliklerini Mehmet Rifat şu şekilde açıklamaktadır:

“Bu sapsmaları belirleyecek okur da, öznelliğe ve rastlantısallığa düşmeyecek güçte olan bir üstokur olmalıdır Riffaterre'e göre. Yani bir ortalama okur değil de, bütün olası okumaların toplamını gerçekleştirebilecek bir okurdur burada söz konusu olan. Böylece bir metinde bir ögenin anlam yaratabilmesi için, böyle bir üstokur tarafından algılanması gerekmektedir. Umberto Eco'nun örnek okur kavramı da bir bakıma Riffaterre'in üstokur kavramıyla kesişir, çünkü gerek üstokur gerekse örnek okur, yazınsal olguyu var eden sürecin ayrılmaz, zorunlu bir parçasıdır.”⁸⁵

Görüldüğü üzere bu okur tipi de örnek okurun işlevi ve özellikleriyle kesişmektedir. Şimdiye kadar zikredilen okur tipleri içerisinde en donanımlı olması beklenen okurdur aynı zamanda. Barthes ve Kristeva'da anlam ve işaret bütünü hesaba katılırken Riffaterre tek bir kelime üzerinden okurunun bu tahlili yapabilmesini sağlamakta, bir hermenötik anlam süreciyle manayı mümkün olduğu kadar azaltmayı hedeflemektedir.⁸⁶

Çalışmada incelenen hikâyecilere mahsus bir okur tipi de önerilebilir: **“Pastoral okur.”** Özellikle Mustafa Kutlu hikâyeleri için böyle bir okur tipi oluşturulabilir. “Pastoral okur” tabiatı reddetmeyen, ondan uzakta kaldıkça mutsuzlaşan, ona yaklaştıkça birçok sorunu çözdüğünü sanan okur tipidir. Mustafa Kutlu hikâyelerinde tabiat, dekorun önemli bir parçasıdır. Bu tutkusunu yazarın kendisi de fark etmiş olmalıdır ki son hikâye kitabı *Sevincini Bulmak*'ta karakterlerini büyük şehirden tabiata gönderdiğinde karakterlerden biri bu takıntıya

⁸⁵ Mehmet Rifat, **Metnin Sesi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2008, s. 72.

⁸⁶ Walter de Gruyter, De Gruyter Lexikon, **Methodengeschichte der Germanistik**, Berlin-New York 2009, s. 279.

itiraz etmektedir. Yazar şehirde geçen hikâyelerin içine bile “pastoral okur”u mutlu edecek tabiat sahneleri yerleştirmiştir. Bu tip okur bir sonraki bölümde örneklerle gösterilecektir.

Okur tiplerini sıraladıktan sonra Barthes’ın üç tip okuma hazzından da söz etmek gerekmektedir. Barthes, okuru ele geçiren okuma hazzının ilki olarak sunduğu tarzın benimsendiği takdirde neler olacağını açıklamaktadır: “okur ... metinle fetişist bir ilişki kurar.”⁸⁷ Sözcüklerin şeklinden, diziliş biçiminden haz alınca “metinde geniş alanlar, yalıtılmış alanlar oluşur, bunların büyümesine kapılan okur kaybolur, yok olur.”⁸⁸

İkinci tarz hazda okur, kitap boyunca “bir güç tarafından ... bir biçimde önden çekilir durur.”⁸⁹ Haz, sayfalar aktıkça okuru peşinden sürükler. Üçüncü okuma türünde ise okurun arzuladığı şey, yazarın “yazarken duyduğu arzunun kendisidir” ve bu da okura “yazma arzusu”⁹⁰ aşılacaktır. Okumak ve okur üzerine bir hayli fikir üretmiş olan Roland Barthes’tan okur kavramıyla ilgili kapsayıcı bir tanıma kulak verdikten sonra okur merkezli kuramlardan söz etmek gerekir:

“Okuma doğası gereği sonsuz olduğundan kod çözmeler biriktirildiğinde, anlamın durma cesareti elinden alındığında, okuma pedal çevirmeden aşağı sürüklenerek yaşanan bir eyleme ... dönüştürüldüğünde, okur diyalektik bir alt üst olma yaşar: Sonunda kodları çözemez, yeni-kodlar belirler, şifreleri çözmez, üretim sürecini yaşar, dilleri üst üste yığar, hiç usanmadan sonsuza dek diller tarafından aşılmaya bırakır kendisini: İşte Okur o aşılan kişidir.”⁹¹

⁸⁷ Roland Barthes, **Dilin Çalışma Sesi**, çev. Ayşe Ece-Necmettin Kâmil Sevil-Elif Gökteke, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 42.

⁸⁸ A.g.e., s. 42.

⁸⁹ A.g.e., s. 43.

⁹⁰ A.g.e., s. 43.

⁹¹ A.g.e., s. 45.

Okurun varlığını hesaba katarak yazmanın tarihi çok eski değildir. Önceleri yazar tanrısal bir konumdayken eserini kimin okuduğunun bir önemi yoktu. Aslolan yazar ve onun “şaheseri”ydi. Okurun da kurgunun bir parçası olduğu, özellikle okur merkezli kuramlardan sonra kabul edilmiştir.⁹²

Alımlama estetiği, 1960’ların sonundan itibaren edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumuyla ilgili okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramların adıdır. Bu kuram, sanatın tanımıyla uğraşmayı anlam sorununa eğilir ve elbette yazar ve yapıt yerine okuru ön plana çıkarır.

Okurun ön plana çıkarılmasının çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi, modernist edebiyatın okuru edilgen durumdan çıkarması ve onu karakter, olay, zaman ya da mekânla ilgili karanlıkta bırakılmış birçok noktayı çözmeye davet etmesidir. James Joyce, William Faulkner, Franz Kafka, Samuel Beckett gibi birçok edebiyatçı, yorumlama ve anlamlama işine okurun katılmasını gerektiren eserler vermişlerdir.

Alımlama estetiği birçok ülkede varlık gösterse de doğum yeri Almanya’dır. Dolayısıyla bu kuramın ilkelerini ağırlıklı olarak şekillendirenler, Alman edebiyat eleştirmenleridir. Özellikle üç kuramcının görüşleri belirleyicidir: Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss ve kuramın bir nevi Amerika temsilcisi olan Stanley Fish. Alımlama estetiği “sanat eseri ile onu kavrayan, onunla ilgi kuran *estetik özne* arasındaki ilgiyi araştırır.”⁹³

Iser’a göre bir edebiyat eserinin anlamı metnin içinde hazır bir şekilde bulunmaz. Anlam, okurken bazı ipuçlarına göre okur tarafından kurulur. Daha önceki kuramlar -Yeni Eleştiri veya Yapısalcılık- okuru hesaba katmıyorlardı. Yeni Eleştiri, anlamı okurdan bağımsız bir şekilde mevcut sayıyordu. Bu kurama göre eleştirinin görevi bu anlamı bulup çıkarmaktı. Yazarın veya okurun yorumlama konusunda

⁹² Bu konuda kapsayıcı bilgi için bkz. Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.

⁹³ Nilüfer Tanç, “**Alımlama Estetiği Işığında Hüsn ü Aşk’ın Tahlil ve Tenkidi**” (Doktora Tezi), Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla 2013, 18.

hiçbir işlevi yoktu. Yapısalcılar için de durum bundan farklı değildi. Onlar da okuru ve yazarı saf dışı bırakıyorlardı çünkü önemli olan metnin anlamı değil, dilidir (sistemidir.) Oysa alımlama estetiğine göre anlam, metinde oluşmuş ve onunla bütünleşmiş bir halde yapıtta bulunmaz. O yalnızca okur tarafından alımlandığı zaman somutlaşır ve bütünleşir.

Bu durumda edebî bir metnin iki kutbu vardır: Yazarın meydana getirdiği metin ve okurun yaptığı somutlama. Iser, bunlardan ilkinde artistik, diğerine estetik uç diyor. Ona göre bu iki uç olmadan, yapıt meydana gelmiş sayılmaz. Yani yapıta bir nesne gibi değil, bir olay gibi bakılıyor. Metinle okur arasındaki alışverişten doğan bir olay.

Iser'a göre yazar, metninde her şeyi söylemez. Dolayısıyla birtakım yerlerin doldurulması okura düşer. Yazarın bıraktığı bu boşluklara “boş alan”⁹⁴ ya da “belirsizlikler” denir. Bunlar basitten karmaşığa, somuttan soyuta doğru çeşit çeşittir. Basit olanları okur, farkında olmadan doldurur. Örnek bir cümleyle göstermek gerekirse “Hasan gece caddede yürürken vitrinleri seyrediyordu” cümlesi ele alınabilir. Böyle bir cümleyi okuyan okur -yazar söylememiş olduğu halde- vitrinlerin aydınlatılmış olduğunu düşünür. Böylece okur, bir boşluk doldurur ve metnin yazılmasına ve bütünleşmesine katkıda bulunur. Fakat bundan daha önemlisi, okurun soyut düzeyde yaptığı boşluk doldurmalarıdır. Okurun bu konudaki rolünü açıklamak için metinle dış dünya arasındaki ilişkiye değinmek gerekiyor.

Edebî metinde sözü edilen kişiler, gerçek yaşam dünyasında var olan kişiler değildir. Onlar kurmaca bir dünyada yaşarlar. Ama bu kurmaca dünyanın gerçek yaşamına benzeyen töreleri, gelenekleri, yaşam biçimleri ve inançları vardır. Kurmaca metin, dış dünyayı yansıtan bir kopya olmadığı için, onun gerçeklikle ilişkisini metin dışı tarihsel, toplumsal ve kültürel öğelerde aramalıdır. Bunlar da metinde töreler, gelenekler, davranış biçimleri ve inançlar olarak karşımıza çıkar.

Bu durumda yazarın eserinde dile getirdiği gerçeklik, yansıttığı toplumun bellediği gerçeklikten farklıdır. Alışılmışın reddedilişi ya da inkârı denen bu sunuş,

⁹⁴ Iser'ın kullandığı tabir “Leerstellen.”

okuru, gerçekliği kaldırılmış normlar ve davranışlar karşısında yeni çözümler bulmaya zorlar. Onu bir varsayımdan diğerine iterek boşlukları doldurmaya yöneltir.

Okurun kendi çabasıyla anlamı bütünlemesi ve keşfetmesi bir çeşit estetik zevk sağlar ona. O yüzden yazar okura her şeyi verir, ona yapacak bir iş bırakmazsa onu metin karşısında sıkabilir. Tersine de olabilir. Bir metne anlam vermek olanaksız hale gelirse okur, umutsuzluğa kapılıp metni bırakabilir.

XVIII. yüzyıldan XX. yüzyıla yaklaştıkça romanda belirsizlik alanları artar. Bundan ötürü çağımızın bazı romanlarında okur, yazarın amacını anlamakta ve eseri yorumlamakta güçlük çeker. Bunun sonucunda XX. yüzyıl roman ya da öyküsünde okuru çaba harcamaya zorlayan çeşitli teknikler geliştirilmiştir. Örneğin yazar, güvenilir bir anlatıcı kullanır ya da onun rolünü iyice kısıtlar. Bu durumlarda iş, okura düşer. Okurken bir yandan da anlatıcının boşluklarını doldurup metni anlamlandırmaya çalışır.

Iser'a göre bir eserin tek bir doğru yorumu yoktur. Fakat okur her ne kadar boş alanları doldurup metnin anlamını bütünleştirecekse de bu işi yaparken başıboş bırakılmaz. Yazarın verdiği ipuçlarını ve metnin işaretlerini takip ederek bütüne uyacak şekilde doldurur boş alanları. Yani belli bir sınırlamanın içinde kalmak koşuluyla metnin anlamını tamamlar. Iser'a göre metnin değişik biçimlerde yorumlanması kaçınılmazdır ama asıl önemli olan, okurun metni somutlaştırması ve bunun okura kazandırdığı estetik zevktir.⁹⁵

Hans-Robert Jauss'a gelince onun Iser'den farkı, okurları tarihsel dönemlerdeki koşullar içinde düşünmesidir. Onun önerisi, edebiyat tarihinin bilimsel araştırmalara ve sözüme ona tarihsel nesnelciliğe göre değil, okurların tepkisine göre yazılmasıdır. Çünkü belli bir dönemdeki okur, yaşadığı dönemin tarihsel, toplumsal, kültürel koşullarının belirlediği çerçeveden bakar esere. Onun bir "beklentiler ufku" ya da beklentiler yelpazesi vardır. Eserle temas ettiğinde bu beklentiler bir şekilde

⁹⁵ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 250-251.

Ayrıca bkz. Hilmi Yavuz, **Okuma Biçimleri**, Timaş Yayınları, İstanbul 2013, s. 12-15.

karşılır. Onun için eleştirmenin yapacağı ilk iş, eserin ait olduğu dönemin meydana getirdiği bu beklentiler yelpazesini belirlemektir.

Bu durumda Jauss'a göre de bir eserin tek ve değişmez anlamı yoktur. Okurların değişik beklentilerine göre dönemden döneme değişen anlamları vardır. Eleştirmen eserde hangi beklentilere cevap arandığını saptayarak o dönemdeki okurların tepkilerinin açıklanmasını yapar.

Jauss'a göre bir edebiyat eseri hem yazıldığı tarihsel dönemin (beklentilerinin) ürünüdür ve bu yönüyle edigendir hem de yenilikçiyse tarihi etkiler. Çünkü yeni beklentiler oluşturarak sonraki dönemlerin toplumsal bağlamlarını belirtmekte etken bir rol oynar.

Okur merkezli kuramlar içinde okura en etkin rolü tanıyan eleştirmen Stanley Fish olmuştur. Iser'in okura yüklediği anlamı reddeden Fish, anlamı, okuma sürecinde okurda uyandıran yaşantılar olarak tanımlıyor. Okur, bu yaşantılara göre anlamlandırır metni. Yani bir sözcüğü ya da imgeyi metnin içinde anlamlandırır. "Sanat sanat için değil, başkası içindir ve sadece başkası, yani okur olduğu sürece varlığını koruyabilir."⁹⁶

Fish'e göre "bir eleştirmen metni okur ve yaşantısına bakarak eseri yorumlarken tek başına ve boşlukta değildir."⁹⁷ Bulunduğu çevrenin ve bu çevreye dâhil diğer eleştirmenlerin meydana getirdiği bir topluluk vardır ve topluluktan olanlar bir eseri hemen hemen benzer şekilde okurlar. Başka bir topluluğun ya da okurun okuması, yorumu ve değerlendirmesi farklı olabilir ama hiçbiri kendi yorumunun doğru olduğunu kanıtlayamaz. Olsa olsa başkalarını esere kendilerinin açısından bakmaya çağırabilir.

Feminist eleştiri kuramı, 1960'lerde Amerika, İngiltere ve Fransa'da canlanan toplumsal ve siyasal alandaki feminist hareketin edebiyata kaydırılması sonucu ortaya çıktı. Deniliyordu ki, edebiyat yapıtlarına bakıldığında yalnız gerçek yaşamda değil, romanlarda, şiirlerde, oyunlarda kadının aşağılandığı, horlandığı ve böylece

⁹⁶ Şârâ Sayın, **Metinlerle Söyleşi**, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul 1999, s. 42.

ataerkil düzenin bu yoldan da desteklenip sürdürüldüğü görülmektedir. Bu nedenle Feminist Eleştiri, edebiyat yapıtlarında kadına karşı bu tutumu ortaya koymak amacıyla başladı fakat kısa zamanda başka sorunlara da yöneldi. Feminist eleştirmenlerin edebiyata iki ana yaklaşımları vardır: Okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri ve yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri.

Okur merkezli kuramların yanı sıra yazar, anlatıcı, anlatı ve okur kavramlarının ele alınmasından sonra hikâyeciliğin serüvenine bakılmalı ve sonrasında bu kavramlarla hikâyeciliğin ortak noktasına yaklaşılmalıdır.

1.2. HİKÂYENİN VE TÜRK HİKÂYECİLİĞİNİN SERÜVENİ

Hikâye hem dünya hem de Türk edebiyatında köklü bir geleneği olan bir türdür. Hikâyenin kökleri 14. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Bu yüzyılın, Avrupa kültürünün yeniden doğuşuna beşiklik etmesi sebebiyle birçok sanatsal ve kültürel gelişimin başlangıcını burada aramak gerekir. Hikâyecilik için 14. yüzyıl, Giovanni Boccaccio ve onun eseri *Decameron* demektir. Boccaccio'nun kaleme aldığı *Decameron* adlı anlatılar, özellikle Avrupa edebiyat tarihinde hikâyeciliğin miladı kabul edilmektedir.

Yine aynı dönemde İngiliz yazar Chaucer'in *Canterbury Masalları* ve Margaret of Navarre'ın *Heptameron*'u da hikâyeciliğin kapısını aralayan eserlerdendir. Her ne kadar masal olsa da bu eser, daha kısa anlatımıyla hikâyenin ilk adımları olarak edebiyat tarihinde yerini almaktadır. Boccaccio'nun eserinden sonra hikâye türü bütün dünyaya farklı kimlik ve varyasyonlarla yayılmıştır.

Hikâyenin gelişimi özellikle Almanya'da 18.yy.'a damgasını vuran romantizm dönemiyle paralellik göstermektedir. Ludwig Tieck,⁹⁸ E. T. A. Hoffmann⁹⁹ gibi yazarlar bu türde yetkin eserler vermeye başlayınca hikâye türü bir sonraki yüzyılda güçlenmiş olarak devam eder. Fransız edebiyatında Alphonse Daudet'nin *Değirmenimden Mektuplar* adlı eseri ve Guy de Maupassant'ın bir olay

⁹⁷ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 248.

⁹⁸ "Sarışın Eckbert" Alman edebiyatında fantastik-gerilim hikâyesinin öncülerindedir.

⁹⁹ Bkz. "Kum Adam" isimli uzun hikâyesi.

merkezinde gelişen, genişleyen ve sonuçlanan “olay hikâye”leri ile Rus yazar Anton Çehov’un, olay anlatımına dayanmayan ancak kişilerin ve hayatın bir kesitinin ele alındığı “durum hikâyeleri”, bu türün önemli örnekleri arasında yer alır.

Hikâye, Avrupa kıtasında da kalmayıp Amerika’ya kadar ulaşır ve bir süre sonra “Modern anlamda kısa hikâyenin babası olarak Amerikalı hikâyeci ve şair Edgar Allen Poe”¹⁰⁰ kabul edilecek duruma gelir.

1.2.1. Türk Hikâyeciliğinin Doğuşu ve Gelişimi

Türk hikâyeciliğinin doğuşunu her ne kadar Tanzimat’la başlatmak neredeyse ortak bir görüş haline gelse de edebiyat tarihimizin içinde hikâye türünü o tarihe değin yok saymak doğru değildir. Tanzimat dönemi, Batı usulü Türk hikâyesinin doğuşunun başlangıcı olsa da aslında bu türün doğuşunun miladı değildir.

Türk edebiyatının muhtelif devirlerinde, hikâye başka türler içinde veya onlarla birlikte varlığını sürdürmüştür. Farklı dönemlere ait edebî görüşlerin ürünü olsalar da Türk edebiyatında Tanzimat’a gelinceye kadar bir olay merkezinde oluşan edebî metinlerde bazı ortak özellikler görülür. Bunlarda nazım nesre eşlik eder.

Tanzimat dönemiyle edebiyatımıza girdiği ileri sürülen modern hikâye ve roman türlerinde de farklı görüşler mevcuttur. Bunlarda olay örgüsü yanında kişi, zaman ve mekân unsurları, karakterlerin mekân bağlamında oluşturulmaları önem arz eder. Bu dönemde türün asıl sorunları gerilerdedir. Ancak yine de türe ilişkin değerlendirmelerde farklılıklar ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca bu tür ile roman arasında kavramlaştırma açısından da bir sorun başından beri mevcuttur.¹⁰¹ Namık Kemal Türk edebiyatında ilk çeviri roman örneği olarak bilinen *Télémaque* için “hikâye” kelimesini kullanmayı tercih eder. İntibah’ın ön sözünde, “Fransız lisanında hikâyeye “roman” derler. Vüs’at-i hayâl ve garâbet-i

¹⁰⁰ Hasan Boynukara, “Hikâye ve Hikâye Kavramları”, **Hece Dergisi**, Türk Hikâyeciliği Özel Sayısı, Ankara 2000, s. 42.

¹⁰¹ Bu hususta bkz. Durali Yılmaz, **Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu**, Kesit Yayınları, İstanbul 2011.

tasavvur cihetini hâiz olan âsâra “romantique” tabir olunur” demektedir, bu kavramı hiçbir tereddüde yol açmayacak biçimde maksadını ifade eden bir biçimde kullanmaktadır. Ona göre, bu romandır, ancak bizdeki karşılığı hikâyedir. Ahmet Midhat ise *Télémaque* için “roman” kavramını kullanır.¹⁰²

Bu bağlamda anılması gereken bir isim de Halid Ziya’dır. Roman ve hikâye türlerinin mahiyeti hakkında önemli dikkatleri olan Halid Ziya’nın 1891 tarihinde neşredilen *Hikâye* adlı eserinde Balzac, Flaubert, Zola gibi romancıların görüşleri ve bilhassa “Hakîkiyyûn-Hayâliyyûn (Realizm-Romantizm)” çatışması üzerinde durmuş ve Hakîkiyyûn tarafını tutmuş, bu tarz eserlerin dilimize çevrilmesi gerektiğini ifade etmiştir. *Hikâye* adlı eserin giriş kısmından anlaşıldığına göre bu kavram aslında “hikâye” türünü değil, “roman” türünü temsil etmek üzere seçilmiştir. Ancak ilginç bir şekilde, onu “ecnebi bir kelime altında zikretmektense Osmanlı lisanına hürmeten “hikâye namını vermeyi” tercih ettiğini belirtmiştir.¹⁰³ Halid Ziya’nın, Ahmet Midhat’ın *Letâif-i Rivâyât*’ını “hikâye” olarak tanımlaması, iki tür arasındaki ayrımı işaret içindir ve elbette önemli bir işarettir.

Bu bahiste muhtasar olarak söylenmesi gereken, iki tür arasındaki kaosu çözecek ya da daha da karmaşık hale getirecek –günümüz hikâyecilerine kadar meseleyi taşıyan- yaklaşımların olduğuna işaret etmektir. Örneğin çağdaş Türk hikâyesinin mühim isimlerinden Rasim Özdenören iki türü birbirinden ayırt etmekte¹⁰⁴ “romanı bir savaş alanı hikâyeyi, ise bir düello sahnesi” olarak tanımlamaktadır. Sezai Karakoç ise kurduğu diriliş sanat ve felsefesine uygun bir tespitle iki tür arasındaki farkın “bir var oluş, bir öz farkı” olduğunu¹⁰⁵ belirtmektedir.

¹⁰² Olcay Önertoy. “Yazınımızda Öykü ve Roman Terimine Bir Bakış”. **Çağdaş Türk Dili-Öykü Özel Sayısı**, XIII (113/114/115): 1997, s. 26-29; M. Kayahan Özgül, “Hikâyenin Romanı”, **Hece**, 46-47: 2000, s. 31- 39. Ayrıca bkz. **Tanzimat Edebiyatı**, ortak kitap, Akçağ Yayınları, Ankara 2011.

¹⁰³ Bu hususta bkz. Halid Ziya Uşaklıgil, **Hikâye**, haz.: Fazıl Gökçek, Özgür Yayınları, İstanbul 2012, s. 5-9.

¹⁰⁴ Rasim Özdenören, **Ruhun Malzemeleri**, İz Yay., İstanbul 2013, s. 142.

¹⁰⁵ Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları II**, Diriliş Yayınları, İstanbul 2014, s. 56.

1.2.2. Türk Hikâyeciliğinin Dönemleri ve Ayırt Edici Nitelikleri

1.2.2.1. Türk Hikâyeciliğinin Tanzimat'a Kadar Geçirdiği Evreler

Tanzimat'la doğuşu kabul edilen hikâye türü, daha eski dönemlerde farklı şekillerde İslamiyet'ten önceki dönemlere kadar uzanan bir yolda varlığını sürdürmüştür. Bu dönemle Tanzimat arasında geçen yüzyıllarda türe uygun manzum ve mensur eserler kaleme alınmıştır. Bunların yazılmasındaki amaç 'kıssadan hisse' anlayışıyla örtüştüğünden yani insanları eğitmek ve yönlendirmek esas olduğundan, türün ağırlıklı çıkış noktası halk edebiyatı olmuştur. Dolayısıyla daha açık ve sade bir dile sahiptir dönemin eserleri.

Devlet anlayışına kavuşulan ve saray yaşantısının başladığı dönemlerden itibaren yeni hayata has bir üsluba kavuşan hikâye, İran edebiyatının da etkisiyle halk edebiyatından ayrılmaya başlamıştır. Masal, efsane, destan, menkıbe gibi kimlikler kazansa da hepsi hikâyenin varyantları olmuştur. Bu anlatımlarda kullanılan kişiler idealize edilmiş kahramanlardan meydana gelirken iyilik ve kötülük arasında kesin çizgilerle ayrılmaktadırlar. İyi-kötü, güzel-çirkin gibi iki uçlu bu dünyada ara karakterler yokken olaylar kahramanlık ve cesaret hikâyeleriyle şekillenmektedir. Tesadüflerle ve abartılı durumlarla sıkça karşılaşmaktadır okur.

İran edebiyatının etkisiyle ortaya çıkan mesnevi türü, nazım şekliyle kaleme alınmaya başlayınca nesir geri plana itilmiş ve hikâyeler nazım ölçüsüyle yazılmıştır. Hoca Mesud'un *Süheyl ü Nevbahâr*, Şeyyad Hamza'nın *Yusuf ile Züleyhâ*, Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn* gibi eserleri, Divan edebiyatında mesnevi tarzında yazılmış manzum hikâyelerdir.

Divan edebiyatına ait bu eserler, yapılarına göre üç gruba ayrılmıştır: Manzum, mensur ve manzum-mensur. Manzum grubunda mesnevi formunda yazılmış romanekler ve küçük hikâyeler; mensur grubunda büyük hikâyeler ve çerçeve hikâyeler yer almaktadır.

Bu dönemde türü besleyen üç damar vardır: Tercüme, telif ve adapte hikâyeler. Tercüme hikâyeler, Türkler'in İslam'ı kabullerinden sonra Arap ve Fars

edebiyatından çeviri yoluyla kazandırılan hikâyelerdir. Telif grubunda İslam'la tanışan Türkler'in yeni dünya görüşlerini merkeze alarak yazdıkları hikâyeler bulunmaktadır. Adapte hikâyelerde ise yine Arap ve Fars edebiyatından alınan hikâyelere ekleme ve değiştirmelerle Türk kimliğine uyarlanan hikâyeler yer almaktadır. *Mantıku't-Tayr*'dan esinlenilerek yazılmış birkaç örnek mevcuttur edebiyatımızda (*Şeyh-i San'an Kıssası, Kırk Vezir Hikâyeleri*). Dönem kapanırken ve Tanzimat'a yaklaşıırken 1797 yılında Ali Aziz Efendi tarafından kaleme alınmış olan *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, klasik hikâyenin yeni bir ruha evrildiğinin işaretini vermektedir.

1.2.2.2. Türk Hikâyeciliğinin Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a Kadar Geçirdiği Evreler

Tanzimat dönemi Türk tarihi için büyük değişikliklerle dolu bir dönemdir. Hareketli geçen yılların başlangıcıyla sonu arasında dahi bariz gelişmeler söz konusudur. Bu nedenle Tanzimat dönemini iki merhale olarak ele almakta fayda var. Birinci devresi, Tanzimat Fermanı'nın ilanı yani 1839 yılı ile 1876 arasını; ikinci devre ise 1876-1895 yılları arasını kapsamaktadır.¹⁰⁶

1.2.2.2.1. Tanzimat'ın Birinci Devresinde Türk Hikâyeciliği

1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın¹⁰⁷ ilanından sonra başlayan batılılaşma hareketi, devlet kurumlarının her katmanına olduğu gibi sanat camiamızın da tamamına sirayet etmiştir. Türk kimliği bundan böyle Doğu'nun esintileriyle değil, Batı'nın rüzgârlarıyla şekillenip savrulmaya başlamıştır. Daha önce Arap ve Fars edebiyatından da beslenen Türk edebiyatı, üç koldan (tercüme, telif, adaptasyon) bu yeni edebiyatla tanışmıştır.

¹⁰⁶ Edebiyattaki Batılılaşma dönemi ayrıntılı bilgi için bkz. M. Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010.

¹⁰⁷ Sultan Abdülmecid'in imzaladığı ve hariciye nazırı Koca Mustafa Reşit Paşa'nın Gülhane'de halka ilan ettiği ferman.

“Tanzimat’ın bilhassa fikir cephesi, bu ilk devirde pusulasız ve dümensiz, suların kendi akışıyla bırakılmış bir yolculuğa ne kadar benzer,”¹⁰⁸ diyen Tanpınar’ın sözleri, bu dönemin henüz kök salmamış düşünce ve ideolojilerin akımıyla çalkalandığını göstermektedir. Fikir bağlamında olduğu kadar edebî üslup, şekil ve tür bakımından da yeni dalgalar dâhil olmuştur Türk edebiyatına. Bu dönemde Batılı anlamda hikâye ve roman, edebiyatımıza giren başlıca türlerdendir. İlk tercümelemler 1860 tarihi itibarıyla başlarken 1870’ten sonra ilk telif hikâye ve roman örnekleriyle tanışmıştır edebiyatımız.

Tercümelerin dışında ilk telif hikâye Ahmet Midhat Efendi’nin *Kıssadan Hisse* eseridir. Bunun peşine kısmen uyarlama hikâyelerden oluşan *Letâif-i Rivâyât*¹⁰⁹ gelmiştir. Bu eserde meddah tarzı bir anlatım ağırlıktadır ve yazar “çoğu defa anlatıcı”¹¹⁰ rolündedir. 1871 yılında ise Emin Nihad Bey’in *Müsâmeretnâme* isimli eseri parça parça yayımlanmıştır. Emin Nihad Bey’in Binbaşı Rif’at Bey’in Sergüzeşti isimli hikâyesi birtakım yeniliklerin de habercisidir:

*“Eski edebiyat ürünlerinde göremediğimiz, eşya, insan ve olaya dikkatli bakış hikâyenin en ayırt edici noktasıdır. ... bunlar ‘kurgu varlık’ın dikkatlerinden okuyucuya aksettirilir; bu yapı ‘acemice’ de olsa ‘yeni’dir.”*¹¹¹

¹⁰⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s. 287.

¹⁰⁹ “Bu serisindeki kitaplarından bir kısmı uzun hikâye ve bir kısmı roman özelliğindedir. Fakat böyle bir ayrımı yazarın kendisi dahi yapmaz.” M. Fatih Andı, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Edebiyatı**, Yeni Şafak Kitaplığı, İstanbul 1995, s. 27.

¹¹⁰ Sinan Bakır, **“1950 Sonrası Türk Hikâyesinde Anlatıcı-Anlatım Teknikleri İlişkisi (Orhan Kemal, Leylâ Erbil, Mustafa Kutlu)”**, (Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale 2015, s. 5.

¹¹¹ Mehmet Kaplan, “Binbaşı Rif’at Bey’in Sergüzeşti”, **Yol Dergisi**, C. II, Nr. 11, İstanbul 1966, s. 15.

Mehmet Kaplan'ın sözlerinde görüldüğü üzere, acemice de olsa kurgusal bir anlatıcının varlığı yavaş yavaş şekillenmektedir. Fakat süreç kolay bir süreç değildir. Cemal Şakar'ın ifadesiyle Türk hikâyecileri:

“Tanpınar'ın ‘Şark hikâyeciliği’ diye tanımladığı divan edebiyatıyla birlikte varolan mesnevileri ve halk hikâyelerini peşinen reddettikleri için aradıkları ‘hikâye dili’ni besleyebilecek kaynaktan yoksun kalırlar. Böylesi bir şanssızlık yaşayan Tanzimat dönemi hikâye ve romancısı, bu alanda her şeyi ‘ilk kez’ deneyecektir.”¹¹²

Türk hikâyeciliği bu evrelerden ve gelişmelerden dolayı uzun ve zahmetli bir yolda gelişme göstermiştir. Dolayısıyla anlatıcı, kurgu gibi teknik unsurların zayıflığı göze çarpmaktadır. Hatta yolun öncüsü olan Ahmet Midhat Efendi, “çok okumuş, çeşitli şeyler öğrenmiş ama öğrendiklerini derinleştirmeye çalışmadan hemen okuyucularına haber vermenin telaşında olmuştur.”¹¹³

Tanzimat devrinin birinci döneminde hikâye türünün iyisiyle kötüsüyle kendine birtakım sınırlar çizdiği görülmektedir. Batı edebiyatından tercüme edilen eserler çoğaldıkça Türk hikâyecileri yeni formlar deneyerek peş peşe eserler vermişlerdir.

1.2.2.2. Tanzimat'ın İkinci Devresinde Türk Hikâyeciliği

Tanzimat edebiyatının ikinci dönemi olarak kabul edilen 1876-1895 yılları, ilk merhaleye göre daha verimli geçmiştir. Hikâyecilik gitgide Batılı formuna yaklaşırken bu dönem sanatçıların çoğunda realizm-natüralizm eğilimleri görülmektedir. Daha önceden realizm-romantizm tartışmaları varken artık bu dönemde realizm savunması başlamıştır. Özellikle hikâyeciliğimiz için önemli bir

¹¹² Cemal Şakar, **Yazının Gizledikleri**, Metamorfoz Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 131.

¹¹³ A.g.e., s. 132.

adım sayılan *Karabibik* bu tarzda kaleme alınırken yazarı Nâbizade Nâzım eserin ön sözünde realizmin savunmasını yapmaktadır.

Tanzimat'ın ikinci devrinde Türk hikâyeciliğinin çehresini değiştiren eser Sâmipaşazâde Sezâi'nin *Küçük Şeyler* adlı kitabıdır. Avrupai tarzda küçük hikâyenin ilk örneği kabul edilen eserin sonraki sanatçılar üzerinde oldukça büyük bir etkisi olmuştur. Bunların başında Halit Ziya Uşaklıgil gelmektedir.

1.2.2.2.3. *Servet-i Fünûn Döneminde Türk Hikâyeciliği*

Servet-i Fünûn döneminde natüralizmin etkisiyle eserlerde hayalden ziyade gözlem ağırlık kazanmıştır. “Tanzimat sonrası edebiyatın ilk planda sosyal fayda prensibinden hareket etmesi toplumdaki değişme ile edebiyattaki değişimin paralel bir seyir izlemesi sonucunu doğurmuştur.”¹¹⁴ Maupassant tarzı olay hikâyesi benimsenmişken dil, halkın anlayabileceği ölçüde sadeleşmeye doğru gitmiş fakat romanda ağır ve süslü üslup korunmuştur. Dönemin hikâyelerinde yer alan unsurlar, eseri süslemek için değil, kahramanların ruh hâllerini gösterebilmek için kullanılmıştır.

Dönemin önemli hikâyecileri arasında Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın ve Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun yanı sıra Servet-i Fünûn döneminin bağımsız yazarı Hüseyin Rahmi Gürpınar vardır.

Halit Ziya Uşaklıgil, örnek kabul ettiği Maupassant tarzında hikâyeler kaleme almıştır. Özellikle uzun hikâye diye nitelendirilen *Bir İzdivacın Tarih-i Muâşakası* ve *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* adlı eserleriyle kimi araştırmacılara göre ilk modern hikâyecimiz olarak kabul edilirken hikâye ve romanlarında “Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalarla yüklü bir dili tercih etmiştir.”¹¹⁵

¹¹⁴ Yılmaz Daşcıoğlu-Okan Koç, “Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar”, **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 4/1-1, Winter, 2009, s. 806.

¹¹⁵ M. Fatih Andı, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatı**, Yeni Şafak Kitaplığı, İstanbul, 1995, s. 51.

Hikâye ve romanlarında çoğu zaman ya kendi hayatından kesitler sunmuş ya da karakterlerini kendi duygu ve düşünceleriyle donatmış olan Mehmet Rauf, natüralist sanatçıların etkisiyle eserlerini kaleme almıştır. Bu nedenle yapıtlarının çoğu hayal kırıklıklarıyla sonlanmıştır. *İntizar, Hanımlar Arasında, Son Emel, Üç Hikâye, Âşıkane* hikâyelerinden bazılarıdır.

Hüseyin Cahit Yalçın, daha çok fikir adamı ve gazetecilik yönüyle varlık göstermişse de hikâye de kaleme almıştır. Realizmin etkisiyle tasvir ve ruh çözümlemelerine ağırlık verirken karakterlerini çoğunlukla gayrimüslimlerden seçmesi eleştirilmiştir. *Hayat-ı Muhayyel, Hayat-ı Hakikiyye Sahneleri ve Niçin Aldatırlarmış* hikâye kitapları arasında yer almaktadır.

Ahmet Hikmet Müftüoğlu, ilk hikâye kitabı *Haristan ve Gülistan*'la ilgi uyandırmıştır. Masal tarzındaki bu uzun anlatısının yanı sıra *Çağlayanlar* isimli bir hikâye kitabı olan Müftüoğlu, geçiş yaptığı Milli Edebiyat akımının ruhuyla Batı taklitçiliğinden uzak, milli şuuru öne çıkaran hikâyeler yazmıştır bu eserinde.

Servet-i Fünûn edebiyatına dâhil olmayıp bağımsız bir duruş sergileyen Hüseyin Rahmi Gürpınar, halkçılık anlayışını benimserken natüralist bir çizgiyle eserlerini meydana getirmiş, şehrin kenar mahallelerini sayfalarına taşırken mizahi bir yolla aksaklıkları eleştirmeyi tercih etmiştir. *Kadınlar Vaizi, Eti Senin Kemiği Benim, İki Hödüğün Seyahati* gibi hikâye kitaplarıyla tıpkı diğer eserlerinde yaptığı gibi okuyucusunu eğitmek amacıyla onu bir felsefeye doğru çekmeye çalıştığını dile getirmiştir.

1.2.2.2. Türk Hikâyeciliğinin Milli Edebiyat Döneminde Geçirdiği Değişimler ve Yeni Tavır

Milli edebiyat dönemi, o vakte kadar geçerli olan edebî fikirleri büyük ölçüde sarsacak bir tavır sergilemiştir. Şiir, hikâye, roman gibi türlerin dekorunu oluşturan İstanbul, yegâneliğini yitirmiş, milli edebiyat sanatçıları yönlerini milli mücadelenin yoğun olarak yaşandığı Anadolu topraklarına çevirmişlerdir. Böylece “memleket edebiyatı” yapılmaya çalışılmıştır. Ayrıca “Balkan Savaşı’ndan sonra (1913), Balkan

kavimlerinin imparatorluktan kopması akabinde, ülkenin aydınları arasında Türkçü düşüncelerin daha da yaygınlaştığı görülmektedir.”¹¹⁶

Dönemin başlamasında Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının 1911 yılında Selanik’te çıkardıkları “Genç Kalemler”¹¹⁷ dergisi etkindir. Osmanlı sınırları içerisindeki azınlıkların huzursuzlukları ve bağımsızlık ilan etme çabalarının, sanat, siyaset ve dilde milli bir oluşumla dindirilebileceği varsayılmıştır bu dönemde. Bir yandan iç karışıklıklar diğer yandan dışarıdan gelen tehditler, Osmanlı’nın zaten zayıflayan etkisini büsbütün yok etmektedir. Bir atılımın gerekli olduğu inancıyla Anadolu’ya bakışların çevrildiği bu günlerde edebi eserler vaktin ruhuyla mayalanmaktadır.

Batılılaşma süreciyle Fransız kültür ve edebiyatının taarruzuna maruz kalan Osmanlı sanatçıları, görünüşte yeni türleri kullansalar da dil ve üslupta Osmanlıcaya bağlı kalmaları yüzünden milli kimlikten uzaklaştıklarını düşünüyorlardı. Buna çözüm bulabilmek amacıyla bir oluşumun içerisine giren Ömer Seyfettin’in, hikâyeleriyle türün bağımsız bir kimlik kazanmasını sağlamaya çalıştığı görülmektedir. “Eski kahramanlar” ve “Yeni kahramanlar” olarak kaleme aldığı hikâyeleriyle Osmanlı’nın zayıflayan ruhuna kahramanlık aşısı yapan Ömer Seyfettin, milli bir edebiyatın, milli bir dille sağlanabileceğine inandığından konuşma dilini yazı diline dönüştürmeye gayret etmişti. Son derece sade, açık ve anlaşılır bir dile sahip hikâyelerin “büyük bir bölümü her şeyi bilen anlatıcının bakış açısıyla sunulmaktadır.”¹¹⁸

Ömer Seyfettin’in yeni edebiyat anlayışına katılanların arasında Refik Halit Karay, Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Reşat Nuri Güntekin bulunmaktadır. Refik Halit, iki hikâye kitabını (*Memleket Hikâyeleri* ve *Gurbet Hikâyeleri*) kaleme aldıktan sonra romana yönelerek hikâye yazımının roman

¹¹⁶ A.g.e., s. 67.

¹¹⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Recep Duymaz, “Genç Kalemler Dergisinin Estetik Anlayışı”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Temmuz-Aralık, S. 6, 2011, s. 7-42.

¹¹⁸ Sinan Bakır, “1950 Sonrası Türk Hikâyesinde Anlatıcı-Anlatım Teknikleri İlişkisi (Orhan Kemal, Leylâ Erbil, Mustafa Kutlu)”, (Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale 2015, s. 7.

yazımından biraz daha zorlayıcı olduğu kanısını kuvvetlendirmektedir. Çoğunlukla roman türünde eser vermiş olsa da iki hikâye kitabı Türk hikâyeciliği için, dil ve üslup bakımından öncü yapıtlardandır.

Halide Edip çoğunlukla roman türünde eser vermiş yazarlarımızdan olsa da hikâye kitapları mevcuttur. *Harab Mâbedler* ve *Dağa Çıkan Kurt* gibi kitaplarında milli edebiyatın özelliklerinden faydalanarak Türklük bilinci, Anadolu halkının çektiği çile ve işgale karşı verdiği mücadele gibi konuları ele almıştır hikâyelerinde.

Yine aynı şekilde Yakup Kadri de hikâyeye yazı hayatına başlamıştır. *Millî Savaş Hikâyeleri* ve *Bir Serencam* adlı hikâye kitaplarında ezilen insanların durumlarını, benimsediği Maupassant tarzıyla kaleme almıştır. “Şuursuz bulunduğu toplumu zalim, ferdi ise mâsum ve mazlum gösteren bir bakış açısına sahiptir. Genellikle Batı Anadolu’ya ait olan mekân tasvirleri sert ve haşindir.”¹¹⁹

1.2.2.3. Türk Hikâyeciliğinin Cumhuriyet Döneminde Geçirdiği Değişimler, Yeni Arayış, Anlayış ve Tavrılar

Cumhuriyet dönemi edebiyatı,¹²⁰ Cumhuriyet’in 1923 yılındaki ilanından başlayıp günümüze kadar devam eden süreci kapsamaktadır. Hemen o yıl hikâye kitabı yayımlanan ve sade, günlük dille yazan Reşat Nuri Güntekin’le zaman zaman didaktik üslubu benimseyen bir anlayışla yazan Fahri Celal dönemin öncü hikâyecilerindendir.

Tek hikâye kitabı *Bir Mekteplinin Hatıratı* ile on dört yaşında edebiyat sahnesine çıkan Peyami Safa, daha sonra romana yönelirken Çehov tarzını Türk hikâyeciliğine taşıyan Memduh Şevket Esenal bir ekolün başlatıcısı olmuştur. Artık

¹¹⁹ Alim Kahraman, “Hikâye” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul 1998, s. 496.

¹²⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı** kitabında Âlim Kahraman’ın “**Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyesi**” başlıklı yazısı. Akçağ Yayınları, Ankara 2015, s. 385-410; Olcay Önertoy, **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Öyküsü**, İş Bankası Yayınları, Ankara 1984; İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.

müstakil bir olaydan değil, hayatın herhangi ve noksan kesitinden bir hikâye yazılabileceğinin kanıtı olan anlayışla, Türk hikâyeciliği onun sayesinde tanışmıştır. *Hikâyeler Birinci Kitap* ve *Hikâyeler İkinci Kitap*, bu tarzı tebarüz ettiren çalışmalardan oluşmaktadır.

Dönemin hikâyecilerinden Sadri Ertem, hikâyelerinde ekonominin toplum düzenini şekillendirmesindeki rolünü irdelerken Bekir Sıtkı ve Kenan Hulusi de Ertem'in gerçekçiliğe dayalı anlayışını benimserler. Aynı dönemlerde hikâyeler kaleme alan Necip Fazıl ise türde sebat edemese de dünyayla ve kendi zaaflarıyla cedelleşen "ben" in hikâyelerini kaleme almıştır.

İlk hikâye kitabını (*Değirmen*) 1935 yılında yayımlayan Sabahattin Ali de gerçekçiliği hatta sosyal gerçekçiliği merkezine almıştır hikâyelerinin. Natüralizmin yazarlara armağanı olan trajik sonlar Sabahattin Ali hikâyeciliğinin önemli bir özelliği haline gelmiştir.

Nahit Sırrı Örik, Umran Nazif Yiğiter ve Samet Ağaoğlu'yla hemen hemen aynı dönemde hikâye yayımlamaya başlayan Sait Faik'in, Türk hikâyeciliği için önemli bir merhale olduğunda şüphe yoktur. İstanbul'dan yüz çeviren yazarların aksine onun bütün malzemesini İstanbul'a borçlu olduğunu söylemek mümkündür. Büyük olayların değil, anlatım tarzının peşine düşen Sait Faik alelade sayılacak malzemelerle sanatkârane bir atmosfer oluşturmuştur hikâyelerinde.

Halikarnas Balıkcısı olarak bilinen Cevat Şakir Kabaağaçlı, sürgün olarak Bodrum'a gönderilmesiyle merkezine denizi oturtan masalsı hikâyeler kaleme alırken Ahmet Hamdi Tanpınar, rüya atmosferiyle yazdığı hikâyelerinin ilkinin 1936 yılında Ağaç dergisinde yayımlatmıştır.

Şairlikleriyle daha çok bilinen iki dost Cahit Sıtkı Tarancı ve Ziya Osman Saba da bu alanda eser veren yazarlardandır. Cahit Sıtkı hayatı boyunca kurtulamadığı karamsar halinden kaçacağı mutluluk pencerelerini hikâyelerine taşıırken Ziya Osman Saba geçmişe özlemi otobiyografik öğelerle süslemiştir hikâyelerinde.

İleride romancı olarak edebiyat tarihine geçecek Kemal Tahir ve Orhan Kemal de hikâye türünde eser vermişlerdir. Kemal Tahir'in tek hikâye kitabı *Göl İnsanları*, uzunluğu bakımından romanın ipuçlarını vermektedir. Orhan Kemal ise romanlarında yazacağı ya da kullanacağı karakterlerden uzak bir yol izlemeyerek belli bir bölgenin insanlarını kendi şiveleriyle hikâyelerine taşımıştır.

1939'da yazı hayatına başlayan Aziz Nesin, mizahı modernize ederek onu bir eleştiri mekanizmasına dönüştürüp hikâyelerinin dokusu hâline getirmiş, bozuk düzeni ve insanın böylesi bir toplum içindeki hâlini trajikomik bir üslupla ele almıştır. Ona benzer bir yol izleyip meddah hikâyelerinden esinlenen eserler kaleme alan Haldun Taner ilk hikâye kitabı *Yaşasın Demokrasi*'yi 1948'de yayımlamıştır.

Samim Kocagöz, Faik Baysal ve Orhan Hançerlioğlu'yla aynı dönemlerde hikâye yazan Tarık Buğra, anlatılarının merkezine insanı ve onun iç dünyasını yerleştirirken psikolojiye ağırlık verip olay, mekân gibi kavramlardan hikâyesini arındırmayı başararak son derece samimi bir dil yakalamıştır.

50'li yıllara gelindiğinde bireyselleşmenin ağırlık kazandığı görülmektedir. “Öteden beri ihmal edilmiş ... birey, bu dönem sanatçıların hikâyelerinde irdelenir ve asıl kahraman olarak kurgunun merkezine yerleş”¹²¹ir. Bu dönem, gerek dünyada hüküm süren varoluşçuluk felsefesinden etkilenmesiyle gerekse kadın yazarların (Leyla Erbil, Nezihe Meriç gibi) ön plana çıkmasıyla gerek İkinci Yeni şiir anlayışının hikâyeye de sirayet etmesiyle ve gerekse köy enstitülerinin (başta Fakir Baykurt aracılığıyla) edebiyatta ağırlık kazanmasıyla öne çıkmaktadır. Bu kuşağın anlatıcı tercihlerine düşünce yapılarının yansdığı görülmektedir:

“bu öykücülerin çoğunlukla birinci kişi anlatıcıyı tercih ettikleri gözlemlenir. Bireysel konuların önem kazandığı, yazarlar tarafından öncelikle bireyin düşüncelerini, hayallerini, sevgi ve nefretlerini en dolaysız biçimde yansıtmanın amaçlandığı bu dönemde, anlatıcı olarak birinci kişinin

¹²¹ Sinan Bakır, “1950 Sonrası Türk Hikâyesinde Anlatıcı-Anlatım Teknikleri İlişkisi (Orhan Kemal, Leylâ Erbil, Mustafa Kutlu)”, (Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale 2015, s. 51.

seçilmesi oldukça doğaldır. Anlatıcının üçüncü kişi olduğu öykülerde de, karakterin bakış açısının kullanıldığı ve onun aklından geçenlerin mümkün olduğu kadar dolaysızca yansıtıldığı görülür.”¹²²

Bunun sebeplerinin başında iki dünya savaşının ardından gelen, toplumsal ve ekonomik alanda yaşanan travmalardır. Özellikle Batı’da insanın dünyaya –hatta Tanrı’ya karşı- bakışı kökten değişim geçirmiştir. Karamsarlık ve içe kapanıklık hâkim duygu haline gelince Türk sanatçılar da bir süre sonra –dünya savaşlarına katılmadıkları halde- bundan etkilenmişlerdir. Ortaya çıkan edebiyat anlayışı bu hislerle doğru orantılı şekilde biçimlenmiştir. Hikâye yeniden form kazanıp eski alışkanlıklarını değiştirmiştir. Giriş-gelişme-sonuç kuralı tek gerçek olmaktan çıkınca hikâyeciler, “modernist anlatım biçimleri geliştirmiş, şimdi ile geçmişin, hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği öyküler yazmışlardır.”¹²³

60’lı yıllara gelindiğinde bir yanda Bekir Yıldız, Adalet Ağaoğlu gibi toplumcu yazarların, diğer yanda Rasim Özdenören, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu gibi İslamcı yazarların edebiyat sahnesine çıkmaya hazırlandığı görülmektedir.

70’li yıllara damgasını vuran ve bilinç akışıyla yeni bir üslup belirleyen Oğuz Atay, tek hikâye kitabı *Korkuyu Beklerken*’i yayımlamıştır. Aynı dönemde Nurettin Topçu çizgisini takip ederek toplumsal gerçekçi bakış açısına İslami bir yön veren Mustafa Kutlu, hikâyelerini çarpık şehirleşme, toplumsal dönüşüm, göç gibi temalarla şekillendirmiştir.

80’li ve 90’lı yıllarda Hüseyin Su, Cemal Şakar, Cihan Aktaş, Ali Haydar Haksal, Fatma Barbarosoğlu, Ramazan Dikmen, Ayfer Tunç, Murat Gülsoy, Murat Yalçın, Nazan Bekiroğlu gibi hikâyecilerin ön plana çıktığı yıllar olmuştur.

¹²² Jale Özata Dirlikyapan, **Kabuğunu Kıran Hikâye-Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı**, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 162.

¹²³ A.g.e., s. 158.

2000’li yıllar ise hikâyenin her zamankinden çok revaçta olduğu yıllar olarak tarihe geçecektir. Postmodern eğilimler, soyut anlatılar, şiir-deneme ortaklıklarıyla kaleme alınan hikâyeler, bu dönemin belirleyici vasıfları olarak öne çıkmaktadır.

Cumhuriyet dönemi edebiyatını¹²⁴ tek bir çizgi olarak betimlemek mümkün değildir. Yaklaşık yüz yıllık bir edebiyat dönemi gerek uzunluğu gerek dünyada hızla değişen politik durumlar nedeniyle içinde pek çok edebî eğilimi barındırır. Bu sebeple cumhuriyet edebiyatı hikâyeciliğini bir bütün olarak ele almak oldukça güçtür.

1.2.3. Türk Hikâyeciliğinde Yeni Arayışlar ve Yönelişler

Türk hikâyeciliğinin başlangıcında benimsenen Maupassant tarzı “olay hikâyesi”nin yerini zamanla Çehov usulü “durum hikâyesi”nin aldığı görülmektedir. 50’li ve ardından 60’lı yıllarda dünyada etki alanı oluşturan varoluşçuluk Türk hikâyeciliğine ulaşmıştır.¹²⁵ Daha soyut ve içe dönük anlatımlara bürünen hikâyelerde mekân ve dış çevreden çok insan ruhu ve düşünce dünyası ağırlık kazanmıştır.

70’li ve 80’li yıllara gelindiğinde dünyadaki siyasal gelişmelerin yanı sıra ideolojik kutuplaşmalardan doğan iç çatışmalar, toplumun her alanına olduğu gibi edebiyata da taşınmıştır. 1980-1995 yılları arası hikâyeciliğinde öne çıkan özellikler şunlardır:

“Sanatın dilini iyi kullanamama nedeniyle, söyleyeceğini açık, anlaşılır biçimde söyleyememe diyebileceğimiz anlatım bozukluğunun, daha çok, ne söyleyeceğini bilemeyen öykülerin sorunu olduğunu saptayabiliriz. Ne söyleyeceğini bilememenin, gündelik yaşamdaki konuşmaların anlaşılabilirliğini

¹²⁴ Daha kapsayıcı bilgiler için bkz. İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013; Şerif Aktaş, **Türk Dünyası Edebiyat Tarihi**, 8 Cilt Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2007.

¹²⁵ İsmail Çetişli. “Hikâye/Öykü: Cumhuriyete Kadarki Türk Hikâyesine Genel Bir Bakış”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Nesri**, ed. İsmail Çetişli - Emine Kolaç, AÖF Yay., 2012, s. 22-56.

bile bozduğunu göz önünde tutarsak, bu sonuç olağan da sayılabilir. Çok uzaktan bakışla olağan sayılabilecek başka bir sonuç da, faşist baskının getirdiği sanatsal ve yaşamsal boyutlardaki yalnızlaşmadır. 12 Eylül'den sonra yazılan öykülerdeki karşılıklı konuşma yoksulluğu, monolog bolluğu, içkonuşma yaygınlığının, yaşanan dönemin koşullarının getirdiği yalnızlaşmanın doğal sonucu olduğunu herhalde teslim etmek gerekir.”¹²⁶

Bu dönemlerde Necip Fazıl, Nurettin Topçu, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu, Mustafa Kutlu gibi yazarlarda İslami duyarlılığın yoğurduğu bir hikâye dili ve anlayışı ön plana çıkmaktadır. İslami motifler, hikâyelerin malzemeleri arasına girerken 2000'li yıllardan sonra 60'lı ve 70'li senelerde Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'ın öncülük ettiği bir öykü anlayışı devralınmaktadır.

Bu yıllarda denilebilir ki, “Rasim Özdenören'den Mustafa Kutlu'ya, Ali Haydar Haksal'dan Hüseyin Su'ya kadar pek çok yazarın temel meselesi gelenek-modern çatışması olmuştur.”¹²⁷ Postmodernizmin özelliklerinden olan üstkurmaca, metinlerarasılık, oyunsuluk gibi anlayışlar sıkça öykülerin dokusunu oluşturmakta, bu tarz metinlerin yaygınlaşmasına sebep olmaktadır.

Bireyin merkeze yerleştiği; mekânın şekillendirdiği kişi olarak değil, çevresini şekillendiren kişi olarak bireyin kurgunun merkezine yerleştiği hikâyecilik önemlidir artık. Bilinç akışı bir dönem daha revaçtayken gerilemeye başlamış, fantastik kurgular, türlerin karışımına örnek olabilecek şiirle harmanlanmış metinler, “iç diyalog ve monolog tekniklerle”¹²⁸ bezenmiş anlatılar ön plana çıkmıştır günümüz hikâyesinde.

¹²⁶ **Bir Tersine Yürüyüş**, haz. Hürriyet Yaşar, Can Yayınları, İstanbul, 2009, s. 13-14.

¹²⁷ Yunus Emre Özsaray, “1980-2000 Arası Türk Hikâyesi ve Toplumsal Değişim” (Doktora Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017, s. 223.

1.2.4. Türk Hikâyeciliğinde Genel Olarak Anlatıcı ve Okur İlişkileri

Letâif-i Rivâyât ve *Müsâmeretnâme* ile ilk örneklerini veren Türk hikâyeciliği o vakit henüz Batılı tarzdaki anlayışa bürünmemiştir. Doğu ile Batı arasında bir Araf'tır Türk hikâyeciliği o zaman. Doğu'dan tam manasıyla kopamadığının, Batı'ya tam manasıyla eklenemediğinin göstergesi Tanpınar'ın sözlerindedir:

*“Letâif-i Rivâyât, mânasıyla, işitilen birçok hikâyelerin içinde en güzellerinin seçildiği hissini bırakır. Müsâmeretnâme'nin mânası ise, gece sohbetleridir. Böylece her iki muharrir, bu adlarla eski meddah hikâyesini devam ettirmek istiyor gibidirler.”*¹²⁹

Ahmed Midhat Efendi'yle başlayan Türk hikâyeciliğinin en belirgin özelliği, yazarın anlatıcı konumunda kalması, metinde okurunu yönlendiren ve zaman zaman epik tiyatro özelliğiyle dönüp “Ey kâri!” uyarısını yaparak okura seslenmesidir. Bu sayede okura hiçbir özgürlük ve düşünme alanı bırakılmadığı gibi, yazarın kendisinden istediği şey veya düşünce dışında bir çıkarım yapması da engellenmektedir.

Yine ilk dönem hikâyeciliğinde etkin olan natüralizm akımı nedeniyle yazar ve dolayısıyla anlatıcı, bir bilim insanı pozisyonuna geçip sanatsal kaygıları önemsemeyerek sadece acı gerçekleri gösteren bir ayna görevi üstlenmektedir. Okurun payına böylece üzüntü ve endişeden başka bir şey düşmemektedir.

*“Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat, vakanın tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında kurmak istenilen alakalar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşahede sızıntıları ile eski hikâyelerden de çok ayrılırlar.”*¹³⁰

¹²⁸ Ertan Örgen, “Moderniteyle öykü arasında nasıl bir bağ kurulabilir? Modernite, Türk öyküsünde ne şekilde varlığını sürdürüyor? Öykümüzü ne şekilde etkiledi?” (soruşturma), içinde: **40 Soruda Türk Öyküsü**, haz. Cemal Şakar, Ketebe Yayınları, İstanbul 2018, s. 46.

¹²⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016, s. 289.

¹³⁰ A.g.e., s. 290.

On dokuzuncu asırda metinlerde sıkça kullanılan “panoptikon bir açıdan kurmaca dünyayı ve karakterleri izleme tarzı, hem otoriter yazara hem de onun ikizi olan klasik beğeni sahibi okura geniş bir açı sunuyordu.”¹³¹ Gerekli gereksiz her şeyi görme ve gösterme arzusu özellikle realizm anlayışının vasıflarındandır. Geniş ve uzun tasvirler, dönem yazarlarının sanatkârane bakışlarının simgesiydi. Bu nedenle üstten ve her şeyi kuşatan bir görüş hâkimdir dönemin hikâyelerinde.

*“Bu bütüncül görüş biçimiyle hikâye dünyasına –her ne kadar odaklayıcı olimpi pozisyonla belirlenmiş olsa da- hem dışarıdan bakmak hem seçilen karakterlerin gözünden bakmak mümkün oluyordu.”*¹³²

Bu dönemin okuru için özgürlükten söz etmek mümkün olamamakta çünkü anlatıcı konumunda bulunan yazar, ona kendi gözlerini vermektedir. Okurun kendi gözlerini kullanması, yazarın geri plana çekilip yerini bir anlatıcıya devretmesinden sonra gerçekleşmektedir. Okurun bu yeni görme biçimi,

*“dramatize edilmiş karakterlerin görme biçimidir. Türk öykücülüğünde 1950’den sonra görülmeye başlanan bu bakma tekniği, aynı zamanda öykücülüğümüzün klasik evresinin sonunu ve modernist evrenin başlangıcını duyurur. Bu bağlamda yeni dönemdeki uygulamaların klasik evreden ayrılan en önemli yanı, karakterlerin kendilerini içeriden betimlemeye başlamaları, okurun da onları kendi zihinleri üzerinde takip edebilmesidir. Bu bakış açısıyla birlikte okur, ilk kez ve gerçekten bir karakterin gözünden kurgusal uzama bakabilmiş”*¹³³ ve pasif okurluktan aktif okurluğa geçiş yapabilmıştır.

¹³¹ Oktay Yivli, “Öyküde Bakış Açılarının Birbirlerine Göre Farkları, İmkânları ve Sınırları Nelerdir?” (soruşturma) Cemal Şakar (haz.), **40 Soruda Türk Öyküsü**, Ketebe Yayınları, İstanbul 2018, s. 26.

¹³² A.g.e., s. 26.

¹³³ A.g.e., s. 28.

Postmodernizmin devreye girmesinden ve kurduğu oyunsulukla okuru ‘bilen’ konumuna yükseltmesinden sonra okur, anlatının asli üyelerinden biri haline gelmiş bulunmaktadır. Nitekim postmodernizmin bir başka özelliği olan metinlerarasılıkta, metnin anlaşılması ve çözümlenmesi konusunda böylesi bir okur önemlidir.

Zaman içerisinde baskın bir yazardan kontrollü bir anlatıcıya, oradan da aktif bir okura geçilmiş olsa da artık yazar, anlatıcı sayesinde tamamen geri plana itilmiş, anlatı okurun hayal gücüne ve zekâsına emanet edilmiş bulunmaktadır. Metinleri nasıl yorumlayacağı onun isteğine bağlıdır. Fakat bir yandan da okuru hesaba katmayan, daha çok anlatıcının kendi kendine konuşmasından, bölük pörçük düşüncelerinden ibaret metinler de mevcuttur. Bunlara anlatı demek ne kadar doğruysa bir okur katılımı beklemek de o kadar doğru olur.

1.2.5. Hikâye ve Öykü Kavramlarıyla İlgili Tartışmalar

Türün başlangıcı olarak kabul edilen Tanzimat döneminde hikâyenin sınırlarının belli olmadığı hatta zaman zaman romanla aynı manada veya birbirlerinin yerine gelişigüzel kullanıldığı görülmektedir. Batılılaşma süreci Cumhuriyet’in ilanından sonra hız kazanınca dilde bir düzenlemeye gidildi ve Arapça, Farsça gibi Doğu dillerinden alınan kelimelerin yerine öz Türkçe kelimeler teklif edildi. Dil konusundaki devrimlerin baş mimarlarından Nurullah Ataç, 40’lı yıllarda “hikâye” kelimesinin yerine “öykü”yü teklif etmiştir.¹³⁴

Her ne kadar böyle bir isim değişikliği olsa da iki kelime aynı şeyi işaret etmekteydi. Kelimelerin mana ayrımları göstermesi, zaman içerisinde gerçekleşmiştir. Öykü kelimesi hayat bulduktan sonra hikâyenin geri plana itilmesinde, elbette dönemin politik iktidarları etkin olmuştur. Sağ ve sol ideolojilerin kendi lügatlerini oluşturduğunu düşünürsek muhafazakâr kesimin hikâyeye, sol görüşlü kesimin öyküye meylettikleri görülmektedir. Bu tabii ki belli bir dönem için geçerliydi. Bugün her iki kesimde de hikâyenin zayıflayıp öykünün güçlendiği

¹³⁴ Yılmaz Çolpan, *Ataç’ın Sözcükleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1963, s. 75.

görülmektedir. Bunda öyküye yüklenen yeni manaların, bugünkü anlatıya daha yakın bulunması etkin olabilir.

“50’li yıllardan başlayarak, Batıdaki örneklerine uygun olarak kurgulanan, hikâye kalmayan, roman olmayan yeni metinlerin başka bir dile dönüştürülemezliği, özetlenemezliği, anlatılamazlığı, sadece ve sadece okunularak nüfuz edilebilirliği nedeniyle giderek tür plânında ‘biricikleşmesi’ ve yeni sözcüğün bu yeni olanı tanımlama ihtiyacını gidermesiyle öykü, story, short story, short short story karşılığı olarak kendisine edebiyatımız içinde bir kullanım alanı açmıştır.”¹³⁵

Öykünün “öykünmek” fiilinden türetildiği kabul edildiğinden artık her iki sözcük birbirleriyle yan yana değil, karşı karşıya durmaktadır. Öykü kendisine atfedilen yeni manalar sayesinde hikâye kavramından uzaklaşmakta yeni bir perspektif kazanmaktadır. Nitekim “hikâyenin yaratılışsal, öykünün ise uydurma, dönüştürme ya da teknik karşılığıyla kurgusal olduğunu söylememiz gerekecektir.”¹³⁶

1980’lerin başında özellikle Yaşar Kaplan hikâyenin bir alternatifi olarak öykü kelimesinin “anlam çerçevesini kurmaya çalışmış, anlam çerçevesini çizdiği öykünün kendi gerçekliğini inşa edeceği”¹³⁷ne inanmıştır. Bu bağlamda şunları söylemiştir:

¹³⁵ Ömer Lekesiz, “Tarihsel süreç içinde öykü kavramında genişleme ve daralma oldu mu? Olduysa ne yönde oldu?” (soruşturma), içinde: **40 Soruda Türk Öyküsü**, haz. Cemal Şakar, Ketebe Yayınları, İstanbul 2018, s. 16-17.

¹³⁶ A.g.e., s. 18-19.

¹³⁷ Yunus Emre Özsaray, “**1980-2000 Arası Türk Hikâyesi ve Toplumsal Değişim**” (Doktora Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017, s. 226.

“Öykünün doğal sınırlarını ihlal eden ya da öykünün kucagında doğup büyümesine karşın öyküden başka şeylerin çıkarına çalışan ama gene de eline geçen her fırsatta öyküyü temsile yeltenen birçok kurbanın kanları pahasına da olsa bu yolda yürüyecektir öykü.”¹³⁸

Öykü ve hikâye kavramlarının daha sıklıkla tartışıldığı dönemler 2000’li yılların başlangıcıdır. “Öykünün her şeyden önce ve yalnızca dil işçiliği”¹³⁹ olduğunu savunan ve “öykü” kavramını destekleyen Feyza Hepçilingirler’in aksine Necati Mert, öykünün hikâyenin yerine geçemeyeceğini savunmaktadır.¹⁴⁰ Bugün daha sakin bir hava hâkim olsa da birini kabul edip diğer kavramı reddeden görüşler dönem dönem ortaya çıkmaya devam etmektedir.

1.2.6. Hikâye ve Öykü Bağlamında Yeni İlgiler

Hikâye ve öykü kavramlarının birbirlerinden farklı manalar taşıdığı varsayılsa da her ikisinin aynı güçte hayatta kalması mümkün olmamıştır. Öykü kavramı “kurgusal” kısa anlatıların temel türüne yükselmiş, “hikâye” bu değişime ayak uyduramamış gibi görünmektedir.

“Öyküye yeni anlam biçme uğraşısı, kurmaca/itibari alem çerçevesindeki batılı kuramların okunmasına daha etkili bir biçimde bağlıdır. Öykünün hikâye olmadığı yolundaki yaklaşımın altında artık ‘hikâye’ dediğimiz formun bireyleşmeyi, özgürleşmeyi, entelektüel zihni ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan anlatım tekniklerini taşıyamadığı düşüncesi vardır.”¹⁴¹

¹³⁸ İsmail Kılıçoğlu, “Hikâyede Gerçeklik”, **Mavera Dergisi**, Hikâye Özel Sayısı, S. 46, Eylül 1980, s. 9.

¹³⁹ Feyza Hepçilingirler, “Öykü Ne, Hikâye Ne?”, **İmge Öyküler**, S. 1, Şubat-Mart 2005, s. 77.

¹⁴⁰ Necati Mert, “Hikâye de Öykü de”, **Heceöykü**, S. 70, Ağustos 2015, s. 91-94.

¹⁴¹ Mehmet Narlı, “Ülkemizde öykü tartışmalarında genel olarak neler öne çıkmıştır? Daha çok hangi sorunlar ele alınmıştır?” (soruşturma), içinde: **40 Soruda Türk Öyküsü**, haz. Cemal Şakar, Ketebe Yayınları, İstanbul 2018, s. 164.

Bugün hazırlanan kısa anlatı kitaplarının üzerinde ‘öykü’ yazmakta, ‘öykü’ dergileri yayımlanmaktadır. Sadece bunlar dahi hangi kavramın üstün geldiğine ve varlığını pekiştirdiğine gösterge olabilecek güçtedir. İdeolojik boyutu unutulmuş, işlevsel ve anlamsal boyutu ona hayatta kalma hakkı vermiş bulunmaktadır. Nitekim ‘hikâye’ denince bir hakikat payı akla gelmekte fakat hakikat payı kurmacanın içinde eritildiğinden oradaki ‘hikâye’ zarar görüp yerini kurgulanmış ‘öykü’ye bırakmaktadır.

Öykü kelimesini kullanmamakta ısrar eden hikâyecilerden biri de çalışmanın öznelerinden olan Mustafa Kutlu’dur. Yazdıklarının arasında zaman zaman yazarlığa dair bakış açısını, yazma alışkanlık ve ipuçlarını da paylaşan Kutlu’nun bir hikâyesinde, iki kelimeye karşı tavrı net olarak ortaya çıkmaktadır:

“Modern hikâye, edebî eserin nitelikleri, günümüzde eski hikâyeden yakasını kurtarıp ‘öykü’ domuna bürünerek ve tabiatıyla gizemli bir özellik kazanan anlatım tarzını biliyorum. Ama inat da bir murattır. Ben bildiğim-inandığım şekliyle anlatayım: Kafasına yatan, okur; yatmayan ‘amaan sıktı be’ deyip atar.”¹⁴²

Hikâye ve öykü konusundaki fikir ayrılıkları bugün de sürmektedir. Aradaki anlam farklılığını basit bir ayrımla anlatan Ömer Lekesiz “hikâye anlatılır, öykü ise kurgulanır. Anlattığımız her şey hikâyedir ama kurgulamadığımız her şey öykü değildir”¹⁴³ sözlerini, bir hikâyenin gerçekte olduğu haliyle kâğıda aktarıldığı zaman ‘hikâye’ olduğu fakat birazcık dahi ‘kurgulandığı’ zaman ise ‘öykü’ye dönüştüğünü söylemektedir.

Dünya meta-anlatıların artık üretilmediği bir dünya haline geldi. Postmodernizmin ‘şaheserler önceki dönemlerde yazıldı ve bir daha yazılamaz. Çünkü her şey ‘fraktal’ yani parçalı hâle geldi’ görüşü, hikâyeciliği de etkilemiştir. Her dilde hikâye için bir kelime olduğu halde Amerikan kültür endüstrisi bu alana da

¹⁴² Mustafa Kutlu, **Kapıları Açmak**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 27.

¹⁴³ Ömer Lekesiz, **Öyküce Konuşmalar**, Meneviş Kitapları, Ankara 2003, s. 73.

müdahale etmekten geri durmamıştır. Amerikan edebiyatının “story” kelimesi “short-story”ye dönüştüğü anda, bu bakıştan dünya edebiyatı da payını almıştır. Kelime anlamıyla hikâyenin bir nevi kısasını kasteden terim, biçim olarak kısalarak, cilalanarak, kurgulanarak yepyeni bir anlam sahasına çekmiştir hikâyeyi. Edgar Allen Poe, O. Henry, Mark Twain, Ernest Hemingway, Sherwood Anderson gibi Amerikan “short-story” yazarları bütün dünyanın edebiyat anlayışına yeni bir soluk getirince hikâye kelimesi uzunluğu ve hayatın çok benzer bir taklidi oluşuyla türü karşılamaya yetmedi gibi görünmektedir. Poe’nun ileri sürdüğü öykü özellikleri, hikâyeden ayrı bir yerde durulduğunu belli etmektedir. Poe’ya göre:

- a) ‘short-story’ yani kısa öykü, karmaşık olmayan bir girişe sahiptir.
- b) Öykülerde yer alan kişiler çoğunlukla kendileriyle, toplumla ya da çevreleriyle çatışma halindedirler.
- c) Okuyucuda belirgin ve tek bir etki oluşturur. Bu etki de bir oturta okunacak kısalıkta eserler yaratabilir.
- d) Anlatılan her olay, öykünün sonucunu oluşturan ve sonuca götüren bir parçadır.¹⁴⁴

Kısa öykü, hikâyeyi evrimleştirmiştir demek, yanlış olmaz. Hızlı hayatın ve tüketimin insan ruhu üzerindeki acelecilik baskısı, onu uzun anlatılardan uzaklaştırmaktadır. Öykü bu anlamda onun hayat hızına ve anlayışına son derece yakın bir tür olarak karşısına çıkmaktadır. Onun “en önemli özelliğinin yoğunluğu”¹⁴⁵ ve onunla “yazarın söylemini aktarması açısından etkili bir araç” olduğu kabul edilirse okura gereken okuma hazzını da sağlamaktadır. Dolayısıyla hikâye kelimesi her geçen gün uzaklaşırken öykü kelimesi kendisine yeni ve hikâyeden uzak bir anlam adası inşa etmektedir.

¹⁴⁴ Aysu Erden, **Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri**, Gündoğan Yayınları, Ankara 1998, s. 30.

¹⁴⁵ Nefin Huvaj Sevim, “Sait Faik Abasıyanık Öykülerinde Söylem: “Semaver”, “Mahalle Kahvesi”, “Alemdağ’da Var Bir Yılan” Kitapları Üzerine Foucault’cu Bir Okuma” (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2018, s. 22.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SABAHATTİN ALİ, SAİT FAİK VE MUSTAFA KUTLU HİKÂYELERİNDE ANLATICI-OKUR İLİŞKİLERİ VE İŞLEVLERİ

2.1. SABAHATTİN ALİ’NİN HİKÂYELERİNDE ANLATICI-OKUR İLİŞKİLERİ VE İŞLEVLERİ

2.1.1. Hayatı ve Eseri Üzerindeki Kalıcı İzler

Sabahattin Ali 25 Şubat 1907’de Bulgaristan’da, Gümülcine Sancağı’na bağlı Eğridere’de (Ardino) doğdu.¹⁴⁶ Babası, dostu Prens Sabahattin’in adını koydu ilk doğan çocuğuna. Yedi yaşına geldiğinde Üsküdar Doğancılar’daki Füyûzat-ı Osmaniye Mektebi’ne başladı ancak babasının Çanakkale’ye tayini üzerine Çanakkale İptidaî Mektebi’ne devam etti. Okulu seferberlik dolayısıyla öğretmensiz kalıp kapansa da bir süre sonra babasının gayretiyle ve subayların öğretmenliği üstlenmesiyle yeniden açıldı. Dönem, Çanakkale Savaşı dönemi idi. Sabahattin Ali’nin 1928 tarihli mektubu yalnız o günlerin acı hatırasına değil geleceğin büyük öykücüsünün betimleme gücüne de işaret etmekteydi:

“Burada dört sene kaldık. Düşman hemen her zaman şehri bombardıman ediyordu ve biz bu esnada bin korku ile civar köylere kaçıyor, on gün kaldıktan sonra, bombardıman biraz sükûnet buluyor, biz de dönüyorduk. Bazen yalımızda otururken karşımızda duran gemilere bombardıman başlıyor, vapurlar kaçmak isterlerken etraflarına düşen mermiler beyaz birer minare gibi su sütunları yükseltiyordu. ... Bazen mehtaplı gecelerde rahat

¹⁴⁶ Cevdet Kudret, “Sabahattin Ali Konusunda Aydınlığa Doğru”, **Varlık Dergisi**, 1966, S. 671, s. 7.

yatağımızda uyurken meş'um bir uğultu veya kulakları parçalayan bir tarraka ile uyanırdık. Teyyareler gelmiş ve bomba atmaya başlamıştı. O zaman biz çıplak vücutlarımıza giyebildiğimiz şeylerle şehrin dışındaki bahçelere kaçar, asker battaniyelerine sarınarak kardeşimle bekler dururduk.”¹⁴⁷

1918 yılının sonunda aile İzmir'e taşındı. Baba gazino işletmeciliğine başladı. Yunanlılar İzmir'i işgal edinceye kadar işleri yolunda gitti. Edremit'e, Sabahattin Ali'nin dedesine gitmekten başka çare kalmadı fakat burada da Yunan etkisi vardı ve Ali Selahattin'in maaşının alınması engelleniyordu.

Baba, ailenin geçimini sağlamak üzere Edremit'te çerçiliğe başladı. Bu konuda babasına yardımda bulundu. Sabahattin Ali'nin hikâyeciliğe başlayışında ve yazış biçiminde babasının etkisi olduğu bilinmektedir:

“Pazarda kadınlar tombul yanaklarımdan makas, önümdeki sepetten ibrişim yumakları alırlardı. Babam pazarda gördüklerimi yazmamı isterdi. Bir kez yazıya şöyle başlamıştım: ‘Sabahın erken saatiyle pederimin lâtif sesiyle uyandım.’ Babam öfkelenmiş ‘Hadi oradan, yalancı kerata. Sabahın köründe seni zorla yatağından kaldırıyorum. Babanın lâtif sesiymiş! Sesim sana lâtif gelir mi hiç! İçinden geldiği gibi yaz’ demişti.”¹⁴⁸

Sabahattin Ali, 1921'de Edremit İptidaî Mektebi'ni bitirince İstanbul'a büyük dayısı Sait Bey'in yanına gitti. Fakat bir işe giremeyerek geri döndü. Bir yıl sonra Balıkesir Dârül-Muallimin'e girdi.¹⁴⁹ İkinci sınıfta yazdıklarını yavaş yavaş yayımlatmaya başladı. Bir yandan da 1924 Şubatı'nda okul arkadaşlarıyla bir gazetecik çıkardı.

¹⁴⁷ Asım Bezirci, “Sabahattin Ali'nin Çocukluk Anıları”, **Gelecek Dergisi**, 01.10.1971, içinde: Asım Bezirci, **Sabahattin Ali**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1994, s. 11.

¹⁴⁸ Filiz Ali-Atilla Özkırımlı, **Sabahattin Ali**, Cem Yayınları, İstanbul 1979, s. 120.

¹⁴⁹ Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat I**, Bilgesu Yayıncılık, İstanbul 1982, s. 440.

Okulda yaşadığı tatsız bir olaydan sonra ayrılmaya karar verip 1926'da İstanbul'a gitti. Burada İbrahim Alâaddin (Gövsâ) aracılığıyla Muallim Mektebi'ne girdi. Şair ve yazar Ali Canip o günlerde edebiyat öğretmeni idi. Sabahattin Ali fırsat buldukça okuldaki havuzun başında onunla yazarlık üzerine konuşmaya çalışıyordu. Bir gün:

— Hocam, güzel yazı nasıl yazılır? diye sordu.

— Çok okumak gerek, çok okumak... diye cevapladı bu soruyu Ali Canip ve bir hafta sonra da Hayat dergisinde “Edebiyat Meraklısı Bir Gence Mektup” başlıklı yazıyı yayımlattı.¹⁵⁰

Sabahattin Ali 1927'de Muallim Mektebi'ni bitirdikten sonra görev almak üzere Ankara'ya gitti. Dayısı Yozgat Devlet Hastanesi'ne başhekim olarak atanınca onun yardımıyla Yozgat'ta bir yıl kadar ilkokul öğretmeni yaptı. Ancak bir mektubunda “Burası beni muhakkak çıldırtacak. ... Ahali fesat, dedikoducu. Kendimi yalnız okumaya verdim. ... Malumat sahibi, derin, muğlak bir kimseye rast gelmek ne mümkün”¹⁵¹ cümleleriyle anlattığı bu şehirde fazla duramayarak 1928'de İstanbul'a geldi. Bir süre sonra da Maarif Vekâleti'nin yabancı dil öğretmeni yetiştirmek için açtığı burs sınavını kazanarak Almanya'ya gitti.

Sabahattin Ali 300 liralık yolluğunun büyük bir bölümünü Sirkeci'den trene binmeden harcadı. Bu yüzden üçüncü mevkiye binmek zorunda kaldı. Arkadaşlarının yanına gitmek için sürekli birinci mevkiye gelip kondüktörü görünce yerine geçmesinden dolayı biletçi bavulunu alıp getirdi. Arkadaşları da bilet farkını ödediler. Böylece bir daha onların yanından ayrılmadı.¹⁵²

¹⁵⁰ Asım Bezirci, **Sabahattin Ali**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1994, s. 17.

¹⁵¹ A.g.e., s. 20.

¹⁵² Malik Aksel, **İstanbul'un Ortası**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1977, s. 251.

Sabahattin Ali istasyonlardan birinde gazeteciden Upton Sinclair'in *Petrolium*'unu aldı. Romanı okuyup bitirdiğinde –yıllar sonra arkadaşı Rasih Nuri İleri'ye söylediğine göre– sosyalizme yakınlık duymaya başladı.¹⁵³

Almanya günlerinde öğretmenliğinin yanı sıra başta Alman olmak üzere dünya edebiyatından olabildiğince okuma yaptı Sabahattin Ali. Berlin Potsdam'da yaşadı fakat en az altı sene kalması beklenen Almanya'dan öğrenimini tamamlayamadan 1930 yılı baharında Türkiye'ye döndü. Bu dönüş hakkında üç rivayet vardır:¹⁵⁴

- e) Sabahattin Ali'nin Nihal Atsız'a anlattığı olay. Buna göre okulda kendisine “Bu parazit Türkleri buradan kovmalı!” diyen Alman talebeyi dövmesi ve yurt dışı edilme cezasına çarptırılması;¹⁵⁵
- f) Alman öğrencilere komünizm propagandası yaptığı iddiası;¹⁵⁶
- g) Almanya'ya birlikte geldiği arkadaşlarından Melahat Togar ve Kemal Sülker'in Türkiye'den geri çağırıldığı iddiasıdır.¹⁵⁷

Bu iddialardan ilkinin ağırlık kazandığı varsayılsa da durum değişmedi; Sabahattin Ali tahmin edilenden çok daha erken ülkesine döndü. Bir süre İstanbul Yüksek Muallim Mektebi'nde kaldı. Yatakhane arkadaşları arasında Nihal Atsız, Orhan Şaik, Nihat Sami ve Pertev Naili vardı.¹⁵⁸

Yaz bitimine doğru, 1930/31 ders yılı başında Aydın Orta Mektebi'ne Almanca öğretmeni olarak tayin edildi. Aynı yıl “Bir Orman Hikâyesi” ile “Bir Gemicinin Hikâyesi” adlı ilk toplumsal gerçekçi hikâyelerini yazdı ve Resimli Ay dergisinde yayımlattı. Nazım Hikmet o sıralarda derginin düzelticisi ve sekreteriydi.

¹⁵³ Asım Bezirci, **Sabahattin Ali**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1994, s. 24.

¹⁵⁴ Ramazan Korkmaz, “**Sabahattin Ali-İnsan ve Eser**” (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 1991, s. 19.

¹⁵⁵ Nihal Atsız, **İçimizdeki Şeytanlar**, Arkadaş Basımevi, İstanbul 1940, s. 5.

¹⁵⁶ Melahat Togar, “**Arkadaşım Sabahattin Ali**”, içinde: Filiz Ali-Atilla Özkırmıllı, **Sabahattin Ali**, Can Yayınları, İstanbul 1979, s. 62-63.

¹⁵⁷ A.g.m., s. 62.

¹⁵⁸ Asım Bezirci, **Sabahattin Ali**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1994, s. 27.

Sözü geçen hikâyelerden birincisinin yayımlanışını şöyle anlatmaktaydı Nazım Hikmet:

“Bir gün dergi idarehanesine kısa boylu, gözlüklü bir genç geldi. Almanca bildiğini, hikâyeler yazdığını ve isminin Sabahattin Ali olduğunu söyledi. Hikâyelerinden birini bıraktı, çıktı. Bu hikâye orman sanayinde çalışan işçilerin hayatına aitti. Alman romantizminin tesiri altında yazılmış olmasına rağmen, konu ve muhteva bakımından Türk edebiyatında bir yenilik teşkil ediyordu. Genç adamın istidatlı bir yazar olduğu daha ilk satırlardan hissediliyordu. Hikâye basıldı...”¹⁵⁹

Aydın’da yaşanan bir suçlamadan dolayı Sabahattin Ali yargılandı ve üç ay hapisanede kaldı. İyi bir gözlemci olan Sabahattin Ali orada Anadolu insanıyla, halktan kişilerle ilişki kurdu. Bu bağlamda Jandarma Bekir’i öldüren Halil Efe’yle ve Kuyucaklı Yusuf’la tanıştı. Hapisten çıkınca –aklandığı için– 1931 ders yılı başında Konya’ya atandı “ama orada da başı kısa zamanda belaya girecekti.”¹⁶⁰

1933’te cumhurbaşkanını “ima ve telmihen tahkir ettiği”¹⁶¹ gerekçesiyle bir yıl hüküm giydi. Almanya’da yazdığı bir şiirdi bunun sebebi:

“Hey anavatandan ayrılmayanlar

Bulanık dereeler durulmuş mudur?

Dinmiş mi olukla akan kanlar?

Büyük hedeflere varılmış mıdır?

¹⁵⁹ Nazım Hikmet, “Sabahattin Ali Üstüne”, **Sanat Emeği Dergisi**, S. 2, Nisan 1978, s. 9.

¹⁶⁰ Filiz Ali, **Filiz Hiç Üzülmesin**, Sel Yayıncılık, İstanbul 1997, s. 24.

¹⁶¹ Doğan Akın-Ayşe Sıtkı İlhan, **Sabahattin Ali’nin Özel Mektupları: İki Gözüm Ayşe**, Ataol Yayıncılık, İstanbul 1991, s. 56.

*Asarlar mı hâlâ hakka tapanı?
Mebus yaparlar mı her şaklabanı?
Köylünün elinde var mı sabanı?
Sıska öküzleri dirilmiş midir?
...
Cümlesi belâ der enelhak dese
Hâlâ taparlar mı koca terese
İsmet girmedi mi hâlâ kodese
Kel Ali'nin boynu vurulmuş mudur”*

Cezasının dört ayını Konya’da geçirdikten sonra Sinop’a nakledildi. Burada duyduğu yalnızlık ve tutsaklık acısını “Duvar” adlı hikâyesinde anlatmaktadır:

“Uzun zamanlar deniz kenarında ve surlar içindeki bir hapisanede kaldım. Kalın duvarlara vuran suların sesi taş odalarda çınlar ve uzak yolculuklara çağırırdı. Tüylerinden sular damlayarak surların arkasından yükseliveren deniz kuşları demir parmaklıklara hayretle gözlerini kırparak bakarlar ve hemen uzaklaşırlardı.”¹⁶²

Sabahattin Ali 29 Ekim 1933’te Cumhuriyetin onuncu yıl dönümünde çıkarılan Af Kanunu ile salıverildi. İstanbul’a geldi. Memurluk kaydı silindiğinden tekrar göreve alınması için dilekçe verdi ve Kalem-i Mahsus Müdürü Nihat Adil’in aracılığıyla Maarif Vekili Hikmet Baybur’la görüştü. Vekil, Müdürler Encümeni’nin vereceği karara göre davranacağını bildirdi. Encümen, Sabahattin Ali’nin

¹⁶² Sabahattin Ali, **Kağrı-Ses-Esirler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 40.

çalıştırılması gerektiğini belirtti. Öyleyken Vekil, “Eski zihniyet ve ruhî haletini değiştirdiği sabit olmadıkça istihdamı caiz değildir,” diye diretti. Sabahattin Ali bunu “nasıl ispatlayacağını” sordu. Vekil, “Yazınız,” dedi. Bunun üzerine Sabahattin Ali Varlık dergisinin 15 Ocak 1934 tarihli sayısında “Benim Aşkım” başlıklı şiirini yayımlattı:

“...

Sensin, kalbim değildir, böyle göğsümde vuran,

Sensin “ülkü” diye beynimde dimdik duran,

Sensin çeyrek asırlık günlerimi dolduran,

Seni çıkarsam, ömrüm başlamadan bitiyor.

Hem bunları ne çıkar anlatsam bir diziye?

Hisler kambur oluyor döküldükçe yazıya.

Kısacası: Gönlümü verdim Ulu Gazi'ye,

Göğsümde şimdi yalnız onun aşkı yatıyor.”

Hikmet Baybur, “Gazi Hazretleri’nden müsaade istihsal edildiği için” Sabahattin Ali’nin dilekçesine “muvafıktır” anlamında “M” koyup imzaladı.¹⁶³

Soyadı kanunu yürürlüğe girince Sabahattin Ali’nin Edremit’teki ailesi “Şenyuva” soyadını aldı. Oysa Sabahattin Ali, dergilerde yayımlattığı şiir ve hikâyelerinde “Ali” ismini kullandığından babasına olan sevgisi nedeniyle “Ali” soyadını almak istediğini beyan etti. Fakat ön adını soyadı olarak kabul

¹⁶³ Asım Bezirci, **Sabahattin Ali**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1994, s. 42.

edemeyeceklerini söylediler nüfus dairesinde. Müdürle tartışmanın sonucunda “Madem öyle, o halde Alı olsun” dedi. Bunu kabul etseler de Sabahattin Ali, soyadını hiçbir zaman kullanmayıp Ali’de ısrar etti. Eşi Aliye Hanım’ın ifadesine göre, Ali soyadını kullanmak için “Alı” adını paravan olarak seçmişti.¹⁶⁴

Sabahattin Ali 1938’de Musiki Muallim Mektebi Türkçe öğretmenliğine atandı. 1939’da *İçimizdeki Şeytan* adlı romanı Ulus gazetesinde yayımlandı. 1939’da Devlet Konservatuvarı’nda Karl Ebert’in asistanlığına atandı. Ardından dramaturgluğa yükseldi. Ayrıca diksiyon dersleri verdi.

1935–45 yılları Sabahattin Ali’nin en verimli dönemi idi. Art arda birkaç kitabı çıkmış, dergi ve gazetelerde şiirleri, hikâyeleri yayınlanmış, romanları, oyunları, çevirileri basılmıştı. 1947’de *Sırça Köşk*’ü çıkardı. Kitap içindeki “Sırça Köşk” gerekçe gösterilerek 1948’de Bakanlar Kurulu kararıyla toplatıldı.¹⁶⁵

Baskı ve suçlamalar artmaya devam etti. Bir gün İstanbul’da karşılaştığı kardeşi Fikret Şenyuva’ya, baskı ve suçlamalara artık daha fazla dayanamayacağını söyledi. Annesine her zaman düzenli para gönderen Sabahattin Ali, bir gün gelir de gönderemezse onu yok bilmelerini istedi.¹⁶⁶

Sürekli mahkûmiyet ve gözaltılarla geçen hayatına daha fazla katlanamayan Sabahattin Ali, ülkeyi terk etme düşüncesine saplandı. Yaşadıkları o kadar ağır geliyordu ki, çok sevdiği eşi Aliye Hanım’ı ve kızı Filiz’i geride bırakmayı göze aldı. Hazırlıklarını büyük bir gizlilik içinde yürüten Sabahattin Ali, Mehmet Ali Cimcoz’a verilmek üzere yazdığı 1948 tarihli mektupla memleketine veda etti:

“Bu mektubu aldığımız zaman ben bir müddet için ortadan yok olmuş olacağım. Herkesin beni geçen seferki gibi tebdil dolaşır bilmesi münasiptir.

¹⁶⁴ Ramazan Korkmaz, “**Sabahattin Ali-İnsan ve Eser**” (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 1991, s. 29-30.

¹⁶⁵ Asım Bezirci, **Sabahattin Ali**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1994, s. 60.

¹⁶⁶ A.g.e., s. 65.

Bu kararı vermeden çok düşündüm. Fakat cephemi tayinde daha fazla tereddüt edemezdim. Yepyeni ve daha müsbet bir hayat başlamak kararını müthiş mücadelelerimden sonra verdim. Dünyada Filiz'le Aliye'nin yanında en sevdiğim insanlar sizlersiniz. Size karşı kötü olmamak için elimden gelen her şeyi yaptım. Elimden gelmeyen için de beni affedeceğinizi umuyorum. Benden tekrar haber alacağınızı sanırım. Tekrar ve başka şartlar altında görüşeceğimize de inanıyorum. Çoktan verdiğim bu kararı tatbik bu kadar geç kalışımın sebebi, karım, çocuğum ve sizsiniz. Fakat bu şartlar altında bu mânasız hayatı devam ettirmekte mâna göremedim. Hepinizin beni affetmenizi ve tekrar buluşuncaya kadar sevgi ile hatırlamanızı isterim. Şimdiye kadar kendimden başka hiç kimseye kötülük etmemem için gayret ederdim. Artık kendime de kötülük etmemek için bu kararı verdim.”¹⁶⁷

Bu mektuptan bir süre sonra gizlice sınırdan kaçmaya çalışan Sabahattin Ali, başına aldığı bir darbeyle öldürüldü. Yıl 1948'di ve sadece 41 yaşındaydı usta öykücü. Cesedi 4-5 ay sonra bir çoban tarafından bulunan Ali'nin ancak üzerindeki eşyalardan kimliği tespit edilebildi.

2.1.2. Hikâyeciliği ve Türk Hikâyesindeki Yeri

Türk hikâyeciliği dendiği zaman, akla ilk gelen yazarlardandır Sabahattin Ali. Sade dili, süsten uzak, gözleme dayalı, gerçekçi bakışa sadık hikâyeleri, genellikle güç sahipleri ya da iktidarlar tarafından ezilen insanları merkeze almaktadır. “Gözlem yeteneği ve derin birikimiyle Anadolu’yu ve Anadolu insanını başarılı bir şekilde”¹⁶⁸ hikâyelerine taşıyan yazar, Batı’da uzun yıllar etkisini sürdürmüş natüralizm akımının rüzgârıyla eserlerini kaleme almış görünmektedir.

Realizmin gerçekçilik yaklaşımından sonra edebiyatta etkisini gösteren natüralizm akımı, gerçeklere sadık kalma konusunda aşırılığa varan bir tutum

¹⁶⁷ A.g.e., s. 65.

¹⁶⁸ Ramazan Korkmaz, “**Sabahattin Ali**” maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C. Ek-2, Ankara 2016, s. 438.

benimsemektedir. Akımın temsilcileri,¹⁶⁹ sanatı geri plana iterek yazacakları kişi ve konular için bir bilim insanının titizliğini talep ettiler. Buna göre bir yazar, kaleme alacağı her tür konu için saha çalışması yapmak zorundaydı. Notlar alarak, gözlem yaparak, sorular sorarak hazırlıklarını tamamlamalıydılar.¹⁷⁰ Sanayi Devrimi'nin yıkıcılığı nedeniyle insanlar açlık ve sefaletin pençesindeydi; sanatçının yegâne görevi ise bu acıları kaleme almaktı. Bu tavır nedeniyle natüralizm akımında neşeli eserlere ya da sonu mutlu bitenlere rastlamak mümkün değildir. Sabahattin Ali, sözleriyle bu iddiayı doğruluyor görünmektedir:

“Kitle ile beraber ıstırap çekmeyen, halkın sevinci ile yüzü gülüp onun isyanı ile şaha kalkmayan, nabzı kitlenin nabzı ile aynı tempoda atmayan adamın kitleye ‘sen’ diye hitap etmesi gülünç hatta gülünçten de ileri bir şeydir. Hâlâ köylüyü Amerikalı bir seyyah gözüyle seyredip onda ya mistik, karanlık bir ruh veya iptidâî bir hayvan gören büyük muharrirlerimiz var.”¹⁷¹

Bir yandan sanatının biricik amacı olarak neleri gördüğünü bu sözleriyle ifade etmekte, diğer yandan ise onun gibi hissedemeyen yazarlarla hesaplaşarak bu görüş dışında başka bir sanatsal tavrın mümkün olmadığını duyurmaktadır.

Sabahattin Ali'nin Almanya'da geçirdiği dönem ve Alman edebiyatına vukufiyeti göz önünde bulundurulduğunda akımın özelliklerinden etkilendiği son derece aşikârdır. Gerek İstanbul'da gerekse Anadolu'nun ücra köşelerinde geçen bir hikâye olsun, Sabahattin Ali'nin kadrajına neredeyse sadece acı çeken ve ezilen insanlar girmiştir. Düzenin ve gücün çarkları arasında öğütölmekten başkaca bir kaderleri olmayan bu insanları edebiyat sahnesine taşıması, Türk hikâyeciliğinde muhteva bakımından büyük bir yenilik olarak kabul edilebilir.

¹⁶⁹ Emile Zola, Gerhart Hauptmann, Henrik İbsen başta olmak üzere.

¹⁷⁰ Anton Çehov'un Sahalin Adası adlı eseri, bu yöntemler sonucunda ve Sahalin Adası'nda geçirilen birkaç ayın neticesinde kaleme alınmıştır.

¹⁷¹ Varlık Dergisi, 15.03.1936.

Nitekim ezilen insanlarla tanışmasına vesile olan hapisane hayatının, gözlemciliği için bulunmaz bir fırsata dönüştüğünü söylemektedir Nazım Hikmet: “Hapishanede yatan yoksul köylülerle ve onların yaşamlarıyla yakından tanıştı. Hapiste artık realizm eğilimlerinin gittikçe daha açık belirlediği hikâyeler yazmaya başladı.”¹⁷²

Sabahattin Ali, en baştan yönünü belirlemiştir. Ezilenden, acı çekenden, horlanandan yana olacak ve bu tutum ölene kadar da devam edecektir:

*“Cumhuriyet yazınınızın Esendal’dan sonra öykü dalındaki en büyük yenilikçisi hiç kuşkusuz Sabahattin Ali’dir. ... S. Ali daha ilk yapıtı Değirmen’de yazarlık tutumunu belirler. Amacı ülke gerçeklerini anlatırken toplumsal çelişkileri, giderek sınıf çatışmalarını ekonomik yapı çevresinde kavrayıp yansıtmaktır.”*¹⁷³

Batı edebiyatından yoğun izler taşıyan ilk dönem hikâyeleri arasında yer alan “Bir Siyah Fanila İçin”, “Viyolonsel”, “Komik-i Şehir”, “Bir Cinayetin Sebebi”, “Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi”, “Değirmen,” “Kurtarılamayan Şaheser” ve “Bir Delikanlının Hikâyesi” sonrakilere nispetle farklı bir üsluba sahiptirler. Bunlarda Romantik tavır ağır basmaktadır ve daha sonraki hikâyelerine oranla daha uzun bir anlatıma sahiptirler.

Sabahattin Ali’nin tıpkı bütün yazarlar gibi kendine has yazma alışkanlıkları vardır. Kolay yazdığı, bir hikâyeyi zihninde yeterince taşıdıktan sonra daktilosunun başına geçtiği gibi kısa bir süre zarfında yazdığı bilinmektedir. Bir arkadaşının ifadesine göre,

¹⁷² Kemal Bayram, **Sabahattin Ali Olayı**, Yenigün Yayınları, Ankara 1978, s. 133

¹⁷³ Nedim Gürsel, **Bozkırdaki Yabancı**, Doğan Kitap, İstanbul 2011, s. 99-100.

“Uzun uzun yürümeyi, yanında yürüyene yazmayı tasarladıklarını anlatmayı severdi. ‘Bir öyküyü değişik kişilere anlatırım. Her anlatışında biraz daha gelişir. Kafamda hazır olunca da oturur yazarım,’ derdi. ... Yazı yazmak için sessiz bir köşe aramaz, kalabalık, gürültülü bir kahvede bile çalışabilirdi. Doğal bir akıcılık vardı anlatışında. İkına sıkına bir şeyler doğurmaya çalışanlar kıskanırlardı onu.”¹⁷⁴

Hızlı veya rahat yazdığını söyleyen kişinin bile arka planda ne kadar emek çektiğinin işareti olan bu sözler, her tür edebî üretimin arkasında büyük bir zihinsel çalışma olduğunu göstermektedir.

Sabahattin Ali’nin sanat gayesi, yoksunluk içinde görünmez olan insanları yazarak görünür kılmaktı. Görünen acı olunca bunu süsleme, söz sanatlarıyla kuşatma ihtiyacına düşmemekteydi. Bir natüralist sanatçı gibi sahaya inip insanların arasında dolaşmayı tercih etti o:

“Akşamcı kahvelerinde sabahlar, yurtlarda kalır, hastaneleri, resmi daireleri gezer, sıradan insanlardan veya tanıdıklarından olayları dinler veya kendisi genelde ortamın sakin olduğu saatlerde çevreyi gezerek notlar alıp daha sonra bunları eserlerinde ustalıkla işler. Bunların haricinde hayatın her kademesindeki meslek ve kariyer sahibi insanlarla ilişki içinde olmuştur.”¹⁷⁵

Sabahattin Ali’nin hikâyecilik yolu *Değirmen*’le başlamaktadır. Toplamda beş hikâye kitabı (*Kağrı, Ses, Yeni Dünya, Sırça Köşk*) yazabilmiş olan Ali’nin Kürk Mantolu Madonna’sını da hikâye kabul eden görüşler bulunmaktadır.¹⁷⁶ Onunla birlikte Sabahattin Ali’nin hikâye sayısı 65’e ulaşmaktadır. Toplumsal gerçekçilik

¹⁷⁴ Sevgi Sanlı, “**Aydınlık Bir Baş: Sabahattin Ali**”, içinde: Filiz Ali-Atilla Özkırımlı, **Sabahattin Ali**, Can Yayınları, İstanbul 1979, s. 137.

¹⁷⁵ Asım Bezirci, **Sabahattin Ali: Hayatı/Hikâyeleri/Romanları**, Gözlem Yayınları, İstanbul 1979, s. 128.

¹⁷⁶ Muzaffer Uyguner (derl.), **Sabahattin Ali: Yaşamı/Sanatu/Yapıtlarından Seçmeler**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1992, s. 38.

çizgisinden şaşmayan bu eserler, yazarın sanatsal serüvenini de gözler önüne sermektedir. Yaşadığı koşulların ve çevrenin dokusunu hikâyelerinde tespit etmek mümkündür. Özellikle mahkûmiyet dönemlerinin izleri, hapisane temalı ya da dekorlu hikâyelerinde ortaya çıkmaktadır. Hikâye kitaplarının sonuncusu olan *Sırça Köşk*'te Sabahattin Ali'nin toplumsal gerçekçilik çizgisi, toplumsal eleştiriye evrilmektedir. Dolayısıyla o vakte kadar sahnesini Anadolu topraklarına kurmuş olan Sabahattin Ali, bu kitabıyla şehre (hastanelere, otellere vs.) geri taşınmıştır. Sadece Anadolu değil, büyük şehir de acımasızlığın pençesindedir çünkü.

Masal formunu da kullanmış olması, eleştiri için başka söylemlere müracaat ettiğinin göstergesidir. Fakat buna rağmen *Sırça Köşk*'te Sabahattin Ali'nin neşeli bir tonda yazdığı görülmektedir. Kara bulutlar dağılmaya başlamış, Sabahattin Ali o vakte kadar göstermediği bir yönünü açık etmiştir. Özellikle “Beyaz Gemi” adlı hikâyesi, eleştiri için yumuşak ve neşeli bir sesin de tercih edilebileceğini ispat etmektedir. Bu kitabıyla birlikte hikâye etme tekniğinde başka bir husus daha ortaya çıkmaktadır: “gösterme metodu yerine anlatma metoduna daha ağırlık”¹⁷⁷ vermeye başlamıştır Sabahattin Ali.

Sabahattin Ali hikâyeciliğinde “her hikâyenin bir konusu vardır; her konu, bir olaya dayanır; her olay belli bir zaman mekân diliminde cereyan etmektedir. ... olaylar giriş, gelişme, düğüm ve çözüm esasına göre ele alınmıştır.”¹⁷⁸ Hikâyelerini merhametle mayalayan yazar, okurunda bu duyguyu diriltmeyi hedeflemektedir. Aşılacağı sevginin kaynağı da merhametten başka bir şey değildir zaten. Bu yaklaşımıyla Rus yazarlarına benzemektedir Sabahattin Ali. Oscar Wilde, “Rus yazarları çok tuhaftırlar. Kitaplarını o kadar büyüten şey, içlerine koydukları

¹⁷⁷ Ramazan Korkmaz, “**Sabahattin Ali: İnsan ve Eser**” (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 1991, s. 334.

¹⁷⁸ Kymbat Kali, “**Kazak Hikâyeci Sayın Muratbek'in Köy Hikâyeleri ile Sabahattin Ali'nin Konusu Köyde Geçen Hikâyeleri Üzerine Bir Karşılaştırma**”, (Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2016, s. 7.

merhamettir... Dünyada merhametten daha güzel bir şey olamaz,”¹⁷⁹ demiştir Andre Gide’e. Bu nedenle,

*“Sabahattin Ali’deki sevgi duygusu, karmaşık olmayan, çok güçlü, doğasına uygun, açık bir sevgi duygusudur. ... Sabahattin Ali’nin ilk hikâyelerinde saf biçimiyle ortaya çıkan ‘sevgi’; yazar gerçekleştikçe iğrenç bir çevre ile çevrelenir; ama kendi saf biçimini kendi içinde saklar gene.”*¹⁸⁰

Sabahattin Ali, seçtiği ve hikâyelerinde çizdiği karakterleriyle de dikkat çeken yazarlardandır. Kendi hayatından hatta mizacından özellikler taşıyan karakterleri, kendi içlerinde bir isyan göstermektedirler. Bu karakterler, Mustafa Kutlu’ya göre, “toplum-kişi münasebetlerini düzenleyen ... sahte değerlere karşı çıkarlar; yalnız adamdırlar. ... Tipler ekseriyetle diri ve içinde bulunduğu duruma isyan eden tiplerdir.”¹⁸¹

Hikâyelerinde insan tiplerini her ne kadar gerçek hayattan alsa da her yazar, salt gerçeği eserlerine taşımaz. O, bir sanatçıdır ve böyle anlarda bunu yoğun bir şekilde hisseder. Her ne kadar “hikâye yazarın önüne çıkmış, böyle insanlar yaşıyor etrafımızda” dedirtmek istese de okur, her tür gerçekliğe biraz yardımcı olduğunu bilmelidir. Sanatçı olan yazar, çıplak gerçeği alıp kâğıda aktarmada bir cazibe görmez. Çünkü onun yaratıcı yönüne zarar geleceğini bilmektedir. Dolayısıyla en gerçekçi yazar dahi hikâyesine hayaliyle katkıda bulunmaktadır. Nitekim gerçekçi yazar dendiğinde akla ilk gelen Sabahattin Ali de kendinden bir şeyler katarak bunu yapmıştır:

¹⁷⁹ Andre Gide, **Seçme Yazılar**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1966, s. 62.

¹⁸⁰ Demir Özlü, “Değirmen - Dağlar ve Rüzgâr - Ferhad İle Şirin”, **Yeni Dergi** 16 Ocak 1966, s. 53.

¹⁸¹ Mustafa Kutlu, **Sabahattin Ali**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1972, s. 33.

“Ben zaten nedense yazılarımda doğrudan doğruya veya bilvasıta hep kendimden bahsediyorum. Galiba kendimi çok beğendiğimden. Bundan müşteki değilim, çünkü benim fikrimce ‘deha’ bir nevi megalomandır ve dâhilerin en gülünç olanları mütevazı olanlardır. ... Yazılarında kendilerinden bahsetmeyenler, kendilerine emniyet ve itimatları olmayan korkaklar ve zayıflardır. Veya içlerinde bahsedecek bir şeyleri olmayan başlar. Ben bir kere korkak değilim ve kendime güveniyorum, sonra da yüz muhtelif eserde yüz muhtelif adam yaratsam her birine kendimden bir parça verebilecek kadar doluyum.”¹⁸²

Sabahattin Ali hikâyeciliği Türk edebiyatı için bir kilometre taşıdır. Süsten, uzun uzadıya anlatmaktan kaçınan yalın bir hikâyedir onun yazdığı. Gücünü insan sevgisinden alan bu hikâyeler, kaybolan adalete yeniden bir çağrıdır. Hikâyelerinin baş misafirleri ezilen kadın ve çocuklar, yoksulluğun çarkları arasında kalan köylüler, garibanlıkla inşa edilmiş insanlardır. Hepsinin ortak yanı, acımasız bir gücün kurbanları olmalarıdır. Onun karakterleri “ıssız, kendi haline bırakılmış Anadolu’nun yalnız insanları, idare lambalarının soluk ışıkları altında hüznü bakışlarıyla insanlığımızı arar gibidirler.”¹⁸³

Sabahattin Ali’nin hikâyeleri, bir dönem etkisinde kaldığı Alman romantizminin ve natüralizminin izlerini taşımaktadır. O, gerek içerik gerekse dil açısından yenilikçi bir yol armağan etmiştir Türk hikâyeciliğine. Doğrusu determinizmin kurbanları olarak ortaya çıkan karakterlerine, acımasız bir yok oluştan başkası düşmemiştir. Tıpkı yazarın kendisine düşmediği gibi.

¹⁸² Doğan Akın-Ayşe Sıtkı İlhan, **Sabahattin Ali’nin Özel Mektupları: İki Gözüm Ayşe**, Ataol Yayıncılık, İstanbul 1991, s. 115-116.

¹⁸³ Ömer Lekesiz, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü-1**, Şule Yayınları, İstanbul 2016, s. 545.

2.1.3. Hikâyelerinde Anlatıcı

Sabahattin Ali hikâyelerinde okurun karşısına iki türlü bakış açısı çıkmaktadır. Yazar kimi zaman ben anlatıcısının kimi zamansa üçüncü tekil şahsın perspektifinden anlatmaktadır hikâyelerini. Belirli bir dönemde, belirli bir anlatıcı tipolojisini tercih ettiğini söylemek mümkün değildir. Sadece yazarın cezaevi evrelerinin olduğu dönemlerde konular bu durumla alakalı bir atmosfere bürünmektedir.

Sabahattin Ali, Maupassant tarzı hikâyelerde ve Stefan Zweig'in anlatılarında sıkça kullanılan bir tekniği –özellikle hikâyeciliğinin birinci dönemi olarak nitelendirilebilecek 1928-1930 yılları arasında kaleme aldıklarında- tercih etmektedir; çerçeve anlatıyı. Adından da anlaşıldığı üzere bu üslupta dış ve iç anlatıcı olmak üzere en az iki anlatıcı yer almaktadır. Hikâyenin başında yer alan anlatıcı, kurmaca karakterin karşısına çıkan başka bir kişiye mikrofonu uzatmakta ve onun bakış açısıyla yeni bir hikâye anlatılmaktadır.

Çerçeve anlatılar, en az iki çerçeveden meydana gelmek zorunda olduğu gibi sayıca çoğalabilir de. Bunun en bilinen örneklerinden biri de Chaucer'in *Canterbury Hikâyeleri*'dir. Eser, otuza yakın Hacı'nın, Aziz Thomas Becket'in anıt mezarına yaptıkları hac yolculuğunda düzenledikleri öykü anlatma görüşmesini konu edinir. Birbiriyle bağlantılı bu hikâyeler, çerçeve hikâyeciliğin meşhur örneklerinden biridir.

Çerçeve anlatılarda kaç hikâye iç içe aktarılırsa aktarılsın, hikâye bitmeden bütün çerçeveler kapatılmalıdır. Ana hikâye başlayıp bir süre sonra ikinci hikâyeye geçildiğinde zaman geri sarılır ve eskiden vuku bulmuş bir hikâye anlatılmaya başlanır. Sabahattin Ali'nin de bazı hikâyelerinde bu üslubu kullandığı görülmektedir. Özellikle 1928-1930 yılları arasında kaleme aldığı birkaç hikâyesinde¹⁸⁴ bir meyil vardır çerçeve anlatıya. “Değirmen” hikâyesinde geçen “Dinle adaşım, sana bir Çingene'nin aşkını anlatayım”¹⁸⁵ cümlesi, çerçeve anlatımın göstergesidir. Hikâye içinde yeni bir hikâye anlatılmaya hazırlanılmaktadır. Ayrıca

¹⁸⁴ Viyolonsel, Birdenbire Sönen Kandil, Bir Orman Hikâyesi.

¹⁸⁵ Sabahattin Ali, **Değirmen**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 14.

ilk hikâyeyi aktaran anlatıcı, bir “Çingene’nin aşkı”nı anlatırken kendisi gözlemci anlatıcı konumuna geçmektedir. Burada asıl hikâye, Çingene’nin aşk hikâyesidir; onun dışındaki her şey ikinci planda kalmaktadır.

Sabahattin Ali hikâyelerinde ortaya çıkan anlatıcılarda yer yer bir pasiflik görülmektedir. Ben anlatıcısını tercih ettiği bazı hikâyelerinde bu “ben”, anlatının ana kişisi değildir, yani gözlemci anlatıcıdır. Örneğin “Çaydanlık” isimli hikâyesinde bir hastane odasında yaşananlar aktarılmaktadır. Hastalardan biri (Süleyman Efendi) hikâyenin merkezinde yer alırken anlatıcı onun başından geçenleri ve ölümle sonuçlanan hastane günlerini anlatmaktadır. Buradaki ben anlatıcısı, olayın bir şahidi olarak –ama müdahili olmayarak- hikâyeyi aktarmaktadır yani Sabahattin Ali gözlemci anlatıcı kullanmayı tercih etmiştir bu hikâyede. Bu anlatıcı, birinci bölümde ele alındığı üzere anlatının ana karakteri değildir. O, asıl hikâyeyi aktarmak üzere anlatıya konuşlandırılmış bir karakterdir ve diğer bütün karakterler gibi kurgusaldır. “Çaydanlık” hikâyesinde tedavi süresince hastayı ve çevresindekilerle etkileşimlerini görüp aktaran ama hiçbir şekilde olayların aktif bir parçası olamayan kişidir. Ben kalıbıyla anlatan gözlemci anlatıcı, kendisi hakkında sadece şunları söyleyerek görünür hâle gelmektedir:

“Ben bir kulak sancısı yüzünden yatıyordum. Bir bardak sıcak suya damlatılan buğuyu bir kesekülâh vasıtasıyla sabah akşam burnuma çeker, nadiren kitap okur ve çok zaman gözlerimi beyaz sıvalı tavana dikerek uzanırdım.”¹⁸⁶

Görüldüğü gibi kendi durumunu anlatırken bir ayrıntıdan söz eder gibi konuşmaktadır. Bir gözlemci anlatıcı olarak sahnenin neresinde durduğunu sözleriyle belli ettikten sonra hikâyenin asli karakterlerine kameraları döndürmekte ve kendisi tekrar sahnenin arkasına geçmektedir.

¹⁸⁶ Sabahattin Ali, **Yeni Dünya**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, s. 24.

Sabahattin Ali, anlatıcılarını pasif hâle sokmakla kalmaz, bazen de tanrısal bakışla aktardığı hikâyelerin anlatıcılarını son derece soğukkanlı karakterlere çevirir. Özellikle belli bir dönemde, yani 1933-1935 yılları arasında kaleme aldığı hikâyelerde bu vasıf görülmektedir. “Kazlar” (1933), “Bir Firar” (1933), “Sarhoş” (1933), “Kanal” (1934), “Pazarcı” (1935), “Kamyon” (1935), “Gramofon Avrat” (1935) isimli hikâyelerinde ölümün ele alınışı son derece çarpıcıdır. Ölüm, determinist bir edayla anlatıya hâkimiyet kurar ve hiç kimse onun elinden kurtulamaz. Ama bunu yazar, sıradan ve ansızın gelen bir şey gibi aktarmaktadır. Dolayısıyla bu hikâyelerin etkisi daha büyük olmaktadır.

Sabahattin Ali hikâyelerinde bazen otobiyografik özelliklerle donatılmış anlatıcılar da okurun karşısına çıkmaktadır. Hapishane, yazarın hayatına dönem dönem giren bir kavram olduğundan bu günlere dair anlatılar da metinlerinde yer almaktadır. İşte o hikâyelerin bazılarında yazarla anlatıcının aynı kişi olduğu hissi kuvvetlenmekte ve bir yazar-anlatıcı devreye girmektedir. Örneğin “Duvar” isimli hikâyenin ilk cümlelerinde, Sabahattin Ali’nin Sinop Cezaevi günlerinden izler görülmektedir:

“Uzun zamanlar deniz kenarında ve surlar içindeki bir hapishanede kaldım. Kalın duvarlara vuran suların sesi taş odalarda çınlar ve uzak yolculuklara çağırırdı. Tüylerinden sular damlayarak surların arkasından yükseliveren deniz kuşları demir parmaklıklara hayretle gözlerini kırparak bakarlar ve hemen uzaklaşırlardı.”¹⁸⁷

Bir anlatıcı, yazarın geri çekilmesine imkân tanımaktadır. Yetkili kişi artık yazar değil, anlatıcıdır. Bu nedenle yazar karakterlerini tasarlarken iki kat emeği anlatıcıya harcamak zorundadır. Çünkü anlatı, ona emanet edilmektedir.

¹⁸⁷ Sabahattin Ali, **Kağı – Ses – Esirler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 40.

2.1.4. Hikâyelerinde Okur

Her yazar, en azından bir okurun varlığını hesaba katarak yazar. Onun manevi varlığı, yazarı disipline eder, kelimelerine bir düzen getirir. Bu nedenle zihninde bir okur tasarlamayan yazarın olmadığını düşünmek güçtür. Sabahattin Ali de bu tasarıdan uzak durmamış, kendi okurunu kendisi çizmiştir.

Hikâyelere bu gözle bakıldığında Sabahattin Ali'nin örnek okur sınıfına girecek bir okur tipini tasarladığını söylemek mümkündür. Doğrudan okura hitap etmeyerek onun varlığını örter fakat seslenme yok diye, okur da yok değildir. Örnek okur, yazarını her şeyi söylemekten kurtaran okurdur. Ayrıntılı bilgiyle hiçbir boşluk bırakmadan her şeyi ayan beyan nakleden bir yazarın seçeceği okur değildir o. Birtakım boşluklar bırakan yazarın peşinden pasifize olmadan anlatıyı takip eder. Örtük ve üst okura da benzer bir bakımdan. Neticede onlar da yazarın bile isteye bıraktığı boşlukları kendileri doldurmak, anlatıyı tamamlamak, gölgede kalan yerleri aydınlatmak zorundadır. Böylece anlatıyla arasında bir bağ oluşmakta ve okur bir nevi hikâyeyi yazarla birlikte yazmaktadır.

Bir anlatıcı, hikâyeleri anlatırken peşinden gelenin olup olmadığına pek dikkat etmez. Buna rağmen Sabahattin Ali, Ahmet Midhat Efendi'nin büyük mirasından küçük bir hisse almakta ve sadece birkaç hikâyesinde okurun varlığını açıkça hissettirmekte hatta ona hitap etmektedir:

“Yalnız daha evvel hapishanenin duvarlarından bahsedelim.”¹⁸⁸

“Hiç sen bir su değirmeninin içini dolaştın mı adaşım? ... Sen aşkın ne olduğunu bilir misin adaşım, sen hiç sevdin mi?”¹⁸⁹

¹⁸⁸ A.g.e., s. 41.

¹⁸⁹ Sabahattin Ali, **Değirmen**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 13.

Görüldüğü gibi seçilen kelimelerle (“bahsedelim”), oluşturulan sorularla bir muhatap inşa edilmektedir. Sorular retorik dahi olsa hiç kimse bunlara tepkisiz kalmaz. Sabahattin Ali de bunu yaparak bir okur çağırılmaktadır anlatısına. Belki bir şey göstermek için belki de yalnızlığını yok etmek için ve belki de sadece şikâyetlerini dile getirmek için:

“Namuslu adam kalmamış bu dünyada iki gözüm. Müslümandır, namazında, orucundadır, hakkımızı yemez diyorduk ama, biz onun hatırını saydıkça o, bizim tepemize bindi. Eh, artık çocuk değiliz, yemiyoruz bu numaraları, değil mi ya?..”¹⁹⁰

“‘Hesabı sen görüver, yanımda ufaklık yok!’ diye seslenmesine ne dersin? Tepem attı vallahi. Utanmasam arkasından fırlayacaktım. Hacıdır, hocadır; hüürmet, riayet borcumuzdur ama, böyle göz göre göre de hakkımızı yedirmeyiz, değil mi ya...”¹⁹¹

Örnekte görüldüğü üzere yazar, düşünceleriyle aynı frekansta olan okuru dünyasına çağırılmaktadır. Okur, eğer anlatılanlarda haksız veya adaletsiz bir şeyler görmüyorsa, o zaman yazarın muhatabı o değildir. Okurun vasıfları çeşitlidir. Bazen o yazarın dert ortağına dönüşmektedir:

“Niçin hep acı şeyler yazayım? Dostlar, yufka yürekli dostlar bundan hoşlanmıyorlar. ‘Hep kötü, sakat şeyleri mi göreceksin?’ diyorlar. ‘Hep açlardan, çıplaklardan, dertlilerden mi bahsedeceksin? Geceleri gazete satıp izmarit toplayan serseri çocuklardan; bir karış toprak, bir bakraç su için

¹⁹⁰ Sabahattin Ali, **Sırça Köşk**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 77.

¹⁹¹ A.g.e., s. 81.

birbirlerini öldürenlerden; cezaevlerinde ruhları kemirile kemirile eriyip gidenlerden; doktor bulamayanlardan; hakkını alamayanlardan başka yazacak şeyler, iyi güzel şeyler kalmadı mı? Niçin yazılarındaki bütün insanların benzi soluk, yüreği kederli? Bu memlekette yüzü gülen, bahtiyar insan yok mu?’’¹⁹²

Eğer bu acı manzara karşısında kalbinde burukluk hissetmeyecekse insan, o zaman yazarın da kendisine anlatacağı bir hikâyesi yoktur. Bazen de yazar, ironi yaparak okurunun zekâsını sınamaktadır:

“Ah, ben hayvanları çok severim. Bütün canlı mahlukları, hayatı, güzelliği, saadeti severim. Bahtiyar bir köpek bile benim içimi sevinçle dolduruyor. Ben karanlık şeylerden bahsetmek için dünyaya gelmemişim. İçim tatlı, sıcak, neşeli şeyler anlatmak isteğiyle yanıyor. Hele cümle alem bu köpeğin onda biri kadar rahata kavuşsun, bakın ben bir daha acı şeylerden söz açar mıyım!”¹⁹³

Buradaki ironiyi sezemeyen okur, bu hikâyenin muhatabı değildir. Yazarın talep ettiği, belli bir zekâ ortalamasına sahip seçkin okurdur. Çünkü okurun kalitesi, yazarın kalitesiyle doğru orantılıdır.

Yazar, bazen anlatıcısını bir monoloğa sarmalayıp örtülü bir şekilde okurunu cezbedebilmektedir. Anlatıcı ya da aşağıdaki örnekte olduğu gibi karakter, kendi kendine konuşurken aslında yalnız değildir. Telaşını atmaya çalışırken görünmeyen birilerinin söyleyebileceği sözlere karşı savunmasını hazırlamaktadır:

¹⁹² A.g.e., s. 59.

¹⁹³ A.g.e., s. 62.

“Ne gidersin a salak! Bu kadının kendisine macera, hiç olmazsa eğlence aradığını anlayamadın mı? Bak, beğenmediğin bu kadın Nurullah'ı parmağında çevirdiğini söyleyecektir ve bunda hakkı da var. Bütün bunlar kendine fazla güvenmenin neticeleri. Neydi o mektep talebesi gibi kızarmalar. Sen diyeceksin ki, bu kadar küstahça bir cüret görülmuş şey değildir ve ben öyle şeylere mukabele etmeyecek kadar mağrurum. Fakat a sersem, senin bu gururunun nasıl anlaşılacağını hiç düşündün mü? Bu sükutu, bu mukabele etmeyişi zillet zannedecekler ve o, senin gibi bir erkeği neredeyse ayaklarına kapanacak hallere getirdiğini düşünerek iftihar edecek. Gülüyorsun ve inanmak istemiyorsun. İnsanların bazan ne kadar budala ve aşağılık olduğunu bilmiyor gibisin be Nurullah!”¹⁹⁴

“Bak” uyarısı ve “sen diyeceksin ki” sözleriyle kurmaca insanlardan gelecek tepkilerin provasını yapsa da karakter, aslında okur namına konuşmaktadır. Okur, Nurullah'ın gidişatından memnun olmayabilir ve bu yüzden hikâyeyi beğenmeyebilir hatta onu okumaktan vazgeçebilir ama bu konuşmayla her şeyin farkında olduğunu okura göstermeye çabalamaktadır. Özellikle son sözler bir okurun ağzından çıkmış kadar keskindir.

Yazar, bazen kurguyu zedeleyerek kurmaca dünyayla gerçek dünyanın duvarlarını yıkabilir. Kurgu mu gerçek, gerçek mi kurgu, bir anlığına netliğini yitirebilir:

“Dört elle sarıldığımız birçok kıymetlerin; uğrunda, sahici bir insan gibi kalbimiz ve kafamızla yaşamayı feda ettiğimiz binlerce sözde mühim şeylerin ne kadar kolay fırlatılıp atılabileceğini bana öğreten Yusuf! Benden de sana selam olsun...”¹⁹⁵

¹⁹⁴ Sabahattin Ali, **Kağrı – Ses – Esirler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 100.

¹⁹⁵ Sabahattin Ali, **Yeni Dünya**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, s. 67.

Anlatıcı, bir seslenme eyleminde bulunur. İsmen ve doğrudan bir hitap vardır. “Selam” hikâyesinin ana karakteri olan Yusuf’la anlatıcı hiç tanışmamıştır. Bir çerçeve anlatının karakteridir o ve anlatıcıyla aynı dünyayı paylaşmamaktadır. Fakat hikâyenin sonunda anlatıcı, Yusuf’u bir kaidenin üstüne çıkarıp onu kahramanlaştırarak karşısında saygı duruşuna geçmektedir. Böyle bir mizaca sahip okuru için de geçerlidir bu saygı. Elbette bu türden bir okuru selamlamak, her yazar için bir onurdur.

Görüldüğü gibi Sabahattin Ali, bazen doğrudan hitapla bazen de soru yoluyla okurunu çağırılmaktadır hikâyelerine. Bunu çoğu zaman örtülü bazen de belirgin bir şekilde yapmakta ve aleni olarak bir okur resmi çizmemektedir. Sabahattin Ali, okurunu açık bir şekilde çağırmaz anlatılarına; bir gerçeğin resmini çizince okur, salt dilin güzelliğinden ve yazarın samimiyetinden etkilenerek hikâyenin peşinden giderek boşlukları doldurmaya çalışır.

2.1.5. Hikâyelerinde Anlatıcı ve Okurun Yaklaşım Tarzları ve Hikâyesine Etkisi

Sabahattin Ali hikâyelerindeki anlatıcılar bazen tanrısal bakışa sahipken bazen de ben anlatıcısı rolüne bürünmektedirler. Ben diliyle kaleme alınan hikâyelerle okurun bağ kurması her zaman daha kolay olmaktadır çünkü okuma esnasındaki en yakın “ben”, okurun kendisidir.

Sabahattin Ali, okurunu hikâyelerinin aktif bir parçası haline getirmek istemiyor gibi kaleme almıştır hikâyelerini. Bazı hikâyelerinde okura doğrudan hitap etse de genel tablo itibarıyla azınlıkta kalmaktadır bu yaklaşım.

Seçtiği anlatıcılarla, tasarladığı okur tipleriyle Sabahattin Ali son derece titiz ve zarif bir hikâyecidir. Zarif, çünkü okurunu hiçbir şeyden anlamayan, o söylemezse olayı kavramayan bir pozisyona düşürmez. Onu rencide etmeyecek kadar bilgiyle donatacak zarafete sahiptir. Okurunun belli bir düzeydeki zekâsına güveni tam olduğundan gereksiz ayrıntıların bilgisiyle kuşatmaz anlatıcılarını. Yazar-anlatıcı

olarak zaman zaman kendisi devralmaktadır anlatıcının rolünü ama o durumlarda bile ön plana çıkarmaya çalıştığı kişi kendisi değildir. Onun tek endişesi, acı çeken bir varlığın dünyasından etkili bir kesit sunabilmek ve bu yolla dünyayı ele geçiren kötülüğün farkına vardırıp birilerinin onu düzeltmek için harekete geçmesini umut etmektir.

2.2. SAİT FAİK'İN HİKÂYELERİNDE ANLATICI-OKUR İLİŞKİLERİ VE İŞLEVLERİ

2.2.1. Hayatı ve Eseri Üzerindeki Kalıcı İzler

18 Kasım 1906 tarihinde Adapazarı Semerciler mahallesinde doğdu. Nüfusa Mehmet Sait olarak kaydedilse de “Sonradan babasının ve amcasının göbek adı Sait’e eklenip Sait Faik olarak adı ailede ve yörede tanındı.”¹⁹⁶ Sait Faik’in çocukluk yıllarının pek aydınlatılmamış olduğu, Sabri Esat Siyavuşgil’in şu sözlerinden anlaşılmaktadır: “On altı yaşına kadar Adapazarı’nda geçen hayatı bizler için bir muamma olmaya devam edecek.”¹⁹⁷ Belli başlı aktarılanlardan biri de Sait Faik’in annesinin, oğlunun ölümünden hemen sonra söylediği şu sözlerdir:¹⁹⁸

“Kocam ilk çocuğumuzun erkek olmasına çok sevinmişti. Oğlunu istediği gibi yetiştirecekti. Oğlunu hep yanında gezdirecek, yaşlandığı zaman da işlerini ona devredecekti. Ben ise Sait’imi yakışıklı bir hariciyeciyi olarak görmek istiyordum. ... Oğlumuz garip rûhlu bir çocuktü. Yaramazlığından ötürü ondan yaka silkiyorduk. ... Sait ne istediğini, ne düşündüğünü, neler hissettiğini, büyük bir inatla hepimizden saklıyordu. Yalnız, daha mektebe başladığı gün, okumaktan hoşlanmadığını belli etti.”¹⁹⁹

¹⁹⁶ Adnan Özyalçiner, “Raşit Abasıyanık Sait Faik’i Anlattı: Adapazarlı Sait Faik”, **Sanat Olayı Dergisi**, Ağustos 1981, S. 8, s. 90.

¹⁹⁷ Sabri Esat Siyavuşgil, “**Sait Faik’i Anlamak**” (Önsöz) Semaver, İstanbul 1965, s. 10

¹⁹⁸ İbrahim Kavaz, **Sait Faik Abasıyanık**, Şule Yayınları, İstanbul 1999, s. 35.

¹⁹⁹ Azize Erten, “Sait Faik’in Annesiyle Birkaç Saat”, **Varlık Dergisi**, 1 Mayıs 1955, S. 418, s. 11.

Baba Mehmet Faik'in işi İstanbul'a aktarıldıktan sonra aile İstanbul'a geldi. Sait Faik İstanbul Sultanisi'nde okudu ancak 1925 senesinde Arapça hocası Salih Bey'in sandalyesine iğne konulmasından dolayı sınıfın bütün öğrencileri sürüldü. Sait Faik'in ve birkaç arkadaşının kısmetine Bursa Lisesi düştü. Buradan üç sene sonra, 1928 yılında mezun olunca yeniden İstanbul'a döndü.

“Yazma sanatının öğretildiği” yer olarak gördüğü Darülfünûn Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne kayıt yaptırdı.²⁰⁰ Fakat okulda sadece “Uygurca öğretildiği için”²⁰¹ hayal kırıklığıyla üç senenin sonunda fakülteden ayrıлып İstanbul'un sokaklarını dolaşmaya başladı. 1930 yılında tamamlanmayan eğitimi bitirmek üzere yurt dışına gitti fakat okulu yine bitiremedi. Önceleri Maarif Vekâletinin tavsiyesine uyarak Fransızcasını kuvvetlendirmek üzere bir müddet Champollion Lisesinde kaldı²⁰² fakat sonrasında İstanbul'un aylıklık günleri burada da onu ele geçirinca benzer bir hayata Grenoble'da da başladı.

Grenoble ile İstanbul arasındaki yolculuklar için vapuru tercih ederek başta Marsilya limanı olmak üzere birçok insan resmi biriktirdi bu seyahatlerinde. 1934 yılında diplomasız bir şekilde ülkesine geri döndü ve “bir uçurtmanın ipine takılarak başladığı yolculuğa, memlekete şahâdetnâmesiz dönünce de devam”²⁰³ etti.

Yirmi sekiz yaşında döndüğü İstanbul sokaklarında dolaşmaya devam etti. İnsan manzaraları toplayarak hikâyeye avını sürdürdü. Sokakları dolaşmadığında bir balıkçı kayığına atlayıp denizi dolaştı. Fakat bir işe girmesi gerektiğinde Halıcıoğlu'nda bulunan Ermeni Yetim Mektebi'nde Türkçe dersi vermek üzere öğretmenliğe başladı. “Anladım ki, öğretmenlik benim harcam değil,”²⁰⁴ diyerek görevini bıraktı çünkü hem derslere geç geliyor hem de öğrenciler üzerinde hâkimiyet kuramıyordu.

²⁰⁰ Adnan Özyalçınar, a.g.m., s. 94.

²⁰¹ Ali Avni Öneş, “Sait Faik Hayatı ve Eserleri”, **Yenilik Dergisi**, S. 6, Haziran 1954, s. 244.

²⁰² Sabri Esat Siyavuşgil, a.g.m., s. 12.

²⁰³ Sabri Esat Siyavuşgil, a.g.m., s. 13.

²⁰⁴ O. T. Özmez, “Sait Faik'le Son Konuşma”, **Mavi Dergisi**, Haziran 1954, S. 20, s. 4.

Askerlikten, aldığı bir rapor sayesinde muaf tutuldu fakat bu muafiyetin bir sağlık gerekçesine dayanıp dayanmadığı bilinemedi hiçbir zaman. Yaşar Nabi'nin konuyla ilgili sözleri bu muammaya işaret etmektedir:

“Belki de eserinin o herkesten ayrılan derinlik ve kudretini bu marazî hâle borçluyuzdur. Askerlik etmemenin yollarını aramış olması biraz da ürkek tabiatından ileri gelmiştir, sanıyorum. Gece yaraları en şüpheli batakhanelere gitmekten zerre kadar yılmadığı halde üniformadan ürken bir hâli vardı.”²⁰⁵

Babasının oğlu için açtığı iş yeri de onu hayatın ciddiyetine inandıramadı. Bir yere bağlanıp kalmak zor olduğundan işiyle ilgilenmedi. Dostlarından biri geldiğinde günün herhangi bir saatinde iş yerini kapatıp gezmeye çıkıyordu.²⁰⁶ Altı aylık başarısız bir ticari girişiminden sonra iflasla neticelendi iş hayatı Sait Faik'in.

Bu safhayı geride bırakınca sokaklar yeniden onun oldu. Gezmek ve hikâye yazmak dışında hayatını kuşatan bir şey kalmadı. 1937 yılında ilk hikâye kitabı *Semaver* yayımlandı. Ardından ikinci Avrupa seyahatine niyetlendi ancak pasaportunun meslek kısmına ısrar etmesine rağmen “Yazıcı” ibaresini koyduramayışı yüzünden yolculuğunu ancak Marsilya'ya kadar sürdürebildi ve on sekiz günün ardından İstanbul'a döndü. Bu olayı hayatı boyunca üzüntüyle hatırlayacaktı.

Babası Mehmet Fuat Bey'in 1938 yılındaki ölümü, Sait Faik için yeni bir evrenin başlangıcı oldu. Annesiyle baş başa kalan Sait Faik, gündüzlerini tabiatla baş başa kalarak, gecelerini hikâye yazarak geçirdi. 1937 yılında “Kurum” isimli dergide yayımlanan “Çelme” hikâyesi, 1940 yılında Varlık dergisinde ikinci kez yayınlanınca konusu dolayısıyla askerî mahkemeye sevk edildi. Netice Sait Faik'in lehine olsa da bu olayın etkisiyle bir süre yeni bir şey yayımlatmadı.

²⁰⁵ Yaşar Nabi, “Sait Faik İçin Notlar”, **Varlık Dergisi**, 1 Ağustos 1954, S. 409, s. 12.

²⁰⁶ Samet Ağaoglu, “Sait Faik”, **Varlık Dergisi**, S. 409, 1 Ağustos 1954, s. 6.

Bu olaydan sonra “Haber-Akşam Postası” gazetesinde muhabir gazeteci olarak çalışmaya başladıysa da bir ay sonra işten ayrıldı. Çevresine iş aradığını söylemesine rağmen ciddi manada çalışmak gibi bir derdinin olmadığı anlaşıldı. Yaşar Nabi’ye göre iş araması “samimi olmadığı bir heves”ti²⁰⁷ sadece.

1944 yılında “Medarı Maişet Motoru” isimli romanını kendi parasıyla yayımlattıktan sonra bir ihbar yüzünden kitap toplatıldı. Yeniden mahkemeye sevk edilmiş, Sait Faik’i yazmaktan bir süre uzaklaştırdı. Hapishaneye gireceğinden emindi fakat korkusu, “dayağından, falakasından değil”²⁰⁸ canının sıkılacağı vakitlerde dışarı çıkıp dolaşamamasındandı.

Sait Faik, kendisine konulan siroz tanısından sonra tedavi için bir kez daha Paris’e gitti ancak hastalığının keyifsizliğiyle Paris’i önceki gözleriyle görmeyi başaramadı. On gün kaldıktan sonra tedavi olmadan İstanbul’a geri döndüğünde tarih 31 Ocak 1951’di.

“Mark Twain Cemiyeti” 1953’te Türk Pen Klübü başkanı Halide Edip’ten derneklerine üye kaydetmek için bir Türk hikâyeci önermesini istemiş, yeni Türk yazarlarını tanımayan Halide Edip, fahri yardımcısı Vedat Günyol’a danışarak ondan Sait Faik ismini almıştı. Adıvar’ın önerisiyle Mark Twain Cemiyeti üyeliğine seçilen Sait Faik bu üyeliği alan ilk Türk yazar oldu.²⁰⁹

Nihayet Sait Faik’in hastalığı ağırlaştı; doktorunun içki yasağına rağmen perhiz yapmaya yanaşmamıştı. Kırk sekiz yaşında öldüğünde tarih 12 Mayıs 1954’ü gösteriyordu.

²⁰⁷ Yaşar Nabi, “Sait Faik İçin Notlar”, **Varlık Dergisi**, S. 408, 1 Temmuz 1954, s. 8.

²⁰⁸ İbrahim Kavaz, **Sait Faik Abasıyanık**, Şule Yayınları, İstanbul 1999, s. 46.

²⁰⁹ Haldun Taner, **Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil**, Cem Yayınları, İstanbul 1979, s. 104-105.

2.2.2. Hikâyeciliği ve Türk Hikâyesindeki Yeri

Sait Faik'in yazı macerası neredeyse çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Henüz Adapazarı'ndaki öğrencilik yıllarında "Hamal"²¹⁰ isimli şiirini kaleme almıştır. İlk hikâyesinin "İpekli Mendil" olduğu bilinmektedir fakat 9 Aralık 1929'da ilk yazısı "Uçurtmalar" Milliyet gazetesinde yayımlanır.²¹¹

Sait Faik hikâyeciliği, Sabahattin Ali damarından beslenen ama buna rağmen bir öykünme ya da taklit olmaktan uzak, özgün bir hikâyeciliktir. Eskiden beslenmiş olsa da hikâyeyi, daha ileriye taşımış ve modern Türk hikâyeciliğine sağlam bir adım attırıştır. Haldun Taner'in tespitine göre Sait Faik, "Türk hikâyeciliğine o zamana kadar hiç benzersiz bir tarz getirdi. Sait Faik, bir konuyu değil, yaşamın bir parçasını işliyordu. Bir tez savunmuyor, bir yaşantıyı yansıtıyordu."²¹²

Gördüklerini bozmadan, Sabahattin Ali hikâyeciliğindeki gibi daha iyiye götürmeyi ummadan, yalnızca bir şahit olarak aktarmaktadır. Sait Faik'in sanat anlayışı –endişesi değil- salt gözleme dayandığı için hikâyelerin dili ve anlatımı son derece yalın ve samimidir. O kadar canlı çizer ki gördüklerini, kimse yazarın abarttığını ya da o kişileri uydurduğunu düşünmez.

Gözlem gücü önemli bir zenginliktir fakat bir yazarı iyi bir yazar –hatta yazar- yapmak için kesinlikle yeterli değildir. Çünkü gözlem yapmak ve gördüklerini kelimelerle aktarmak, birçok insanın yapabileceği bir eylemdir. Sait Faik sadece gözlem yapmayı onu tasvirle başarılı bir şekilde birleştirmektedir. Tasvir gücünde de diğer yazarlardan belirgin bir biçimde ayrılmaktadır:

²¹⁰ 1932'de Mektep isimli dergide bu şiir yayımlanmıştır.

²¹¹ **A'dan Z'ye Sait Faik**, haz. Sevgül Sönmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 9.

²¹² Haldun Taner, "**Sevimli Bir Aylak**", içinde: Sait Faik, Semaver, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2018, s. 138.

*“Tasvirici realistlerin yaptığı gibi halkın sadece yaşayışlarını göstermekle iktifa etmemiş, hikâyelerinde halkın görüşlerini de aksettirmiştir. Üstelik halkın düşünüş ve duyuşlarına karşı büyük bir hayranlığı ve onları yeniden öğrenme çabası vardır.”*²¹³

Sait Faik’i bu noktada öne çıkaran özellik, gördüklerini aktarırken hikâyeyi psikoloji süzgecinden geçirmesidir. Karakterlerinin hareketlerini incelerken bunları yapmalarına sebep olan etkileri irdeler, zaman zaman da gördüklerinin ötesinde hikâyeler uydurur karakterlerine. Bu da gösteriyor ki salt gerçek, sanatın ana malzemesi değildir; onun dahi kurgulanmaya ihtiyacı vardır. Sait Faik’in “gerçekçiliği sığ bir gerçekçilik değil, efsaneyi, şiiri, duyguyu, sevgiyi ve hayali de içine alan, çirkinlik ile güzelliği, iyilik ile kötülüğü bir arada gören, insanı ve kâinatı bütünüyle kucaklayan bir gerçekçiliktir.”²¹⁴

Sait Faik’in hayatına bakıldığında sokak sokak, semt semt dolaşarak hikâye avına çıkmış bir yazar profili belirmektedir. Sabahattin Ali’de görülen “bilimsel” gözlem, Sait Faik’te eğlenmek için bir etkinliğe katılmış “seyirci” havasına bürünmektedir. Her iki yazar da görmeden, şahit olmadan hikâyenin kapısını açmamışlar demek, yanlış bir iddia olmaz. Tanımadığı, bilmediği kişileri değil, emin olduklarını anlatır Sait Faik:

*“İyice tanımadığı bir insanı anlatmaya kalkmadığı gibi, bilmediği heyecanlardan, duygulardan söz açmaz. Bütün yazularında kendini anlatır gibi bir eda varsa eğer, bu, herhalde sadece kendi bildiğini, kendi duyduğunu, kendi hayâl ettiğini anlatmak istemesinden.”*²¹⁵

²¹³ Mustafa Kutlu, **Sait Faik’in Hikâye Dünyası**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1968, s. 7.

²¹⁴ Mehmet Kaplan, **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1984, s. 203.

²¹⁵ Vedat Günyol, **Dile Gelseler**, Can Yayınları, İstanbul 1966, s. 54.

Karakterleriyle bağ kurması, onları yakından tanınmasında saklıdır belki de Sait Faik hikâyeciliğinin büyüğü. Onları yüksek zümrenin arasında değil, sokakta, çarşıda, pazarda, adada, hatta denizde arayıp bulmaktadır. “Kibar zümreyi hiç sevmem,”²¹⁶ diyen Sait Faik’in onları hikâyelerine de taşımaması şaşılacak bir şey değildir. Hayatına bakıldığında kendisi hiçbir zaman kibar zümrenin bir ferdi olmaya çabalamamış, sıradan halkın arasına karışmaktan ve onlar tarafından kabul görmekten son derece büyük bir mutluluk duymuştur.²¹⁷

Küçük insan olarak tarif edilen topluluğun arasına girerken onların çatışmalarını ya da acılarını değil, hayata karşı takındıkları kanaatkâr tavrı görmekte, ayrıca hayata ve insanlara karşı duyduğu sevginin aynısını her birinde aramaktadır. O yüzden üzüntüleriyle değil, daha çok hayalleriyle donatmaktadır her birini. Dolayısıyla Sait Faik, hikâyelerine taşıdığı ve ölümsüz hâle getirdiği insan tipleriyle, okuyan herkese umut aşılamaktadır; hayata karşı sağlam duruş ve mütebessim bir tavrı.

Üç döneme ayrılabilen Sait Faik hikâyeciliği, *Semaver*’de realizmi işaret ederken, *Lüzumsuz Adam*’da dış gerçekler yerini iç gerçeklere bırakır; *Alemdağ’da Var Bir Yılan* eserinde ise sürrealizme doğru evrilir. Peyami Safa gibi dönem sanatçıların dikkatini çekmeyi başaran Sait Faik, yaşamı ve yazdıkları arasında gidip gelmiştir. Onunla ilgili bir yargıda bulunanlar, sanatını hayatından soyutlamakta zorluk çekmişlerdir:

“Bizden sonraki edebiyat gençliği, Sabahaddin Ali ve Said Faik adlı iki yaman hikâyeci peydahladı. Hiç şüphe yok, bu iki isim yeni Türk hikâyeciliğinin baş sedirinde oturuyor. ... Said Faik’in ... hiçbir hikâyesinde muayyen vak’a, tahlil, tip, karakter aramayınız. Onun her hikâyesi bir

²¹⁶ Hilmi Yücebaş, **Bütün Cepheleriyle Sait Faik: Hayatı/Hatıraları/Eserleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1964, s. 71.

²¹⁷ Ölümünden birkaç ay önce gittiği Bursa’dan neşeli dönme sebebini soran annesine “Beni kasketle görünce herkes usta, usta, diye çağırdı... Çok hoşuma gitti” demiştir. Bkz. Metin Ergin, “**Sait Faik’in Annesi Oğlunu Anlatıyor**”, Cumhuriyet gazetesi, 19.09.1954, s. 5.

hatıralar sarnıcına rastgele daldırılmış bir avuçtur. ... Şuura düşen damlalar, birer hikâyeye unsuru değil, şiidir. ... Şimdilik biraz kirli ve donuk camından harikulâde parıltılarını ve renklerini seyrettiğimiz bu akvaryum âlemi, derin bir hatıralar sarnıcında kımlıdayan gölgelerden başka bir şey aksettirmiyor; fakat bu kadarı bile Said Faik ismini yoksul edebiyat tarihimizde ebedileştirmeye yetecek büyük kıymetlerle dolu.”²¹⁸

Türk hikâyeciliğine bir nevi meddah geleneğiyle yaklaşan Sait Faik, sanki yazmayı anlatmakta, ele aldığı konuları en yalın haliyle yazarken ona derinlik vermekten geri durmamaktadır. Onun abartılı ya da pek az duyulmuş konuların peşine düşmek yerine, İstanbul’un zengin insan yelpazesinden faydalandığını söylemek mümkündür. Tabii yalnızca insanlar değil, hayvanlar veya tabiatın diğer öğeleri de (Dülger Balığı, Papağan, Martı vs.) Sait Faik hikâyelerinin merkezinde kendine yer bulabilmektedir. Yalın ama bir o kadar çarpıcı üslubu savruk gibi görünse de o hikâyeye işçiliğini göz ardı etmez. Yine de bazen, işçilik konusunda savruk davranabilmektedir. Bu konuda Orhan Veli’nin görüşleri dikkat çekicidir:

“Meselâ derler ki: ‘Çok savruk. Yazdığını okumuyor. Bir yazar, okuyucunun karşısına çıkarken, kendisine biraz çeki düzen verir. Okuyucuya biraz saygı gösterir. Mecburdur buna.’ Sait Faik için söylenen sözlerin daha doğrusu kötölemek için söylenen sözlerin, galiba en haklısı bu. O savrukluğu Sait’te zaman zaman ben de görüyorum. Bir cümlesini anlayabilmek için uzun uzun düşündüğüm oluyor; ‘şu cümleyi şöyle kursaydı daha iyi ederdi.’ dediğim oluyor. Oluyor ya, bir yandan da biliyorum onun ileri bir dil anlayışına vardığını.”²¹⁹

²¹⁸ Peyami Safa, **Sanat Edebiyat Tenkit**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012, s. 140 –143.

²¹⁹ Orhan Veli, “Denize Doğru”, **Varlık Yayınları**, İstanbul 1969, s. 133.

Sait Faik, toplumun öne çıkan ya da dikkat çeken karakterlerinden seçmez hikâye kişilerini. Başboş bir gözlemci gibi dolaştığı sokaklarda tek bir gayesi varmış gibi görünür: Hikâye avlamak. Nitekim birçok hikâyesinde yazarla eş değerdeki anlatıcı böylesi anlatıların şahidi olarak sadece durup beklemiş ve hikâyenin karşısına çıkmasını gözetlemiş gibi algılanmaktadır.²²⁰

Demir Özlü'nün, "Sait Faik'i oluşturan Sabahattin Ali hikâyeciliği ile Kenan Hulûsi düzyazısıdır"²²¹ dediği hikâyecinin ana kaynağı bu isimler olsa da kimse Sait Faik'in onların çizgisine sadık kalarak gölgelerinde yaşadığını söyleyemez. Oralardan aldığı damarı, yepyeni ve özgün bir sese dönüştürmeyi başarmıştır. Konu itibarıyla bu pek görünmeyebilir ama ruh, tamamen kendisine has bir ruhtur. Onda koşulsuz sevgi, empati, yargılamak yerine anlamaya çalışmak gibi erdemler kendini açığa çıkarmaktadır.

Sait Faik'te yoğun olarak hissedilen sevginin kaynağını Fethi Naci şöyle açıklamaktadır: "Sait Faik'in hikâyeciliği geliştikçe, insanlara kendi gözleriyle bakmakta ustalaşıyor, toplulukları homojen bir bütün olarak değil ayrı ayrı bireyler olarak görmeye başlıyor. Çalışana, emeğiyle yaşayana duyduğu sevgi Sait Faik'te zamanla soyutlaşıyor, insan sevgisine dönüşüyor."²²² Bu da hikâyelerinin süreç içerisinde nasıl daha rahat bir üsluba dönüştüğünün, kuralların katı boyunduruğundan kurtulurken dağılmak yerine nasıl daha güçlendiğinin sebebi olabilir.

Sait Faik sadece insanlara değil, başta hayvanlar olmak üzere deniz, mevsim, kısacası her yönüyle tabiata karşı tavrıyla da dikkat çekmektedir. Bir gözlemci yazar olarak her varlığın sınırlarına girer ama bir ihlalde, müdahalede bulunmaz. Bir yolcu gibi oradan geçmekte, bir süre durup olan biteni, kimseye rahatsızlık vermeden seyretmektedir. Fakat onun gözü bozmaz, renkleri birbirine karıştırmaz. Bir ana tanık olmuş, arkadaki hikâyeyi çözmek için hayal mekanizması işlemeye başlamıştır. Dolayısıyla da Sait Faik hikâyeciliği iki karışımından oluşmaktadır denilebilir:

²²⁰ "Park" isimli hikâyesinde, bu cümlenin açılımını görmek mümkündür.

²²¹ Demir Özlü, "Değirmen - Dağlar ve Rüzgâr - Ferhad İle Şirin", **Yeni Dergi** 16 Ocak 1966, s. 53.

²²² Fethi Naci, **Bir Hikâyeci: Sait Faik, Bir Romancı: Yaşar Kemal**, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990, s. 15.

- h) Hikâye malzemesi olan insanlar, hayvanlar vs.
- i) Yazarın, boşlukları doldurmaya, eksikleri gidermeye ama her şeyden önce kusurları cilalamaya yarayan hayal gücü.

Sait Faik hikâyeciliği bu nedenle son derece insancıl ve samimidir. Çünkü yazar, hikâyeyi aktarırken aslında okurunu mutfağına davet etmektedir. Böylece bir hikâyeci, mevcut malzemesini nasıl ve hangi usullerle işleyebilir olduğunu çekinmeden gösterebilmektedir. Yazarın devreye soktuğu hayal gücü bir yanılla okurun da hayal gücü olduğu için, hikâyeler nesne hükmünden çıkıp canlı birer organizmaya dönüşmektedir. Okur, ister onu kafeste beslesin, isterse akvaryumda. Artık o yaşamaktadır ve okurun hayal dünyasına emanettir.

Sait Faik hikâyelerinde “konuşan ‘ben’ çoğunlukla yazarın gerçek kişiliğidir. Bu sebeple hikâye anlatımında yazarın bakış açısı egemendir.”²²³ Hikâyelerinin belki de en belirgin özelliği, okurların bir kurguyla değil, hakikatin kendisiyle karşılaştıkları inancına kapılmalarıdır:

*“bütün hikâyelerinde görülen kendini anlatır bir ifade tarzı bunların bir çeşit hâtıra-hikâye türüne girebileceği şeklinde değerlendirilmiştir. Pek az yazarda görülebilecek şekilde 206 hikâyesinden 169’unun ben merkezli oluşu bu değer yargısını desteklemektedir.”*²²⁴

Sait Faik kuşkusuz modern Türk hikâyeciliği için son derece önemli bir adımdır. Çünkü onun, “Türk hikâyeciliği alanında gerçekleştirdiği asıl şey, ‘kendisi’dir. Evet o, hikâyelerinde kendi kendini gerçekleştirmiş bir sanatçıdır. Onun metinlerini oluşturan da, *kurgudan* ziyade, bu kimlik ve kişiliktir.”²²⁵ Açtığı yol, hikâye türünü beslemekle kalmamış, ona aynı zamanda yeni imkânlar sunmuştur.

²²³ Celal Aslan, “Sait Faik Abasıyanık’ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri” (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2007, s. 57.

²²⁴ Orhan Okay, “Sait Faik” maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 35, Ankara 2008, s. 583.

²²⁵ Hasan Akay, “Sait Faik’in Metinlerindeki Gerçek ve Gerçeklik Durumları Üzerine”, Hürriyet-Gösteri, S. 267, 2005, s. 29.

Sait Faik'in kazandırdığı bu zenginlikten dolayı ondan sonra gelen bütün hikâyecilerin üzerinde manevi bir emeği vardır. Behçet Necatigil'in dediği gibi, “Bugünün hikâyecileri, hele çıkış noktalarında Sait Faik'in tesirindedirler, sonra sonra ayrı kişiliklere kavuşurlar.”²²⁶

2.2.3. Hikâyelerinde Anlatıcı

Sait Faik hikâyelerinin sesi, tanrısal bakışa sahip anlatıcıyla ben anlatıcısının sesidir. Yayımlanan ilk eseri *Semaver*'de (1936) her iki bakış açısına uygun hikâyeler görülmektedir. Anlatıcıları zaman içerisinde şekillenmekle birlikte bazı tiplerin ağır bastığı ve yazarı “ele geçirdiği” görülmektedir. Böylece Sait Faik, süreç içerisinde daha rahat ve daha keyfi davranabilen anlatıcılar ortaya çıkarmaya başlamıştır.

Yer yer tıpkı Sabahattin Ali'deki bazı ben anlatıcıları gibi, onunkiler de hikâyenin içinde yer alsalar da anlatılan hikâyenin ana karakteri değillerdir. Örneğin “Üçüncü Mevki” isimli hikâyenin anlatıcısı tanrısal bakışa sahip bir gözle hikâyeyi aktarırken sonlara doğru yazar bir hamle yapmakta ve bir ben anlatıcısını şu sözlerle ortaya çıkarmaktadır: “Kayseri'yi değil, Erciyes'i seven adam da deminki beş kişilik ve altıncısı ben olduğum kompartımana girdi.”²²⁷

Sait Faik üçüncü tekil ve birinci tekil şahıs bakış açısıyla hikâyelerini aktarmış olsa da birinci ve ikinci çoğul kalıplarıyla da yazmıştır. Hikâyecilikte sık rastlanılmayan bakış açılarıdır bunlar; yine de Sait Faik kullanmayı başarmıştır. “Su Basması” isimli hikâyesi “biz” bakış açısıyla anlatılmaktadır. “Geceleri evlerden onun haşırtısını, hışırtısını, o ecinnili mısır tarlası sesini dinlemek için de pencereleri açık bırakırız”²²⁸ ya da “suyuna atılmış bir değneği yüz defa döndürerek hızlı hızlı gözden kaybettiren suya korkmadan, çekinmeden bakamaz oluruz”²²⁹ ifadelerinde bu bakış açısı görülmektedir.

²²⁶ Behçet Necatigil, **Düzyazılar-2**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s. 621.

²²⁷ Sait Faik Abasıyanık, **Semaver**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2018, s. 72.

²²⁸ Sait Faik, **Havuz Başı**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 81.

²²⁹ A.g.e., s. 81.

Aynı kitapta yer alan “Yüksekkaldırım” isimli hikâyesi ise ikinci çoğul şahıs yani “siz” kalıbıyla kaleme alınmıştır. “Şimdi şirin bir kahvenin önündesiniz. Bütün gramofon seslerini arkada bırakmışsınızdır”²³⁰ cümleleri veya “Şişman bir adam on kuruşunuzu alır”²³¹ kelimeleriyle ikinci çoğul şahıs ortaya çıkmaktadır. Bu tür alışılmadık bakış açılarıyla yazmak pek kolay değildir çünkü kısıtlayıcı bir yönleri vardır. Bunu Sait Faik de fark etmiş olmalı ki adı geçen hikâyelerin içinde bakış açısından vazgeçip Tanrısal veya ben-anlatıcıya geçiş yapmaktadır. Tabii bu durumu bilinçli bir dümen kırma olarak görmek her zaman mümkün olmayabilir. Zira Sait Faik’in savruk ve dikkatsiz yazma alışkanlıkları, en çok falsoyu anlatıcılar konusunda vermektedir. Nitekim kısa bir hikâyede birkaç anlatıcı kullandığı hatta bazen üçüncü tekil şahısla anlatmaya başladığı bir hikâyeye daha sonra bir ben-anlatıcıyı soktuğu görülmektedir.

Sait Faik’in birçok hikâyesinde buna benzer bir durum dikkat çekmektedir. Anlatıcısını belirlemek için acele etmeyen bir edayla başlar hikâyeye fakat bir yerden sonra anlatıcı, ses ve kimlik değiştirebilmektedir. Tanrısal bakışla yazıldığı aşikâr olan bazı hikâyelerde anlatıcı ansızın üçüncü tekil şahıstan başka bir bakış açısına geçiş yapabilmektedir. Örneğin “Mahpus” isimli hikâyesinde üçüncü tekil şahısla başlayan ve ilerleyen hikâyenin orta yerinde “Bütün şehir halkı, acayip acayip, dükkânların önüne çıkarak, kahvelerden fırlayarak bu garip alaya baktık”²³² diyerek anlatıcının konumunu değiştirmektedir.

Sait Faik, sık kullanılmayan ve kısıtlayıcı imkânlara sahip ikinci tekil şahıs kalıbıyla da hikâye yazmıştır. *Tüneldeki Çocuk* kitabında yer alan “Sevgiliye Mektup” hikâyesi bu şahıs kipiyle kaleme alınmıştır: “Bu vaziyet karşısında sana hislerimden bahsetmemi istemiyordun”²³³ cümleleri samimi bir ifade oluşturmakta ve okura çok daha çabuk etki etmektedir. Çünkü “sen” hitabının muhatabı olarak okur kendisini görmektedir.

²³⁰ A.g.e., s. 50.

²³¹ A.g.e., s. 51.

²³² Sait Faik, **Şahmerdan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 34.

²³³ Sait Faik, **Tüneldeki Çocuk**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 53.

Sait Faik, hikâyelerin peşine çoğu kez gelişigüzel düştüğü hissini uyandırmaktadır. Ansızın büyük bir olaya tanık olan birinin hâlini andırmaktadır bu: Hazırlıksız. Denk geldiği hikâyeleri yakaladığı anda kaleme alıyormuş intibai ne yazık ki birçok hikâyesinde görülmektedir ve bu nedenle de üzerlerinde titiz bir yeniden okuma eyleminden mahrum kalmış gibidir hikâyeler. Bazen hikâyeye başlayıp ara verdiği ve kim bilir ne kadar sonra başına oturduğunda baştaki fikrinden vazgeçip hikâyeye yepyeni bir rota çizdiği izlenimi uyanmaktadır okurda.

Hikâyelerinde her şeyi bilen anlatıcılar, ben-anlatıcılar ve bazen de çoğul bakışlı anlatıcılara rastlamak mümkündür. Çoğul anlatıcının hikâye için pek de uygun olmadığı aşikârdır çünkü anlatı kısa ve tek bir merkeze sahip olmalıdır. Ancak hikâye alanında uzun hikâyelerde kullanılabilir. Örneğin uzun bir hikâye olan “İhtiyar Talebe” on bölümden oluşmaktadır. Tanrısal bakışa sahip bir anlatıcıyla ben-anlatıcının kullanıldığı bir hikâyedir bu.

Çoğul bakışlı anlatıcılar roman ve uzun hikâye için uygun diye kabul edilse de Sait Faik’in bunu kısa hikâyede de kullandığı görülmektedir. Örneğin “Bir Define Avcısı” hikâyesi dokuz sayfalıktır ancak Sait Faik hikâyeyi ikiye bölerek hem tanrısal bakışlı bir anlatıcı hem de bir ben-anlatıcıyı kullanmayı başarmıştır. Bir başka örnek de “Kestaneci Dostum” isimli hikâyedir. Burada da önce tanrısal bakışa sahip bir anlatıcıyla başlayıp bir ben-anlatıcıyla hikâyeyi tamamlamaktadır.

Sait Faik hikâyeciliğinde birinci tekil şahısla anlatılan hikâyelerin çoğunda yazarla anlatıcının aynı kişi olduğu gözlemlenmektedir. Fikret Ürgüp’ün “Sait Faik’in bütün hikâyeleri yaşanmış, kendi biyografisidir,”²³⁴ sözleri de bu görüşü doğrular niteliktedir. Hikâye avına çıkan bir yazarın, kenarda durup kalabalığın içinden insan manzaraları çekip çıkardığına şahit olmaktadır çoğu zaman okuyucu. “Bir Kıyının Dört Hikâyesi”nde ve “Park” isimli hikâyelerinde bu yön özellikle ortaya çıkmaktadır. Bir ben anlatıcısı hikâyeyi anlatırken aslında yazarın bir yere konuşlandığı ve karşısında beliren hikâyeleri yakalayıp yazıya döktüğü kanısı belirginleşmektedir. “Ben hikâyeciğim diye sizden ayrı şeyler düşünecek değilim.

²³⁴ Fikret Ürgüp, “Sait Faik’in Realitesi”, içinde: Sait Faik Abasıyanık, *Alemdağ’da Var Bir Yılan*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2014, s. 121.

Sizin düşündüklerinizden başka bir şey de düşünemem. O halde bu adamın hikâyesi ne olabilir? Sakın benden büyük vakalar beklemeyin, n'olur?"²³⁵ cümleleri hikâyecinin ve anlatıcının aynı kişiler olduğunu göstermektedir. Başka bir örnek de şudur: "İhtiyar 'Bizim Abasız'ın oğluna Sakari taşıdığı zaman seni nasıl sırtımda taşımıştım onu anlatıyordum' dedi."²³⁶

Sait Faik yayımladığı ilk kitaplarında daha çekingen ve daha titiz bir sesle hikâyelerini kurarken yıllar içerisinde -belki de gelişen bir öz güvenle- anlatıyla oyun oynar gibi davranmıştır. Bu oyun, elbette başarılıdır ama anlatıcı olarak kendisinin sahnede belirmesinden rahatsızlık duymaz, aksine her yönüyle tamamlanmış bir hikâyenin karşısında belirmesinden hoşnuttur. Aksi takdirde "Belki de asker topal Hasan bir dakika bir memleket rüyası gördü. –Bunlar bizim hikâyeci numaralarımız, affedin!-"²³⁷ demekten çekinirdi.

Sait Faik'in anlatıcı tiplerinden bir diğeri iç ve dış anlatıcıdır. Bunlar birinci bölümde açıklandığı üzere çerçeve anlatıların elemanlarıdır. Sait Faik de Sabahattin Ali gibi zaman zaman bu anlatı modelini uygulamıştır. "Su Basması" isimli hikâyesinin içerisinde ilk çerçeve olarak taşın Sakarya Nehri çizilmektedir. İhtiyar anlatıcı gençlik günlerinden bir kesit sunarken ikinci çerçeve çizilir ve nihayet ihtiyar adam onun içinde üçüncü çerçeveyi oluşturarak kızını kaçıran damadını ve bir süre kayınpederinden kaçtığını ama sonunda korkusunu yenip ihtiyarın elini öperek kaçırma işini tamamen tarihe gömdüklerini anlatır. Fakat Sait Faik dar alanda ve kısıtlı imkânlarla mümkün olmayı başarmakta ustadır. İhtiyar adama üç hikâye anlattırdıktan sonra oraya bir cümleyle de olsa hepsinin üstünde bir dış anlatıcı ekleyebilmektedir.

Anlatıcı tipleri içerisinde belki de Sait Faik denilince akılda kalması gereken en belirgin tip, hikâyelerinde zaman zaman ortaya çıkan güvenilmez anlatıcıdır. İsminden anlaşıldığı üzere bu anlatıcıya güvenmek, söylediklerini tamamen doğru kabul etmek mümkün değildir. Çünkü anlatının bir yerinde kendiyile çelişebilir veya

²³⁵ Sait Faik Abasıyanık, **Lüzumsuz Adam**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 19.

²³⁶ Sait Faik Abasıyanık, **Havuz Başı**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 87.

²³⁷ Sait Faik Abasıyanık, **Şahmerdan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 15.

daha önce zikrettiği bir şeyin tamamen doğru olmadığını hissettirebilir. Bu anlatıcının sesini son derece başarılı kullanan Sait Faik, anlatıcısına kararsızlık, güvenilmezlik gibi vasıflar yükleyerek onu kaygan bir zemine taşımaktadır. Özellikle “Çarşıya İnemem” ve “Ayten” isimli hikâyelerinde bu anlatıcı belirgin olarak ortaya çıkmaktadır.

“Ayten” isimli hikâyesinde de yine benzer bir anlatıcı aktarır her şeyi. Ayten adlı pek de güzel olmayan bir kızdan bahsederken –ve hikâye onun adını taşıırken- ansızın güzel bir kız, Üsküdarlı Sevim’i ön plana çıkarır anlatıcı. “Bak biz Üsküdarlı Sevim’den ziyade fıstıkçı kızdan söz açacaktık. Sevim’i görünce unuttuk”²³⁸ diyerek ipin ucunu tamamen kaçıran bir anlatıcı olarak kalır. Böyle olunca ve anlatıcı en önemli görünen konuyu bile saptırınca kendisine güvenmek zorlaşmaktadır.

Güvenilmez anlatıcının örneklerini çoğaltmak mümkündür. “Hişt, Hişt!..” isimli hikâye, nereden geldiği bilinmeyen bir ses üzerine kurulmuştur. Anlatıcı sesin kaynağını bulduğunu hissettirirken anında o tezi çürütür ve yeni bir hedefe işaret eder. Bu kısımda sorun yoktur aslında. Hikâyeci elbette basıncı yükseltmesini, gerilimi arttırmasını bilmelidir fakat buradaki sorun, anlatıcıya olan güvenin sarsılmasıdır. Okur sonuna kadar bir açıklama gelecek diye peşinden koşmaktayken hikâye “Nereden gelirse gelsin”²³⁹ sözleriyle bağlanıp kaynak hiçbir şekilde açıklanmamaktadır.

Güvenilmez anlatıcıya bir örnek de “Davut’un Anası” isimli hikâyedir. Ana karakter olan Ali ve Davut’un annesi arasında olan ilişkinin hangi zaman dilimine ait olduğu yeterince açık değildir. Üstüne üstlük anlatıcı, bir manzara çizdikten hemen sonra onun doğruluğunu zedelemektedir:

²³⁸ Sait Faik Abasıyanık, **Lüzumsuz Adam**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 71.

²³⁹ Sait Faik, **Alemdağ’da Var Bir Yılan**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 82.

*“Denize uzanmış tahta bir kayak iskelesinin ucunda ihtiyar bir adam, Davut’un elini tutmuş, onları seyrederdi. Bu adam kimdi? Ali’nin dedesi miydi? Ali birdenbire hiçbir şey düşünmemesinden uyanınca bu olmamış ama, hiç hiç olmamış, fakat o kadar da olmuş kadar hakiki vakayı hatırladı.”*²⁴⁰

Bu cümleleri besleyen unsur, hemen akabinde gelen sözlerde saklıdır. Davut’un Ali’ye söylediği “Yine, dedi, bir şeyler hazırlıyorsun ama, yalan”²⁴¹ sözleri, anlatıcı olan Ali’yi yalancı, dolayısıyla da güvenilmez durumuna düşürmektedir.

Örneklerde görüldüğü üzere bir şaşkınlığa söz konusudur. Anlatıcının sürekli fikir değiştirerek sözlerinden sapmasıyla güvenilmez anlatıcı belirgin bir şekilde varlığını gösterir. Bir dekor kurulum, her şeyi hazır ve eksiksizdir fakat birden anlatıcı bütün atmosferi dağıtmayı başarır.

Sait Faik’in hikâyeciliği kadar anlatıcı seçimleri de son derece önemlidir. Gelişigüzel davranışları ve savruk hâlleri en çok anlatıcıya zarar verdiğinden hikâyeleri de mevcut hasarları bu cepheden almaktadırlar. Anlatıcı değişkenliği kadar güçlü bir özellik de onun okur inşasıdır.

2.2.4. Hikâyelerinde Okur

Her yazar gibi Sait Faik de bir okurun hayalî varlığıyla eserlerini kaleme almıştır: “Kendimize yazmıyoruz, başkalarına yazıyoruz”²⁴² sözleriyle yazı macerasına bir okuru davet ettiğini belirtmekte fakat ne tür bir okur tasarladığını, yazdıklarından bulup çıkarmak gerekmektedir.

²⁴⁰ Sait Faik, **Sarıç**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 110.

²⁴¹ A.g.e., s. 111.

²⁴² Varlık Dergisi, 01.06.1953.

Sait Faik hikâyeleri yazıdan ziyade anlatmanın/aktarmanın etkisi altındadır. Gücünü yazıdan çok anlatmaktan alan bu hikâyeler, bir okura azami ölçüde ihtiyaç duymaktadır. Sait Faik sokakları dolaşıyormuş ve anlatmaya başlamış da sesini duyan herkes kulak kesilmek zorunda kalmış gibi bir çağrı formuna büründürmektedir hikâyelerini. Okurunun varlığından emin olunca da hikâyelerini bir anlatıcıdan çok, bir meddahın üslubuyla aktarmaktadır.

Sait Faik okuruna aleni seslenmekte beis görmeyen yazarlardandır. Onlarla zaman zaman sohbet eder, ortaya sorular atar ve söylediği bir söze onlardan karşılık gelmiş gibi hikâyelerine aktarır bu tutumunu. Okurlarının somut varlığı, hikâyecilik yolunda ilerlemesiyle kuvvetlenmiştir. Öyle ki bazı hikâyelerinde doğrudan onlara bir meddah gibi seslenmektedir.

“Bakın, kalorifer bu mahallelere nasıl tanıtıldı”²⁴³ sözleriyle kendisine bu eğlenceli yolda eşlik edecek bir okur tipi çizmektedir Sait Faik. Gülmeye veya şaşırma ama ne olursa olsun yazarın söyleyeceği her şeye inanmaya hazır bir okur olmalı bu. Ara sıra da soruları cevaplamaya hazır olmalı: “Evet, bir bacakları olsaydı... Bu bacaklar sanki ne halt karıştırıyorlardı? Ah, onun bir bacakları olsaydı!.. Ne mi yapacaktı? Koşacaktı.”²⁴⁴

Sorular, mutlaka bir muhatap bulacak güce sahiptirler. Bir soruyla karşılaşan herkes, onu cevaplama derdine düşer. Sesli yapamadığında sessiz olarak mutlaka bir cevap hazırlar. Sait Faik de bu cezbedici silahı kullanmaktan çekinmez:

*“Sağdaki sokağa sapıp sapmamakta tereddüte düşerim. Neden mi? Anlatayım: ... Neden mi? Ben de onu anlatacaktım.”*²⁴⁵ *“Bir ara ne düşündüm bilir misiniz? Şu bizim dükkânla evi satayım. O sazlı gazino yok*

²⁴³ Sait Faik, **Sarıç**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 11.

²⁴⁴ Sait Faik, **Lüzumsuz Adam**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 65.

²⁴⁵ A.g.e., s. 4.

*mu hani, söz açtığım? Orada dışarı siparişlerini gören kız vardı ya –hani alını- dar olanı- onu metres tutayım.”*²⁴⁶

Sait Faik’in soruları kışkırtıcı türdendir. Okuru cevap vermeye zorlayan, hiç değilse dinlemeye zorlayan sorulardır. “Bizans’tan kalma o İstanbul Balıkpazarı’nın yukarıdaki kocaman yapılardan birisine tepeleme doldurayım, içine de bir Kürt bekçi mi dikeyim? Ha, ne dersiniz?”²⁴⁷

Sait Faik, yalnızlığın adamıdır. Bu kadar dolaşmasının, kalabalıklara karışmasının ardında kendi büyük yalnızlığını saklama çabası yatmaktadır. Dolayısıyla okur tasarımının en kuvvetli yönü, kendisine bu macerada eşlik edecek okurlar inşa etmektir. Doğrusu Sait Faik’in sık sık hikâyeyi bırakıp okuruna hitap etme nedeni bu yalnızlıktan kurtulma çabasında aranabilir: “Ben hikâyeciğim diye sizden ayrı düşünecek değilim. Sizin düşündüklerinizden başka bir şey de düşünemem. O halde bu adamın hikâyesi ne olabilir. Sakın benden büyük vakalar beklemeyin, n’olur?”²⁴⁸

Okur, hayalî bir seyirci olduğundan yazar, zaman zaman sahneye çıkma isteği duymaktadır. Bu bir yanıyla okuru onurlandırmakta ama bir yanıyla da yazarı rahatlatmaktadır. Onun varlığını fırsat bilip yazar, bazen poetikasıyla ve düşünce şekliyle ilgili sırlar vermektedir okuruna:

“Şimdi artık yazıcı sırlarımı açığa vurarak bana bir gazoza, bir cıgaraya mal olmuş kısımlardan artakalan tarafları da yazmaya hazırlandığım için bir küçük mukaddeme yapacağım: Bundan sonraki kısmı, okuyucuya, “Nasıl öğrenmiş bunları acaba?” diye sualler sordurarak yazıma devam edeceğim. Nasıl öğrendiğime gelince onu da söylemeyeceğim. Söylemeyeceğim ama yine

²⁴⁶ A.g.e., s. 11.

²⁴⁷ A.g.e., s. 16.

²⁴⁸ A.g.e., s. 19.

şunları ilaveden de kendimi alamıyorum: Belki bu adamla aynı evde beraber yattık. Belki o adam benim demeyeceğim. Mesela size, “Odasında başını kaşdı” diye yazsam; “Nereden biliyorsun, gördün mü?” diye bana sorabilirsiniz. Yahut; “Sabahleyin uyandığı zaman içinde bir yorgunluk duydu” desem ne gülünç bir cümle olur! Okuyucu bana “Sen o adam mısın? Be herif! Herifin içini nereden biliyorsun?” diye sorabilir. Haklıdır da... Ben, şu hikâyemin devamınca aynı hataları yapmaya hazırlanıyorum, mazur görün! Bilmem size yazıya başlarken bu adamla olan müthiş iç akrabalığımy söylemiş miydim?”²⁴⁹

Sait Faik bazen okura hitap etmenin ötesine geçip ona doğrudan müdahale etmektedir: “Kocaman hasır şapkalarının altında sarı saçları uçan, eteklerden aşağıda fevkalade güzel, cins ayak bilekli, derileri ancak iştiha uyandıracak kadar –fazla değil- yanık iki genç kız...”²⁵⁰ “Fazla değil” sözleriyle okurunun hayal gücüne sınır çizmektedir. Hâlbuki onu o hayal vahasına götüren kendisiydi.

Sait Faik burada “Fazla değil” diyerek hem okura hitap hem de müdahale etmektedir. Tasvirini yaptığı şeylerin hayal edilmesini isterken aşırıya kaçılmaması için araya girer ve okuru yönlendirir. Bu tavrı epik tiyatronun üslubuyla benzeşmektedir. Tiyatro seyircisi nasıl ki dördüncü duvarın yıkılmasıyla kendisini oyuna kaptırıp bir ruh boşaltımı yapamazsa Sait Faik okuru da karşısındakini hakikatin kendisi olarak algılamaktan mahrum bırakılmaktadır. Bu durum başka türlü de düşünülebilir ve yazarın kontrol etmeyi sevdiği söylenebilir. Böylece kendi okurunu belirleyen ve onu gerekli özelliklerle donatan bir yazar olduğu da iddia edilebilir.

²⁴⁹ Sait Faik Abasıyanık, **Havada Bulut**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 4-5.

²⁵⁰ Sait Faik, **Sarnıç**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. s. 99.

“Delikanlının biri telefon şirketi memurlarındandır. İngiliz mektebinde okumuş, sonra Paris’e gitmiştir. Telefonculuk tahsili yapmıştır. Ne iyi değil mi?..”²⁵¹ diyerek okura bu durumu “iyi” olarak kabul ettirmekten başka çare sunmamaktadır. İyi olmalı çünkü yazar böyle düşünmekte ve okurunun kendisine itaat etmesini istemektedir. “Plaj İnsanları” isimli hikâyesinde, böylesi bir tavır sıkça görülmektedir.

“Bu delikanlı tütünü için içmiyor mu? Belki tütünü için... Ama insana öyle geliyor ki, fiyakasını tütüne tercih ediyor. Ne olur değil mi?”²⁵² cümleleriyle hem kendisini tasdik edecek hem de bu davranışı makul görececek okurlar inşa etmektedir Sait Faik.

“Garibi iyi Rumca, daha tuhafı çok fena Almanca konuşur. Nereden, nasıl öğrenmiştir? Ne bileyim ben”²⁵³ sözlerinde Sait Faik mizacı ortaya çıkmaktadır. Sebat etmeyi pek başaramayan, bugün sevdiğinden yarım sıkılabilen Sait Faik, kendi ruh halini ortaya koymaktadır. Uzun uzadıya anlatmaktan bir anda sıkılmış gibi, hikâyenin akışını okurun zihninde durdurmaktadır. Okur, yazara soru sorabilir ama sadece yazarın izin verdiği ölçüde. Buradaki soru belli ki yazarın cevaplamayacağı türdendir.

Son örnekte görülen bu rahat tavır “Çarşıya İnemem” hikâyesinde daha da belirgin bir hâle gelmektedir. Sait Faik, okuruyla eğlenmeyi sevmekte, onu bir yere yönlendirip sonra da “kandırdım” demekten adeta haz almaktadır. Bu da tam olarak güvenilmez anlatıcının özelliklerindedir.

Genel olarak Sait Faik, kendisiyle sokaklarda dolaşmaya hazır aylak bir okur aramaktadır. Kendisinin bu hayattan ve aylaklıktan aldığı zevki okurunun da almasını beklemekte ama bir an bile yanından ayrılmamasını istemektedir. Aksi takdirde sık sık seslenerek yanında olup olmadığını kontrol etme ihtiyacını duymazdı.

²⁵¹ A.g.e., s. 99.

²⁵² A.g.e., s. 100.

²⁵³ A.g.e., s. 101.

2.2.5. Hikâyelerinde Anlatıcı ve Okurun Yaklaşım Tarzları ve Hikâyesine Etkisi

Sait Faik'in anlatıcı ve okura yaklaşım tarzı, muhatabı yani okuru aktif hâle getirdiğinden hikâyeler zenginleşmektedir. Hem anlam çoğaltılmakta hem de okurun etkin bir parçayı sahiplenmesiyle hikâyelerin kalıcılıkları sağlanmaktadır. Nitekim okur, hikâyenin bir parçası olarak yazar tarafından atanınca anlatının bir sohbet havasına bürünmesi kaçınılmazdır. Bu durumda yazar, anlatıcı, okur birleşip tek öge olarak bir Sait Faik hikâyesi oluşturmaktadır.

2.3. MUSTAFA KUTLU HİKÂyelerİNDE ANLATICI-OKUR İLİŞKİLERİ VE İŞLEVLERİ

2.3.1. Hayatı ve Eseri Üzerindeki Kalıcı İzler

Mustafa Kutlu 1947'de Erzincan'ın Kuruçay nahiyesinde doğdu. Nahiye müdürü olan babanın görevi nedeniyle sık sık şehir değiştirdi aile. Göç, böylece önemli bir kavram olarak Kutlu'nun hayatına girdi. Sürekli şehir ve ev değiştirme hâli, babanın emekliliğiyle son buldu. "Erzincan'da Cihan Oteli'nin kıraathanesinde arzuhalciliğe başladı. Şehre geldiklerinde Mustafa Kutlu altı yaşında"²⁵⁴ydı.

Mustafa Kutlu orta ikinci sınıftayken babasını kaybetti. "Sebze halinde çalışmaya başlar. ... Karpuz indirir ve kasa başına yüz para olmak üzere domates dizer; 35 kuruşu tamamladı mı ver elini Bezirci Sineması."²⁵⁵ Sinema tutkusu böylece hayatına girmiş oldu.

Ruhunun şekillenmeye başladığı yıllardı bunlar. Komşularının çocuklarıyla "bodrum katta bir kütüphane, kurmuş, ellerine geçen her kitabı okumaya başlamışlardır; kütüphaneye bir perde germiş, zaman zaman Karagöz

²⁵⁴ Ali Ayçil, "Ortadaki Adam", içinde: **Hikâyemizin Türküsü: Mustafa Kutlu**, Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kitaplığı, Adapazarı 2019, s. 30.

²⁵⁵ Beşir Ayvazoğlu, "Mustafa Kutlu'nun İstanbul'u", içinde: **Aynanın Sırrı-Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri**, İstanbul 2012, s. 67-68.

oynatmışlardır.”²⁵⁶ Erzincan Lisesi’nden 1964 yılında mezun olduktan sonra ressamlık hayallerinin peşine düştü. Güzel Sanatlar Akademisine kaydolmak için ilk kez İstanbul’a gelir ancak Akademi’nin “kapısında paniğe kapılan ve o kapıdan içeri adım atmadan önce bir şeylerden soyunmak gerektiğini hisseden”²⁵⁷ Mustafa Kutlu, vazgeçip evine döndü. Erzincan’a geri dönüp üniversite tahsili için bölgede kalmaya karar verdi.

Erzurum Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne kaydını yaptırdı. Niyazi Akı, Orhan Okay, Muhan Bali, Bilge Seyidoğlu, Kaya Bilgegil ve İonna Kuçuradi’den dersler aldı. Akademi’ye girmese de resimden vazgeçmedi. Bir ara iki arkadaşıyla Halk Eğitim Merkezi’nde resim sergisi açtı.

Küçük yaşlardan beri resim ve futbol tutkusu olan Mustafa Kutlu, resimde tek başına ilerleyemeyeceği, mutlaka bir eğitime ihtiyaç duyacağı gerekçesiyle resimden; futbol yolunda sağlam adımlarla ilerlerken Erzurum iklimi yüzünden “sekiz ay karda futbol oynanmaz”²⁵⁸ diyerek futboldan vazgeçti.

Orhan Okay’ın odasında bir gün Hareket dergisinin sahibi Ezel Erverdi’yle tanıştı. Hesapta olmayan bu görüşme, onun rotasını başka yönlerce çevirecekti. Nurettin Topçu öncülüğünde kurulan dergi, bir okul hüviyeti taşıyan bir düşünce hareketi olarak ortaya çıktı. Bu dergiye önce çizimleriyle sonra öyküleriyle katkıda bulundu.²⁵⁹ İlk hikâyesi 1968 yılında yayımlandı dergide. Üniversite eğitimini “Sait Faik’te Plastik Unsurlar” başlıklı teziyle 1968 yılında tamamladı Kutlu. 1970’te ilk hikâye kitabı *Ortadaki Adam* yayımlandı. 1970-1972 yılları arasında Erzurum’da çıkan Adımlar dergisinin mutfağında yer aldı.

Tunceli ve İstanbul’da beş sene edebiyat öğretmenliği yaptıktan sonra öğretmenlikten ayrılarak 1974 yılında Hareket dergisinde çalışmaya başladı Kutlu.

²⁵⁶ Ali Ayçil, “**Ortadaki Adam**”, içinde: **Hikâyemizin Türküsü: Mustafa Kutlu**, Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kitaplığı, Adapazarı 2019, s. 30.

²⁵⁷ Beşir Ayvazoğlu, **Defterimde Kırk Suret**, Kapı Yayınları, İstanbul 2013, s. 204.

²⁵⁸ Şeyma Subaşı, “Mustafa Kutlu İle Söyleşi”, **Bûtimar Dergisi**, No. 1, Bahar 2016.

²⁵⁹ Bilal Can, “**Mustafa Kutlu Öykücülüğünde Mekân: Bir Edebiyat Sosyolojisi İncelemesi**” (Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya 2015, s. 26.

Dergâh Yayınları tarafından yürütülen bir çalışmaya katılarak “*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*”nin yayın heyetinde²⁶⁰ görev aldı. Ansiklopedi, sekiz cilt olarak 1976-1998 arasında tamamlandı. 1990 yılında İsmail Kara ve Ezel Erverdi’yle birlikte yeni bir dergi çıkarmaya karar verdiler. Adı Dergâh olan derginin başına geçti ve 27 sene yayın yönetmenliğini yaptı. 2016 yılında bu görevinden ayrıldı.

90’lı yıllardan itibaren dergiciliğin yanı sıra köşe yazarlığı yaptı ve spor yazıları yazdı. “İstanbul Tekkeleri” adlı bir televizyon programı yaptı. Bir dönem sinemayla ciddi manada ilgilendi. Senaryolar yazdı: Sabahattin Kudret Haksal’ın *Geceye Doğru*, Umran Nazif Yiğiter’in *Süslen Berberi*, Orhan Kemal’in *Uyku*, Tanpınar’ın *Huzur* (Ayşe Şasa’yla ortak çalışma) adlı eserlerini. Kendi eserlerinden *Uzun Hikâye* sinemaya aktarılırken (Osman Sınav yönetmenliğinde) *Kapıları Açmak* hikâyesi televizyon dizisi, Mavi Kuş adlı hikâye kitabı TRT filmi oldu. Ayrıca bir dönem Selim İleri’yle birlikte “Pazartesi Hikâyeleri” isimli bir televizyon programı hazırladı.

Sinemayla bir dönem yakından ilgilendiği halde bu tutkusundan vazgeçti: “Halit Refiğ, Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad gibi yönetmenleri tanırım. Onlarla çalışmışlığım var. Yazdığım bir senaryoda Gülşen Bubikoğlu ödül aldı. Ama sinema benim için uygun değildi.”²⁶¹

Mustafa Kutlu her sene bir hikâye ve bir deneme kitabı yayımlamayı şiar edinmişti. 2000’li yıllardan sonra sanatsal üretimi bu manada arttı. Bu yıllardan sonra her sene bir hikâye kitabı yayımlayan Kutlu, son kitabı *Sevincini Bulmak’la* hikâye defterini kapattığını ilan etti.²⁶²

²⁶⁰ Salman Narlı, “**Mustafa Kutlu’nun Hikâyelerinde Değişen Değer Yargıları**” (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 2.

²⁶¹ Anıl Şen, “**Mustafa Kutlu’nun Sinemaya Uyarlanmış Eserleri Üzerine Bir Araştırma**” (Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2016, s. 45.

²⁶²Gülcan Tezcan röportajı <https://www.star.com.tr/pazar/bu-son-hikayemdir-haber-1400258/> erişim tarihi: 13.08.2019.

2.3.2. Hikâyeciliği ve Türk Hikâyesindeki Yeri

Mustafa Kutlu, Sabahattin Ali'nin Türk hikâyeciliğinde açtığı, Sait Faik'in oradan yeni bir kaynak oluşturduğu nehrin takipçilerindedir. Kendisiyle yapılan bir görüşmede bunu destekleyecek nitelikteki "Toplumcu tarafıyla Sabahattin Ali'den, modern hikâye anlayışıyla Sait Faik'ten beslendim"²⁶³ cümlesi, iki hikâyeciyle bir zamanlar da olsa aynı çizgide hareket ettiğinin kanıtıdır. Mustafa Kutlu'nun üzerinde iki hikâyecinin etkisi bununla kalmaz, "talebelik ödevi" olarak nitelendirdiği ve Orhan Okay ile Niyazi Akı hocalarının isteğiyle Sabahattin Ali ve Sait Faik hakkında iki ayrı eser²⁶⁴ yazar Kutlu, fakat bir kez basıldıktan sonra tekrar basımına onay vermez.

Rahat bir dil, son derece yalın bir kurgu, çoğunlukla sade karakterlerden oluşan bir kasnaktan çıkan Mustafa Kutlu hikâyelerinin belki de en belirgin konu özelliği, İslami terminolojiyi kullanmış olması; hafız, şeyh, mürit, dava, ezan, dergâh gibi İslami öğeleri hikâyelerinin doku malzemesi haline getirmesidir. Toplum, ve toplumun içindeki bireyin yaşadığı sorunlar hikâyelerinin konularından olsa da o tek bir yere odaklanmadı; Anadolu ve büyükşehirler arasında göçle hırpalanan kişilere öncelik verdi.

*"Cumhuriyet dönemi Türk hikâyesi içinde Sabahattin Ali'nin sosyal gerçekçi kanalından gelen hikâye ile Sait Faik'in modern anlatım kanalından gelen birey seçimi Mustafa Kutlu'da 'insan' merkezine oturmuştur. 'Edebiyatın ideoloji ile bu tür bir izdivacı hiçbir zaman verimli olmamıştır' diyen Mustafa Kutlu, insanı bir bütün olarak ele almış, bunu yaparken toplumsal değişimin insan üzerindeki psikolojik, sosyolojik etkilerini hikmet ve ahenge istinat ederek okuyucuya bir ders verme özelliği taşımıştır."*²⁶⁵

²⁶³ Mustafa Kutlu ile yapılan 31.08.2019 tarihli görüşmeden.

²⁶⁴ Bu kitaplar *Sabahattin Ali ve Sait Faik'in Hikâye Dünyası*'dır.

²⁶⁵ Ömer Lekesiz, "Ana Hatlarıyla Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğü", **Yeni Türkiye**, Cumhuriyet Özel Sayısı, C. IV, S. 23-24, 1998, s. 30.

Türk hikâyeciliği içerisinde Mustafa Kutlu, döneminin eleştirisini sanatıyla yapan yazarlar arasındadır. “Hikâyenin bendeki karşılığı hâlimi arz etmekten ibarettir,”²⁶⁶ diyen Kutlu, hikâyelerini değişen ve dönüşen Türkiye’nin resimleriyle işledi. Babası bir nahiye müdürü olduğu ve kendisi de bu memuriyet hayatından dolayı sık sık mekân değişikliği yapmak zorunda kaldığı için, belki de hikâyelerinin sesini, zihninde yer eden çatışmanın gücünden aldı. Nitekim ele aldığı en belirgin konular, köyden kente göç, şehirleşme, şehirleşmeyle birlikte gelen kaçınılmaz dönüşümdür. Bunlara göç, taşra, büyükşehir bunalımı ve ruh deformasyonu gibi temalar da eklenebilir. Ayrıca “siyaset çoğu defa, Türkiye’de yaşanan modernleşme çabalarının, dolayısıyla başkalaşımın, dejenerasyonun, yabancılaşmanın net görüldüğü bir saha”²⁶⁷ olarak okurun karşısına çıkmaktadır.

Taşranın hikâyelerinde ağırlık kazanması, kendi ifadesine göre Nurettin Topçu kaynaklıdır. Topçu’nun “Tabiatla ilgili düşünceleri, varlık konusundaki fikirleri ve felsefi konulara bakış açısıyla beni çok derinden etkile”²⁶⁸miştir. Kutlu da taşra kökenlidir ve bu nedenle “bir taşralı olarak Türkiye’de zümreler arası fark, gelir dengesizliği, bunların yarattığı adaletsiz düzen ve yönetimlerle ilgili olarak daima bir isyan duygusu”²⁶⁹ olmuştur ruhunda. Bu nedenle de onda “yerli öykücülükteki hâkim kent merkezli bakış yerine, taşralı olan ama taşralı kalmayan aydın bakışı”²⁷⁰ görülmektedir. Topçu’nun felsefesinden devşirdiği güç, adalet arayışını doğurmuştur Kutlu’da. “Yazdıklarımda toplumsal hayatın odağında duran ve belki beni de sürekli yazmaya, yoksulların yanında durmaya iten bu adalet arayışıdır.”²⁷¹

²⁶⁶ Mustafa Kutlu’nun Hece dergisinin soruşturmasına verdiği cevap, S. 46-47, Ekim/Kasım 2000

²⁶⁷ Mehmet Samsakçı, “**Mustafa Kutlu’nun Hikâyelerinde Modern Bir Dejenerasyon Alanı Olarak Siyaset ve Siyasiler**”, içinde: Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri, İstanbul 2012, s. 204.

²⁶⁸ Uğur Mantu röportajı. https://www.academia.edu/20157803/Mustafa_KUTLU_ile_R%C3%B6portaj. Erişim tarihi: 19.08.2019.

²⁶⁹ A.g.r.

²⁷⁰ Necati Tonga, **Mustafa Kutlu ve Yoksulluk İçimizde**, Akçağ Yayınları, İstanbul 2005, s. 22.

²⁷¹ Uğur Mantu röportajı.

Taşrayla bağlantılı olarak tabiatın sıkça eserlerinde yer almasının nedeni de budur. “Tabiatı hedonist bir ‘felsefeyle’ ele aldığı içindir ki onda ağaç ve kuş yoktur; meşe, palamut, kirpi, çayırkuşu vardır ve bunların anlatımı da bir ressam tarafından tuale aktarılacak biçemdedir.”²⁷² Mustafa Kutlu “tabiatın, insan tabiatına uygun olduğunu sıklıkla vurgular. Öykülerinde toprak ve bitki isimlerinden türlü türlü doğa unsuruna kadar birçok pastoral motif yer alır.”²⁷³ Fakat ondaki bu eğilim, toplumcu gerçekçiliği esas alan yazarlardaki gibi değildir; belli bir ideolojinin tezahürü olarak kullanılmaz:

*“Kentten taşraya bakan Toplumcu Gerçekçilerin aksine Mustafa Kutlu, tüm safiyetiyle taşradan kente bakmıştır; bu bakış Toplumsal Gerçekçilerin taşrayı küçümseyen, ona acıyan ve ona yönelik yapay sevecenlikler taşıyan ve hep istismara açık duran yaklaşımlarının aksine, tahkike, tespite dayalı eleştirel bir bakıştır.”*²⁷⁴

Dünyaya karşı rahat bir duruş göstermektedir hikâyelerinde. Sadece yazar değil, karakterleri de aynı tavırlarla okurun karşısına çıkmaktadırlar. Buna rağmen Kutlu’nun “dünya tasavvurunda kesinlikle dünyaya boş vermişlik yoktur. Olay örgüsü, şahısların meslekleri ve edimleri, dünya içinde olma, yaşam içinde olanları değerlendirme yanında, dünya tuzaklarına yakalanmamayı içermektedir.”²⁷⁵

²⁷² Ercan Yıldırım, “**Mustafa Kutlu Hikâyesi’nde (Değişen) Anlatım Özellikleri**”, Kitap Haber, S. 19, Aralık-Ocak 2004, s. 70.

²⁷³ Salman Narlı, “**Mustafa Kutlu’nun Hikâyelerinde Değişen Değer Yargıları**” (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 9.

²⁷⁴ Ömer Lekeşiz, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü-5**, Şule Yayınları, İstanbul 2016, s. 561.

²⁷⁵ Ercan Yıldırım, **Mustafa Kutlu Hikâyeciliği-Varoluş, Yabancılaşma, Hakikat**, Ebabil Yayınları, Ankara 2007, s. 8.

Mustafa Kutlu hikâyeleri, Türk toplumunun 1950’li yıllardan günümüze kadar gelen sosyal, siyasal, dinî, ekonomik vs. değişim ve dönüşümlerinin haritalarıdır aynı zamanda. Tasavvufî ve dinî öğelerin hikâyelere ağırlıklı olarak girmesi ve kendi sözleriyle “Şark-İslam anlayışından süzülerek”²⁷⁶ gelmesi, yine Mustafa Kutlu hikâyeciliği sayesinde olmuştur. Ayrıca:

*“Geleneksel anlatının ‘kıssadan hisse’ anlayışıyla yazdığı hikmetli kurmaca metinleriyle modern insanın çıkışsızlığına, seküler yaşam parametrelerinin dayatmaları karşısındaki savunmasızlığına dikkat çekip ve kendine yeni bir dünya kurmaya başlarsa buna nereden başlayacağına dair modern nasihatlar verir.”*²⁷⁷

Okuruyla sohbet etmeyi seven, onu bir öğretmen gibi eğitmeye çalışan Mustafa Kutlu’nun anlatımında dikkat çeken bir unsur vardır. Erzurum’da kaldığı yıllarda kahvelerde anlatılan halk hikâyelerinin fazlasıyla etkisinde kaldığı bilinen Mustafa Kutlu, hikâyelerini de aynı sesle aktarmaya çalıştığını şu sözlerle ifade etmektedir:

*“Ben Erzurum’dayken âşık kahvelerine giderek, âşıkların anlattıkları hikayeleri çok dinlemiştir. Onlardan epeyce tesir aldım. Ve şifahî edebiyatı yazılı edebiyat haline getirmeye çalıştım. Bu kolay bir iş değildir. Yani anlattığınız metin sanki yazılı metin değilmiş de, birisi anlatıyormuş da, siz de onu dinliyormuşsunuz gibi olmak icab eder. Ve anlat anlat çok keyifli oluyor gibi bir duyguya kapılmanız gerekir.”*²⁷⁸

²⁷⁶ İlyas Dirin, “Mustafa Kutlu ile Öykücülüğü Üzerine”, **Hece Dergisi**, S. 33/34, Eylül/Ekim 1999.

²⁷⁷ Hüseyin Yılmaz, “**Modern Türk Hikâyesine Mustafa Kutlu’nun Getirdikleri**” (Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2013, s. 61.

²⁷⁸ Şeyma Subaşı, “Mustafa Kutlu İle Söyleşi”, **Bûtimar Dergisi**, S. 1, Bahar 2016.

Zorlama olmaksızın, rahatça kaleme alınmış hissi veren hikâyeleri, muhteva bakımından belli bir derinliğe sahiptir. “Muhteva önemlidir; muhteva biçimi doğurur. Modern edebiyatçılar biçime saplanıp muhtevayı kaybediyorlar, hâlbuki bu, söyleyecek sözü olmayanların tercihidir”²⁷⁹ diyen Kutlu’nun konu olarak seçtiği alan, son derece verimli bir alandır: Türkiye. Hızlı değişimin, sağlıksız büyümenin, çarpık kentleşmenin ve çeşitli insan tiplerinin bir arada bulunduğu bir yer. Dolayısıyla buradan hikâye devşirmek, yazar için kaçırılmayacak bir fırsattır. Bunu Mustafa Kutlu’nun sözlerinde de görmek mümkündür:

*“Yazarlık serüvenimden bu güne kadar takip ettiğim en önemli tema Türkiye’deki toplumsal değişimdir. Bende bu süreç 1950’li yıllardan itibaren günümüze kadar süregelmiştir. Yani dışarıda olup bitenlere gözlerimi kapamış değilim. Asıl odak noktam ise insanın içinde yaşadığı maceralar ve kopan fırtınalardır.”*²⁸⁰

Hikâye kadrosunu sivrilen tiplerden değil, “ortalama halk” diye nitelendirilebilecek insanlar arasından seçmektedir Kutlu. Bu insanların ne büyük hırsları vardır ne de büyük hedefleri. Dolaşırken sapıverilen rastgele bir sokakta görülebilecek sıradanlıkta, son derece tanıdık insanlardır onun kahramanları. En çok dejenere olmuş kişisinde dahi iyilik ve merhamet kırıntıları vardır. Hayatın siyah beyaz bir film olmadığını gösteren bu renk ve ton damarları yazarın hikâyelerinin inandırıcılığında pay sahibidir. Böyle karakterler seçmiştir Kutlu, zira kötü sıfatlara sahip olanlarda bile sevebileceği kadar iyilik bırakmak ister.

²⁷⁹ Kendisiyle yapılan 31.08.2019 tarihli görüşmeden.

²⁸⁰ İlyas Dirin, “Mustafa Kutlu ile Öykücülüğü Üzerine”, **Hece Dergisi**, S. 33/34, Eylül/Ekim 1999.

“Her eserinde ‘iyiliği’ ve ‘güzelliği’ yücelten yazar, kahramanlarını sever... Onun hikâyelerinde iyilerin karşısında yer alan ve ilk bakışta ‘kötü’ gibi görünen kahramanlar aslında ‘kötü’ değil ‘hatalı’dırlar. Başka bir deyişle batı edebiyatlarında, bu arada batı etkisinin yoğun olduğu yerli örneklerde görülen ve ‘mutlak kötülüğü’ temsil eden kahramanlara Kutlu’nun hikâyelerinde rastlanmaz. Bu ise bilinçli bir tercihtir ve yazarın kahramanlarına olan sevgisinden, günün birinde muhakkak hatalarından döneceğine olan inancından, ümidinden kaynaklanmaktadır... Kahramanlarının yaşadığı bu ‘geçici’ durumun trajediye ulaşmadan çözümü muhakkak vardır.”²⁸¹

Mustafa Kutlu hikâyeciliğini şekil bakımından ikiye ayırmak mümkündür. İlk dönem eserleri kısa hikâye örneklerinden oluşmaktayken sonraki senelerde uzun hikâyede karar kılmıştır. Bu yazar için bir sanat süreci olduğu kadar kendi kalemine karşı bir meydan okumadır:

“Bütün gayretimi kısa yazmaya harcadığım için uzun bir metin bana korkutucu geliyordu. Hem bir oturuşta yazıp kalkma alışkanlığım vardı. Bir metni bir yerde bırakıp sonra devam edersem aynı ruh halini, konsantrasyonu yakalayamam diye endişelenirdim. Sonunda şöyle yapayım dedim. Kendimi tamamen özgür bıraktım. ... Şöyle kahvede konuşuyormuşuz gibi olsun dedim... Böylece ‘ne yazacağımı bilmeden ‘Uzun Hikâye’ye başladım. Hiç bırakmadan, araya fasıla sokmadan, çok hoşlanarak, çok mutlu olarak bir çırpıda yazdım. ‘Ulan oldu mu acaba?’ diye birkaç arkadaşına okudum. Sonra gördüm ki bir kopukluk bir aksama yok. Kitap çok sevildi. Bana cesaret verdi. Demek ki uzun da yazabilirmişim dedim ve bir dönemi kapatıp, bir dönemi açtım.”²⁸²

²⁸¹ Ali Şükrü Çoruk, “**Mustafa Kutlu Üzerine Bazı Dikkatler**”, Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildiriler Kitabı, İstanbul 2012, s. 277.

²⁸² Feridun Andaç, “Mustafa Kutlu ile Düünden Bugüne”, **Adam Öykü**, S. 40, Mayıs-Haziran 2002, s. 31.

Mustafa Kutlu, yeni baskılarının yapılmasına müsaade etmediği ilk iki hikâye kitabında (*Gönül İşi* ve *Ortak Adam*) kullandığı havayı terk ederek başka bir çehreyle hikâyecilik yoluna devam etti. Sabahattin Ali ve Sait Faik esinlenmelerinin yoğun olduğu söylenen bu eserlerde, sonraki kitaplarında hissedilmeyen bir ruh hâlinin olduğu söylenebilir. Yazar, hikâyelerine karşı belli bir mesafeyi korumaktadır. Ele aldığı konu ve karakterlerde hayatın acı darbe izleri görülebilmekte, dolayısıyla hikâyeler okurun kalbini daha çok burkmaktadır. Yazarın kendisini ve okurunu neşelendirmek ve ona umut aşılatabilmek için bu kitaplardan vazgeçip daha neşeli hikâyeler yazdığı düşünülebilir. Yani yalnızlığı ve kasveti dağıtma isteği. İlk hikâye kitaplarında okur belli bir çizgiyi aşamayıp ne yazara ne hikâyeye yaklaşabilmekteyken Mustafa Kutlu'nun asıl istediği sonradan belli olacaktır:

*“Sanki ben yazı yazmıyormuşum da, masal anlatıyormuşum, sohbet ediyormuşum gibi bir hisle doluyor içim. Böylece sürekli karşımdaki bir kalabalığa konuşuyormuşum gibi kendimi bir halk hikayecisi kabul ederek yazıyorum. Bu da beni mest ediyor doğrusu.”*²⁸³

Yazar gibi değil, anlatır gibi aktaran bir hikâyecidir Mustafa Kutlu. “Kolay okunan hikâyeler yazmak istiyorum,”²⁸⁴ derken toplumsal öğeleri ön plana çıkarışıyla, Sabahattin Ali'nin açtığı yolun özgün hikâyecisidir o aynı zamanda. Mustafa Kutlu neşeli anlatıcılarla, yazar müdahaleleriyle, oyuna katılmaya hazır okurlarıyla, uzun hikâye türünün yeni meşale taşıyıcısı olmuştur. Ayrıca “sadece kendisinin denediği ve büyük oranda serbest çağrışımlara, geriye dönüşlere ve iç konuşmalara dayalı yeni anlatım biçimleriyle yeni Türk hikâyeciliğinde kendine özgü farklı bir yol açmış”tır.²⁸⁵ Hikâye yolunun sonuna gelinmiştir; son hikâye kitabı olacağını söylediği *Sevincini Bulmak* ile kendi hikâyecilik ve tanıklık macerasını tamamlamış gözükmektedir.

²⁸³ Şeyma Subaşı, “Mustafa Kutlu İle Söyleşi”, **Bûtimar Dergisi**, S. 1, Bahar 2016.

²⁸⁴ İlyas Dirin, “Mustafa Kutlu ile Öykücülüğü Üzerine”, **Hece Dergisi**, S. 33/34, Eylül/Ekim 1999.

²⁸⁵ Abdullah Uçman, “**Mustafa Kutlu Hikâyeciliğinde Dönüşüm: ‘Ya Tahammül Ya Sefer’i Okurken**”, içinde: **Aynanın Sırrı-Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri**, İstanbul 2012, s. 253.

2.3.3. Hikâyelerinde Anlatıcı

Mustafa Kutlu hikâyelerinde anlatıcılar başlı başına geniş bir araştırma konusu olabilecek niteliktedir. Birçok sese sahip hikâyeleri, zaman zaman yazarın müdahalesiyle, çoğu kez Ahmet Midhat Efendi'nin ateşini taşımaktadır çağdaş Türk hikâyesine. Anlatıcıların çeşitliliği elbette bir zenginliktir ama okur bazen “görenin/anlatanın” kim olduğunu çözmekte zorlanabilmektedir.

Öncelikle anlatıcı bakış açısından söz etmek gerekmektedir. Mustafa Kutlu birinci tekil, ikinci tekil, üçüncü tekil ve ikinci çoğul şahıs bakış açısıyla hikâyeler kaleme almıştır. Birinci ve üçüncü tekil şahsın bakış açısı, anlatılarda en sık kullanılan şahıs kipleridir. Nadiren görülenler ikinci tekil ile ikinci çoğul şahıs kipidir. Yokuşa Akan Sular kitabının “Mukaddime” ve “Gergef” başlıklı eserlerinde ikinci tekil şahsın bakış açısını kullanmıştır. “Unut sabah namazında safta durmayı. Nöbettesin. Unut amcaoğlunun cenazesini, fazla mesai”²⁸⁶ ve “Anneninki basmaydı, senin perdelerin tül olacak. Sen bu tül perdelerin ardında solacaksın”²⁸⁷ cümleleri ikinci tekil şahıs kalıbının kullanıldığını göstermektedir. Bu bakış açısının okur üzerinde son derece güçlü bir etkisi vardır. Anlatının doğrudan muhatapı haline geldiğinden eserle güçlü bir bağ kurabilmektedir. Ancak kullanım alan imkânları fazla olmadığından dar bir dairede hareket ettirmektedir yazarını. Mustafa Kutlu da belki bu yüzden nadir olarak kullanmıştır bu bakış açısını.

“Elmasları siz aldınız. Hazır Afrika'nın güneyine kadar inmişken bol bol menekşe topladınız. Ümit Burnu'ndan ufka doğru baktınız”²⁸⁸ cümleleri ise ikinci çoğul şahsın bakış açısıyla yazılmış hikâyeye örnektir. Bu bakış açısı da nadiren kullanılan kiplerdendir ama bu söylemin de okur üzerinde güçlü bir etkisi vardır. Onu çok daha çabuk muhatap haline getirebilmektedir. Ancak kullanım alan

²⁸⁶ Mustafa Kutlu, *Yokuşa Akan Sular*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 9.

²⁸⁷ A.g.e., s. 62.

²⁸⁸ Mustafa Kutlu, *Arkakapak Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 37.

imkânları bunun da pek fazla olmadığından Mustafa Kutlu bir kez bu bakış açısıyla yazmıştır hikâyesini.

Postmodern anlatının etki alanı genişledikçe her şeyi bilen anlatıcılar seyrek görünmeye başladı anlatılarda. Çünkü bu tip anlatıcı, postmodernizmin önemli bir özelliği olan “oyunsuluk” için elverişli değildir. Her ne kadar Mustafa Kutlu hikâyeleri tam anlamıyla postmodern olarak kabul edilmese de yer yer bazı unsurlar göze çarpmaktadır. Postmodernizmin özelliklerinden biri olan üst kurmaca şeklinde belirlenebilecek hikâyelerinin bazılarında anlatıcı metinden başını kaldırıp yazarla sohbet edebilir ya da ondan hesap sorabilir. Mustafa Kutlu bu tip anlatıcıyı sevmektedir. Örneğin “Bu Böyledir” hikâyesindeki bazı cümleler dikkat çeker: “Hep beni yazdın. ... Benim kronolojimi biliyor musun sen?”²⁸⁹

Her şeyi bilen anlatıcının ortaya çıktığı hikâyeler mevcut olsa da Mustafa Kutlu ben-anlatıcıyı daha sıklıkla tercih etmektedir. Bu anlatıcı sayesinde karakterleri, istedikleri gibi konuşma özgürlüklerine sahip olmaktadır. Ayrıca bu sayede soru soran, espri yapan bir anlatıcı müdahalesine kapı açılmaktadır. Üstelik sadece anlatıcıya değil, bizzat yazarın kendisine de. Nitekim bu da Mustafa Kutlu’nun sevdiği bir müdahaledir.

Müdahale, Mustafa Kutlu için önerilebilecek meddah anlatıcının en belirgin özelliğidir. Ahmet Midhat Efendi’nin mirası gibi gözüксе de bu eylem, 19. yy. Batı edebiyatında -romanın Altın Çağı’nı yaşadığı dönemde- okurları türe alıştırmak için öne çıkarılmıştır. “Okuyucunun nispeten yabancı olduğu bu türe alışması bakımından, söz konusu anlatıcının büyük yararı olmuştur.”²⁹⁰

Meddah anlatıcıyı Mustafa Kutlu’nun iki sebepten kullandığı düşünülebilir. Bir yandan okurunu eğlendirmek, onun varlığının unutulmadığını göstermek, diğer yandan yazarın varlığını unutturmamak için. Araya girip sohbet eden meddah anlatıcı hem okurun hem de yazarın yalnızlığını hafifletmektedir. Mustafa Kutlu, bu araya girmelerin dışarıdan nasıl yorumlanabileceğinin farkındadır:

²⁸⁹ Mustafa Kutlu, **Bu Böyledir**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 7.

²⁹⁰ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı-Romanın Unsurları I**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2014, s. 42.

“Ne kadar da gevezelik çukuruna düşmeden şu kasaba meydanını çepeçevre kuşatan binaları, dükkânları, inşaları sayalım-söyleyelim dediysek de lafi uzattık.

‘Uzat arkadaş, sen bu mekânda bir serüven, bir facia, tadından yenmez bir macera anlatacak değil misin, o zaman iyicene döktür, lafin belini kır, biz burda oturmuş kuzu kuzu dinliyoruz’ dersiniz, bu olmaz işte.

Yahu ben meddah mıyım? Ara sıra omzumdaki havlu ile alnımın terini silip ‘Ey yârenler, nerde kalmıştık bakalım’ diye mevzuyu çekip uzattıktan, tadını kaçırdıktan sonra toparlamaya çalışacak.”²⁹¹

Her ne kadar “ben meddah mıyım” diye sorsa da gerçekte öyle görüldüğünün farkındadır. Dahası özellikle böyle adlandırılmak istediği izlenimi vermektedir okurlarına. O halde Mustafa Kutlu hikâyelerinde baskın anlatıcı tipinin meddah anlatıcı olduğu söylenebilir. Öyle ki Mustafa Kutlu denince akla ilk bu üslubu gelmektedir. Bir örnek daha verilecek olursa:

“Sonra yolu yordamı unutmayıp Zeliha’nın arkadaşlarından sır saklamasını bilen, nazının geçtiği bir kızı araya koyarak haber göndermiş.

Zeliha cevaben ne dese beğenirsiniz? İşte cevap:

- *Kala kala dul karının oğlu, yüzü unlu bir değirmenciye mi kaldım?*

Kenan gibi bir yiğide yapılır mı bu?

Yapılmaz demeyin.

Yapılır ki hem de nasıl...”²⁹²

²⁹¹ Mustafa Kutlu, **Mavi Kuş**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 17.

Meddah anlatıcı denilebilecek anlatıcı tipinin örneklerini artırmak mümkündür. Mustafa Kutlu'nun tercih ettiği anlatıcı tiplerinden biri de çoğul anlatıcıdır. Daha önce belirtildiği üzere hikâyeden ziyade roman için uygun olan bu anlatıcı tipi, nadiren hikâye türünde kullanılabilir. Mustafa Kutlu'nun çoğul anlatıcıyı kullanabilme imkânı, hacim olarak uzun hikâyeler yazmasından kaynaklanmaktadır. Bölümlere ayırdığı ve özellikle son senelerinde kaleme aldığı uzun hikâyelerde, her bir karakterine kendi hikâyesini anlatma imkânını sunmaktadır Mustafa Kutlu. Dolayısıyla her bir bölüm, farklı bir anlatıcının alanı haline gelmektedir. Ana hikâyeyi besleyen bu küçük hikâyeler hem eseri zenginleştirmekte hem de anlatıcının kendisinden birebir dinleme imkânı vererek eserin samimiyetini artırmaktadır. Örneğin *Bu Böyledir* eseri, farklı karakterlerin ağzından (Süleyman, Kambur Hafız, Dayı vs.) anlatılmaktadır. Ana hikâye, her bir karakterin rolüyle aktarılmakta, mozaik böylece tamamlanmaktadır.

Romanda veya uzun hikâyede çoğul bakış açısını kullanmak daha elverişlidir denmiş olsa da Mustafa Kutlu tıpkı Sait Faik gibi bunu kısa hikâyede de başarmıştır. “Kuşlar da Kaderle Uçar” hikâyesi, müstakil bir hikâye olarak bu anlatıcı tipolojisine uygun bir örnektir. Her şeyi bilen bir anlatıcının yanı sıra, Kerim ve Asım Bey'in de ağzından anlatılmaktadır hikâye. Bu kadar dar bir alanda çoğul bakışı kullanmanın bir dezavantajı yok değil. Dikkatli okunmadığı takdirde kimin anlattığı çabucak karıştırılabilmektedir. Yer yer anlatıcılar arasında hızlı geçişler görülmekte, böylece hikâyeler girift bir anlatı haline gelebilmektedir.

Mustafa Kutlu anlatıcılarının belki de en belirgin özelliği, bazı hikâyelerde anlatıcının kurmaca metinden çıkıp yazarın karşısına geçerek kendisiyle ilgili yazdıkları hakkında ona hesap sorabilmesi ya da sohbet edebilmesidir. Bu konuya örnek olarak Kambur Hafız'la yazar arasında geçen konuşma verilebilir:

²⁹² A.g.e., s. 193.

“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.

- Her neyse dedi Hafız, tıpkı ben. Sonunda bir çift sürmeli göz uğruna kendini minareden atan bir müezzin olur mu?

Haram bu, haram... Yazar sigarasını tazeledi, sıkıntı ile etrafına baktı.

- Yahu sen bunu ne üzerine alıyorsun arkadaş, bu bir kurgu, yani olabilir de, olmayabilir de...

- Olur mu efendi, yazılmış, kayda geçmiş. Ben almasam biri alır üzerine, memlekette tonla Kambur Hafız var ve ortalık sürmeliden geçilmiyor. Yazarın alını kırıştı, “Çattık” der gibi bir hâl aldı yüzü, bir elini bıyığına atıp çekiştirmeye başladı.

- Peki sen ne diyorsun şimdi, kaçtan aşağı olmaz...

- Bu yazıyı değiştir. Adam kendine kıymasın. Bir derdi var ise kalbinde kalsın.

Yazar içini çekti, nefesini boşalttı. Sanki onu başından savmak için, aslında bir başına kalıp ne haltlar karıştırdığını bir kez daha ölçüp tartmak için uzatmadı sözü.

-Peki, peki... Yeni baskıda değiştiririz, üzme kendini, dedi.

Hafız ferahlamıştı. Müsaade isteyip kalktı.”²⁹³

²⁹³ Mustafa Kutlu, **Hüzün ve Tesadüf**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1999, s. 49-50.

Örnekte görüldüğü üzere kurmaca bir karakter, yazardan hesap sorabilmektedir. Bir üstkurmaca olarak düşünülebilir bu tavır ama Mustafa Kutlu böylesi oyunları sevmekte, özellikle üstkurmaca yapmak için bunları yazmamaktadır. Onun yazım tarzında çok daha tesadüfi, rastgele bir hâl bulunmaktadır. Eğer bunu üstkurmaca amacıyla yapmış olsaydı, birkaç kez daha kullanabilirdi belki. Adına ne dendiğini önemsemeden gelişigüzel yazan, hesap kitap yapmayan bir hikâyeci o bir yanıyla da. Nitekim kendisiyle yapılan bir görüşmede de postmodernizm gibi kavramlardan pek anlamadığını dile getirmiştir.²⁹⁴

Mustafa Kutlu'da ortaya çıkan başka bir anlatıcı tipi de yazar-anlatıcı olup bu anlatıcıya çok sayıda örnek vermek mümkündür. Çünkü yazar, bazen anlatıcıyı saf dışı bırakıp anlatıya doğrudan müdahale etmektedir:

“Böyle bir adamın mevkiini, makamını, alışkanlıklarını, konforunu, ailesini terk edip Türkiye'ye dönerek Bakan olmasını neye bağlıyorsunuz? Komplolarını bir yana bırakıp serinkanlı düşünelim. Vatan hasreti değil. Aile, akraba, arkadaş özlemi değil. Boğaz'da bir balık yemek, rakı içmek, alaturka müzik dinlemek değil. Kendini göstermek, ilgi odağı olmak, eh bu makul sayılabilir; çünkü ABD büyük ülke, orada herkes kaybolur. ... Evet bütün bunlar olabilir ama, bizler yani ne yazar ne de okur, bu meselenin gerçek sebebini bilemeyiz.”²⁹⁵

Örnekte dikkat çeken unsur, “bizler yani ne yazar ne de okur” sözleriyle açığa çıkan durumdur. Yazarla anlatıcı bir anda kaynaşmakta hatta anlatıcı tamamen yok edilmektedir. Mustafa Kutlu'nun oyunlarına bir örnektir aynı zamanda.

²⁹⁴ Mustafa Kutlu ile yapılan 31.08.2019 tarihli görüşmeden.

²⁹⁵ Mustafa Kutlu, **Tufandan Önce**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 165.

Mustafa Kutlu yazar olarak perde arkasında kalmayı seven biri değildir. Epik tiyatronun gücünün edebiyat alanına taşınmasıdır. Okur böylece kurmacaya kendini kaptırma fırsatı bulamaz ve gerçek patronun kim olduğunu her seferinde hatırlamak zorunda kalır. Dolayısıyla Mustafa Kutlu, zaman zaman akıp giden hikâyenin perdesine bir kesik atar ve oradan başını uzatıp seyirciyi selamlar:

*“İşte geleceğin bilim adamları bu sessiz iletişimi keşfedecekler. Bizim de naçizane çorbada tuzumuz olacak. Bu meseleyi ilkin Mustafa Kutlu adlı bir hikâye yazarı, falanca eserinde söylemiştir, diyecekler. Torunlarımızın torunları iftihar edecek.”*²⁹⁶

*“Bazı muhterem kardeşlerimiz bize dönerek: ‘Yahu Mustafa Kutlu, sen bir bilimsel makale yazmıyorsun. Sonuçları izah için sebepleri sayıp dökmeye ne lüzum var? Hem bu kitap en nihayetinde bir uzun hikâye, bunu tarihe, sosyolojiye, hatta psikolojiye boğmanın ne âlemi var? Sen insanları ve olayları anlat, gerisini bize bırak, Ahmet Midhat Efendi misin mübarek!’ diyebilir.”*²⁹⁷

Örneklerde görüldüğü üzere Mustafa Kutlu, yazılanların arkasındaki kişi olduğunu hatırlatmaktan çekinmez. Bu örnekleri artırmak mümkündür. *Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı* kitabında hikâyeyi araştıran kişi bir yazardır ve adı Mustafa’dır. Böyle zamanlarda anlatıcının varlığı tamamen yok edilmekte ve hikâyeyi doğrudan yazar Mustafa Kutlu anlatmaktadır.

Mustafa Kutlu için önerilebilecek başka bir anlatıcı tipi de öğretmen anlatıcıdır. Bir tür meslek hastalığı da denilebilir buna. Malum kendisi bir dönem öğretmenlik yapmıştır ve bu “eğitme/öğretme” özelliğini belli ki terk etmeyip hikâyelerinde sürdürmüştür. Bu anlatıcı tipi ortaya çıktığında, hikâye bir ders havasına bürünmekte ve anlatıcı okurunu aydınlatmaktadır:

²⁹⁶ Mustafa Kutlu, **Rüzgârlı Pazar**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 71.

²⁹⁷ Mustafa Kutlu, **Kapıları Açmak**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 27.

“Şimdi biz bu kasap kimdir, nedir; keman çalmayı nereden öğrenmiştir, çalarken öğle üstü demeyip iki duble de rakı içmekte midir, derdi nedir, diye anlatmaya kalkarsak işi uzatırız. Kasabı geçelim.”²⁹⁸

“Ama biz kasaba ahalisinin sicill-i ahvâlini çıkarmakta değiliz. Bir miktar tasvir ile meşgulüz. Malum, tasvir de edebiyatın bir cüz’ünü teşkil eder.”²⁹⁹

“Bu, hikâye ile roman arasında bir kitap. Kayda-kuyda bağlı. Giriş-gelişmesi-sonucu var. Altyapısı-üstyapısı, çatısı, bacası var. Göstereni, gösterileni, imi, timi var.

Bizi böyle Erzurum Mahallebaşı’nda halk hikâyesi anlatan rahmetli Behçet Emi’ye benzetip de arpayla samanı karıştırmayın.

Hem anlatacağımız mesele, evet gerçi bu kasabada, bu meydanda başlıyor ama göreceksiniz ki, bir süre sonra buradan çıkıp gideceğiz. Hadi bakalım, kendinize gelin ve kitabı incitmeden sayfayı çevirin.”³⁰⁰

Öğretmen anlatıcıyı meddah anlatıcıdan ayırmak için üsluba bakmak yeterlidir. Meddah anlatıcıda bir eğlendirme yönü öne çıkmaktadır oysa öğretmen anlatıcı, adından anlaşıldığı üzere eğitmek, okuruna bir şey öğretmek üzere devreye girmektedir. Bu tavrıyla okurunu bir talim-terbiyeden geçirdiğini söylemek yanlış bir yaklaşım olmaz. Dikkat çeken bir tavır da üstten hitap eden –hatta kibarca emreden- bir sesle konuşmasıdır; bir öğretmen gibi.

²⁹⁸ Mustafa Kutlu, **Mavi Kuş**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 6.

²⁹⁹ A.g.e., s. 9.

³⁰⁰ A.g.e., s. 18.

Mustafa Kutlu hikâyelerinde –özellikle uzun olanlarda- çerçeve anlatımı sık sık kullanılmaktadır. Böylece her hikâye, içinde birçok küçük hikâye barındıran bir yapıya sahip olmaktadır. Çerçeve anlatımı kullandığı için de bir dış ve iç anlatıcıyı devreye sokmaktadır. Bu tarzı özellikle Uzun Hikâye kitabında görmek mümkündür. Babasıyla birlikte şehir şehir dolaşan ben-anlatıcı, karşılaştıkları insanları tanıtırken onların hikâyelerine de değinmektedir. Ayla-Celal hikâyesi, Suna-Turan hikâyesi, Sarhoş Selami hikâyesi gibi.

Mustafa Kutlu anlatıcılarına bir yenisi daha önerilebilir: Kışkırtan anlatıcı. Her ne kadar kendisi “Yazarın marifeti kahramanını özgür bırakmasıdır”³⁰¹ dese de onu kışkırtmaktan vazgeçmez ya da yazar böyle yaparak kahramanının “bireysel” davranıp yazardan bağımsız konuşmasını sağlamaktadır. Bu anlatıcının birkaç versiyonu bulunmaktadır ve birbirleri arasında çok ince sınır çizgileri mevcuttur. Karakterleri kışkırtan anlatıcı, okuru kışkırtan anlatıcı, anlatıcıyı kışkırtan okur, yazarı kışkırtan okur şeklinde kendilerini hikâyelerde göstermektedirler. Tek bir amaçları vardır her birinin: Anlatıyı kızıştırmak. Karakteri kışkırtan anlatıcıya örnek olarak aşağıdaki cümleler verilebilir:

“Köpek o yaşlı vücudundan beklenmedik bir çevik hamle ile kaptığı gibi lokmayı uzaklaştırıyor. Seyfi doğrulup aynı pozisyonu aldığı anda ne ekmek var orada, ne de köfte. Şiştin mi Seyfi!..”³⁰²

“Şiştin mi Seyfi” kelimeleri bir kavganın davetiyesidir. Burada anlatıcı aynı amaçla kelimeleri söylemektedir. Her ne kadar anlatıyı canlı bir hâle getirse de anlatıcı, Seyfi isimli karakteri kızıştırarak cezalandırmaktadır. Karakterleri kışkırtan anlatıcıya bir örnek daha:

³⁰¹ Seval Şahin’in Mustafa Kutlu ile yaptığı Açık Radyo röportajı. <http://acikradyo.com.tr/gunun-ve-guncelin-edebiyati/mustafa-kutlu-ile-edebiyatta-gelenegin-icat-edilmesi-uzerine> erişim tarihi: 01.09.2019.

³⁰² A.g.e., s. 22.

“Ne o? Sanki Tepeköy’e yerleşmişsin gibi bir hal geldi üzerine. Bilmem. Geceler gebedir. ... Zamanı gelince direk sorarım. Sorar mısın? Ne münasebetle. Açık bir şey canım. Çocuk değiliz ya. Hissiyatımı dile getirebilirim. Ya karşılık bulamazsan. Doğru. Muhabbet iki başlı demişler. İşte o zaman Tepeköy’de kalmanın mânası kalmaz. Çabuk pes ettin be! Kim demiş. Dur sen. Daha yeni başlıyoruz.”³⁰³

“Dikkat ederseniz hep babaannemin adı geçiyor. Anne yok sanki. Benim annem yok mu? Olmaz olur mu. Var. Bir diplomat kızı”³⁰⁴ cümleleri ise okuru kışkırtan anlatıcıya örnek teşkil etmektedir. Bunları okuyan kişi, ansızın sözlüye kaldırılan bir öğrenci durumuna geçmektedir. Böylece okurken daha dikkatli olması gerektiğine dair bir uyarı almış bulunmaktadır.

Bazen okur da kışkırtma işine kendini kaptırabilmektedir. Yazardan aldığı yetkiyle anlatıcıyı kışkırtabilmektedir:

“Geçer veya geçmez, bunu sen bize anlatacaksın kardeşim, adamın özel hayatını dile getiriyorsun, ne olmuşsa açık açık yaz. Filmi en heyecanlı yerinde koparıp da ağzımızın tadını kaçırma.

Böyle demeyin, özel hayatın mahrem bölgelerine kimsenin girmeye hakkı yoktur. İnsan kendi başından geçeni bile açık-seçik anlatamaz. Burada papaza günah çıkartmıyoruz. Dünyada her şeyin bir hududu var. Onu aşarsa edebiyat edep dairesinden çıkar.

Yok ya! Edebiyatı böyle bir daire içine kim sokmuş? Özgür düşünce nerede kaldı, ifade hürriyeti. ... Kimse kimseyi yeterince tanıyamaz. ... Hayata ve kendimize dair o kadar meçhul var ki, hangi birini dile getirelim? Kardeşim

³⁰³ Mustafa Kutlu, **Zafer Yahut Hiç**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016, s. 95.

³⁰⁴ Mustafa Kutlu, **Huzursuz Bacak**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 25.

şu yazdıkların fizik değil, metafizik değil. Olağan işler. Neden bu kadar zorlanıyorsun. ... Kişinin özel hayatının mahrem köşelerini bilmek isteği biraz da bizim süflî arzularımızın eseridir. Bize ahlak dersi verme burada.”³⁰⁵

Görüldüğü gibi okurun kışkırtmasına izin verilse de anlatıcıya da kendini savunma hakkı verilmektedir. Böylece anlatı bir hikâyeden çıkıp sokağa, gündelik hayatın ortasına taşınmaktadır. Bir nevi ağız dalaşına dönen anlatı, her gün karşılaşılabilecek insan hâllerine bürünmektedir. Samimiyet ve inandırıcılık açısından başarılı olsa da kurmaca dünyanın sınırları ihlal edilmektedir. Okurun bu tarz söylemleri kabul edip etmeyeceği, bir anket çalışmasının konusu olabilir.

Yazar okuruna “kışkırtma” yetkisini verince kendisi de bunun kurbanı olabilmektedir:

“Ya işte böyle: ‘Sevgili okur’ diye başlayan bir ‘köşe yazarı’ söylemi var. Bakın biz dahi kullanıverdik bunu. Bir hikâye kahramanının kişiliğini, davranışlarını tahlile kalkıştık. Bilgiç bilgiç ‘Bakın size izah edeyim’ diyerek adamın mazisine eğildik. Teoriler, sosyoloji, psikoloji, ruh çözümlemeleri falan. Hepsini sayıp dönebiliriz. Sonuç? Çetin Bey’in çözümlenmiş, paketlenmiş, her bir köşesi açıklanmış, kategorize edilmiş, hayatının, kişiliğinin, varlığının özeti. Pöh!.. ‘Adam tip yapmış, şekil yapmış, şifreyi-şablonu-teoriyi koyuyorsun üstüne, netice ayna gibi görünüyor’ mu denilecek? Freud, Marx, Adler, Jung resmi geçit mi yapacak? Ve sizler Çetin Bey’i tanımış mı olacaksınız?

³⁰⁵ Mustafa Kutlu, **Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 101-102.

Öyle deme yazar efendi, adamı tanısak, seninle beraber ince damarlarına girsek, ruhunun şifrelerini çözsük, zevkten dört köşe olsak, şu kitabı okumanın tadı daha iyi çıkmaz mı? Çıkmaz efendim... ”³⁰⁶

Görüldüğü gibi kışkırtma işi kontrol edilmezse kolayca hedeflerini şaşırabilir ve hikâyeyi bir mahalle kavgasına dönüştürebilir. Bu tür müdahaleler anlatıya hareket katsa da, yazarı bu üslubun esiri yapabilir, bunu sesi haline getirip daha sonraki eserlerine taşıyarak kendini tekrar etme tehlikesine düşürebilir.

Mustafa Kutlu'nun anlatıcıları, çoğunlukla “okurlarda ‘hikâye okumadan’ ziyade ‘hikâye dinleme’ zevki uyandırmaktadır.”³⁰⁷ Bunda Mustafa Kutlu'nun bilinçli tercihi görülmektedir. Bu, halk hikâyeciliğinden devşirdiği usta-çırak geleneğinin yansımasıdır. Mustafa Kutlu diyor ki:

“Olay bana göre çok önemlidir. Ne olup bitiyorsa onu anlatmak. Hikâyenin aslı odur. Durum anlatmak olabilir ama bir şeyi nakletmek biraz ona dayanıyor.... Bu nakletme alışkanlığını ... halk hikâyeleri zamanında bir zanaat halinde gördükleri için usta-çırak münasebetiyle götürmüşler. Âşıklar, halk hikâyecileri yanlarında birer çırak taşırlarmış.”³⁰⁸

Mustafa Kutlu'daki “çırak” düşüncesi birçok hikâyesinde³⁰⁹ ortaya çıkan anlatıcı karmaşasını açıklamaktadır. Anlatıcı –ya da böyle durumlarda doğrudan yazar da denilebilir- hikâyesine özgü ayırt edici nitelik oluşturacak şekilde, yanında bir çırak varmış gibi anlatmakta ve öğretmekte, fakat okur, bu görünmez çırağın

³⁰⁶ Mustafa Kutlu, **Tufandan Önce**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 45.

³⁰⁷ Şaban Sağlık, “Ehl-i Suhan Yahut ‘Tufandan Önce’nin Anlatıcısı”, **Kitap Haber**, S. 19, Aralık-Ocak 2004, s. 45.

³⁰⁸ F. Halid Engin, “Ben Kendi İnsanlarımızın Yanında Duruyorum” (Mustafa Kutlu röportajı), **Merdiven Sanat**, S. 9, Mayıs 1998, s. 17.

³⁰⁹ Bu özellik için bkz. Mustafa Kutlu, **Tarla Kuşunun Sesi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.

varlığından habersiz olduğu için hikâyeyi takip etmekte zorlanabilmektedir. O anlarda “anlatıcı”, “okur”la değil, yanındaki çırağıyla konuşmaktadır. Çırağın varlığını bilmek, Mustafa Kutlu okurları için önemli bir mesele halini almaktadır.

Mustafa Kutlu metnini kutsamaz; ama onu hem anlatıcı hem de okur cephesinden gelebilecek her tür dış etkiye açık tutar. Böylece onun hikâyeleri “yazar-anlatıcı-okur” arasındaki iş birliğinden doğarak var olmaktadır.

2.3.4. Hikâyelerinde Okur

Her yazar okuru hesaba katarak yazmaktadır eserlerini. Onun hayalî varlığı, yazar için son derece önemlidir çünkü orada olduğunu ve yazdıklarını okuyup yargılayacağını bilmek, yazarı disipline etmektedir. Bütün yazarlar gibi Mustafa Kutlu da elbette okurun varlığını hesaba katarak kalem oynatan bir yazardır.

Birtakım yazarlar okurun varlığını hissetseler de onu eserlerinde açığa çıkaracak şekilde davranmazlar. Fakat Mustafa Kutlu, okurunu hesaba katmakla kalmayıp onu aleni bir şekilde anlatının içine dâhil etmeyi sevmektedir. Onlarla sohbet etmekten hoşlandığı gibi okurlarına sorular yöneltip hafızalarını sınamaktadır. Ona yüklediği mana ve görevler önemlidir. Nitekim bir röportajındaki şu cümlelerden okuruna nasıl baktığı anlaşılmaktadır:

“Ben okurları da kardeş bilmişimdir. Bir tarağın dişleri gibiyiz. Böyle bakarsak hikâye kahramanları da aramıza karışır. Onları kurmaca sanal kişiler olarak görmem. Sanki karşılıklı sohbet ediyormuşuz gibi, gerçek gibi yazarım.”³¹⁰

Bu sözlerden yola çıkarak Bahtiyar Aslan’ın dikkat çektiği bir okur tipinin Mustafa Kutlu için son derece isabetli olduğu söylenebilir: Kardeş okur. Bu okur

³¹⁰ **Mustafa Kutlu Kitabı**, haz. Kemal Aykut-Kemal Aykut, Nehir Yayınları, İstanbul 2001, s. 29.

tipinden kasıt, “kendisine benzeyen bir ‘kardeş’ okurdur”³¹¹; manevi bir kardeş gibi görülen okura, kardeşlik hukukuna uygun davranmaktır yani onunla sohbet etmek, sırlarını ve sıkıntılarını paylaşmak... Mustafa Kutlu’nun da okurlarına bu sorumluluğu yüklediği görülmektedir.

Mustafa Kutlu, okurundan belli bir dikkati talep etmektedir. Gezdiği yerleri görmesini, işaret ettiği şeyleri takip etmesini, sorduğu sorulara cevaplar vermesini, sohbetine iştirak etmesini istemektedir. Örneğin *Yoksulluk İçimizde* eserinde yer alan “Siyah Gemiler” adlı hikâyede geçen şu cümleler, okuru peşi sıra sürükleyecek güçtedir:

“Biliyorsunuz aslında ben Süheyla’nın hikâyesini bitirmiştım. Yani kendi hesabıma sevgilisi Engin onu terk edip de kara kuru ancak fevkalade zengin biri ile nişanlanınca artık bitti bu hikâye demiştım.

*Ama hayat tesadüflerle doludur. Bir gün yeniden Süheyla ile karşılaşacağımı nereden bilebilirdim.”*³¹²

Böylesi bir ifade hem okurun merakını uyandırmakta hem de onun hafızasını güçlendirmektedir. Süheyla’yı bilmek zorunda olan okur, rastgele bir okur olmaktan çıkacaktır. Bundan böyle o dikkatini tek bir kitaba değil, yazarın diğer eserlerine de vermek zorunda kalacaktır. Mustafa Kutlu karakterlerini istediği zaman istediği kitapta yeniden hikâyeye dâhil edebilmektedir. Fakat burada bir sorun belirlemektedir. Bazı hikâyelerde kullanılan isimler, daha sonra da aynı isimle ortaya çıkabilmektedir. Selahattin ve Kambur Hafız en belirgin olanlarıdır. Birkaç hikâyede ortaya çıkan Kambur Hafız’ın adının Yaşar olduğu öğreniliyorken başka bir hikâyede ortaya çıktığında adının Ali olduğu görülmektedir. Okur bu iki isme aşına olmamışken onlar

³¹¹ Bahtiyar Aslan, “**Mustafa Kutlu Hikâyelerinde Yazar-Anlatıcı ve Okuyucu Diyalogunun İşlevlerinden Biri: Yazarın Kendi Okuyucusunu Yaratması**”, Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri, İstanbul 2012, s. 218.

³¹² Mustafa Kutlu, *Yoksulluk İçimizde*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006, s. 25.

birtakım farklılıklarla yeniden varlık göstermektedirler. Akla gelen tek olasılık, farklılıkların yazarın gözünden kaçmış olmasıdır. Böylece Mustafa Kutlu kendi hikâyeleri arasında bir metinlerarasılık kurmaktadır.

Mustafa Kutlu için okurun varlığı son derece önemlidir. Ona ara sıra seslenmesi, hikâyeciliğinin en belirgin özelliklerindedir:

“Mahalle halkı ‘Aşk olsun Cevat’a’ diyor ama bir yandan da kıs kıs gülüyor. Akla ziyan bir iş ki sormayın...”³¹³

“‘Okumak’ın ‘davet’ mânası var; Anadolu’da düğüne davet için ‘okuntu’ gönderilir, bilirsiniz.”³¹⁴

İkinci örnekte ortaya çıkan öğretmen anlatıcının asıl işlevi de görülmektedir. Sahip olduğu bilgiyi böylece sohbet arasında okuruyla paylaşmaktadır fakat sadece paylaşım değildir bu tavır; aynı zamanda okuru eğitmektir.

Okuru adına soru sormak, Kutlu’nun sıkça kullandığı yöntemlerdendir. Bir yandan okurun dikkati tazelenmekte, bir yandan da yazarın kendisi için uyarılara dönüşmektedir sorular. Çünkü yazar, eserini kaleme alırken bu gizli soruları sorarak ilerletmektedir metnini. Gelebilecek olası eleştirilerin önüne geçilmiş olmaktadır böylece.

“Kızların bu kalbi fark edecek halleri yok, parayı verdiler, kikirdeyerek çekip gittiler. Meğer bu kız her gün okula giderken bu geçitten geçmiyor muymuş?

Geçiyormuş.

³¹³ Mustafa Kutlu, **Hüzün ve Tesadüf**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 20.

³¹⁴ A.g.e., s. 25.

Eee. Bugüne kadar Duran bunu niye görmemiş, niçin fark etmemiş. Aynı soruyu ben de sordum. Ha, Duran, ne iş, dedim.”³¹⁵

Bu tip sorularla hem okurun ilgisi canlanmakta hem de yazar, karakter-okur-anlatıcı/yazar arasında görünmeyen bir anlaşma yapmaktadır. Bundan böyle hepsi bu hikâyenin ortaklarıdır. İstendiği anda müdahale edilebilmekte, istendiği anda sorular sorulabilmektedir. Okur bu eylemler sayesinde anlatının görünmeyen karakterleri arasına katılmaktadır. Böylece Mustafa Kutlu sadece karakterlerini değil, okurlarını da tasarlamaktadır.

Sorularla okurunu hikâyeye dâhil etmek, Mustafa Kutlu'nun sıkça kullandığı bir yöntem olup hikâyelerinde sayısız örneğine rastlamak mümkündür. Bazen bu sorular sınırları o kadar zorlamaktadır ki, yazar iyiden iyiye hikâyeyi bırakıp okuru bir nevi iknaya çalışmaktadır:

“Zili çalmadan önce sağıma soluma baktım. Bir tedirginlik. Nedir bu tedirginlik? Bu efendim direkt olarak Gülşen. Üst kat komşumuz Gülşen. Eee, ne var bunda? Çok şey. Gülşen yalnız yaşayan dul bir kadın. Olsun. Yaşı kırkı bulmuş ama gençliği uzun sürenlerden, alımlı-bakımlı.

Olsun. Hıh. Olsunmuş. Güzel, şuh, frapan. Yalnız yaşayan dul bir kadının kapısını gündüz gözü bir yabancı erkek çalıyorsa, velev ki komşu bile olsa tehlikelidir. Paranoya bu, paranoya. Tam üzerine bastın, bende o dediğinden ziyadesi ile var. Yaaa!.. Zıbnımın astarı anladın mı şimdi.”³¹⁶

Örnekte görüldüğü gibi yazar, Gülşen'i kapının önünde bekletmekte çünkü okurunu ikna etme çabalarına girmektedir. Gülşen dul bir kadındır ama sadece bu

³¹⁵ Mustafa Kutlu, **Rüzgârlı Pazar**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 140.

³¹⁶ Mustafa Kutlu, **Chef**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 68-69.

kadar değil, aynı zamanda “güzel, şuh, frapan”dır, ki bu özellikleri sorunlu bir karışım olarak gören insanlar vardır. Dolayısıyla bu özelliklere sahip bir kadının sorun olabileceğini yazar da ima etmekte ve bunu okuruna yeri gelmişken anlatmakta hatta onu kapının önünde bekleterek göstermektedir.

Mustafa Kutlu, hikâye yolculuğunda yanına aldığı okurunu sadece sorular sordurtmak için kullanmamaktadır. Onunla zaman zaman oyunlar oynamaktan da hoşlanmaktadır:

“Sobayı yakar, kendi aralarında konuşurlar.

Ne konuşurlar?

Bunu o kadar merak etme aziz okuyucu.

İşte bir deli, bir meczup, bir de çocuk kalmış bir delikanlı. Ne konuşacaklar ki?”³¹⁷

Bu oyunlar da okurun merakını celbetmektedir. Hikâye hareketlenmekte, anlatıların bir kurmaca olduğu hissi kuvvetlenmektedir. Böylesi özelliklerin –ve Mustafa Kutlu’nun sıkça başvurduğu metinlerarasılık, üstkurmaca gibi özelliklerin- postmodernizmin kriterleri olduğu göz önünde bulundurulduğunda Mustafa Kutlu’nun postmodernist kabul edilip edilmeyeceği düşünülmektedir çünkü postmodernizmin birçok özelliğini –bilerek veya bilmeyerek- kullanmaktadır Mustafa Kutlu.³¹⁸

Mustafa Kutlu mevcut okur tiplerini (örnek okur, üstokur, örtük okur gibi) kullanmak yerine yeni okur tipleri oluşturmaktadır. Fakat baştan beri tercih ettiği bir

³¹⁷ Mustafa Kutlu, **Mavi Kuş**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 71.

³¹⁸ Bu konuda hazırlanmış bir tez için bkz. Betül Bağcı, “**Postmodern Açından Mustafa Kutlu Öykülerinde Biçim ve Biçem**” (Yüksek Lisans Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon 2014.

yol değildir bu. Yeniden basılmasını istemediği ilk iki hikâye kitabında (*Gönül İşi* ve *Ortadaki Adam*) örnek hatta örtük okura hitap ettiği yerler dikkat çekmektedir. Özellikle *Gönül İşi*'nde yer alan “Oy Dağlar” isimli hikâyesinde Iser'in kavramı olan “boşluk”lar dikkat çekmektedir. Dikkatli bir okurun –dahası bir örtük okurun- ancak doldurabileceği boşluklardır bunlar. Beser Gelin'i bırakıp gurbete giden kocasının Almanya'da kendisine yeni bir hayat arkadaşı bulduğu, o giderken Beser Gelin'in hamile olduğu gibi özellikler, yazarın oluşturduğu boşluklardan ancak okunabilmektedir.

Mustafa Kutlu'nun okur tipleri için önerilebilecek bir okur tipi “pastoral okur”dur. Hikâyelerinde tabiata karşı olan tutku sıkça görülmektedir. Taşra ve şehir çatışmasının ve bozulmasının göstergeleri de olan hikâyelerinde yazar, şehirdense taşrayı/tabiatı tercih etmektedir. Kendisi bu sevgisini karakterlerine de aşılacaktır. Bir şifa aracı, iyileştirici güç olarak ortaya çıkan tabiat, aynı zamanda okurların da sevmesi gereken bir kavramdır. Zira Kutlu karakterleriyle birlikte okurlarını da sık sık oraya götürmektedir:

“Bir müddet kapının önünde durup gözlerini gelip geçen insanların, koca koca binaların, arabaların üzerinde dolaştırdı. ... Bir taksi geçerken üzerine çamur sıçrattı. Bir adam sazına çarptı. Üşüyen insanlar paltolarına sarılarak, evlerine, sıcak odalarına yollandılar. Kirli şehir kuşları gittikleri yerlerden dönüp resmi binaların isli çatılarına kondular.

...

Sonra karşı yatan başı pare pare dumanlı dağlara baktı. Çukurçimen yaylasında Hacı İdris'in hanında, bozbulanık bir gecede çalıp söylediği türküleri, ocakta çıtır çıtır yanan meşe kütüklerini, yüzlerinde esrarlı bir suskunluk ile kendisini yarı geceye kadar dinleyen köylüleri hatırladı. Bir de

araba tekeri değmemiş dağ yollarını. Dönüp Şiran-Bayburt garajına doğru yürümeye başladı.”³¹⁹

Örnekte tabiata ve kentleşmeye karşı olan tavır açıkça görülmektedir. Yazar, seçimini tabiattan yana yapıp şehirden yüz çevirmektedir. “Kirli şehir kuşları”, çamur sıçratan taksiler, koca binalar arasında insana nefes alacak, onu mutlu edecek bir şey yoktur. Çözüm dağlardadır. Nitekim Mustafa Kutlu, dağlara çevirmektedir okurun bakışlarını. İnsan ilişkilerinin güzel olduğu, kendisini gördükleri için sevinen köylülerdir arzulanan manzara.

Tabiata karşı olan tutumunu birçok kitabında göstermektedir Mustafa Kutlu. Kuru arazilere hayat veren karakterler, gittikleri her toprak parçasını güzelleştirenler yer almaktadır hikâyelerinde. Bu tutkusu o kadar yoğundur ki son kitabı *Sevincini Bulmak*'ta tabiata sığınmayı her şeye çözüm olarak gören yazara karakteri eleştiri getirmektedir.

Mustafa Kutlu okurunu bazen ayna olarak kullanmaktadır. Ona hitap ederek yazarlığın ya da hikâyeciliğin bazı çıkmazlarını/püf noktalarını paylaşmaktadır. Bir üstkurmacaya dönüşen bu bölümler aracılığıyla yazar da kendi yol haritasını açıklamaktadır:

“Şimdi ben bunları buraya yazıyorum ya. Ne lüzumu var, diyebilir okuyanlar. Lakin şunu bilin. Yazarlık bir yerde kendi kendine gelin güvey olmaktır. Okur da bu çakma düğüne katılır, yazılanı okuyarak.”³²⁰

³¹⁹ Mustafa Kutlu, **Gönül İşi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1974, s. 50-51.

³²⁰ Mustafa Kutlu, **Sevincini Bulmak**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 289.

Mustafa Kutlu, her yazar gibi kendi okurunu şekillendirmektedir. Sesine kulak verecek, anlattıklarını ve gösterdiklerini takip edebilecek, zaman zaman da yazarla sohbet edebilecek, “Biraz daha anlat,” diyebilecek bir okur profilidir bu.

Mustafa Kutlu hikâyeleri için bir okur tanımı önerilebilir: “Pastoral okur.” Yazarın tabiata inancı, ona düşkünlüğü, tabiatı reddetmeyen, ondan uzakta kaldıkça mutsuzlaşan, ona yaklaştıkça birçok sorunu çözdüğünü sanan bir okur yansımasıdır bu. Mustafa Kutlu hikâyelerinde tabiat, dekorun önemli bir parçasıdır. Hikâyelerinde sık sık bu okura çağrı yapmaktadır:

“Bu durumda artık İstanbul’da duramazdı. Cebindeki birkaç kuruşu yol parası yapacak, sakın rüzgârlar esen, serin gölgeli köyüne dönecekti. Çobanlığı koymuştu kafasına. İnsanlardan uzak, yeşil bayırlarda koyunlar kuzular arasında asude bir ömür düşünüyordu.”³²¹

Şehir, boğmakta ve çürütmektedir. Tabiat ise şifa sunduğu gibi kurtuluşun tek çaresidir. Yazar, tabiata karşı duyduğu bu sevgiyi okurlarında da aramaktadır. Tabiatı sevmeyen okurun Mustafa Kutlu hikâyelerinde bulacağı pek bir şey olmayabilir.

2.3.5. Hikâyelerinde Anlatıcı ve Okurun Yaklaşım Tarzları ve Hikâyesine Etkisi

Mustafa Kutlu’nun “Mümkün olan en kısa metni yazmak isterim. Hikâye bu sebeple beni çekiyor. Şiirin maverasına ulaşmasa dahi yoğunlaşmış bir söz yumağı,³²² olarak nitelendirdiği hikâyeciliği, Türk edebiyatı için hem sesi hem de ele aldığı konular bakımından yeni bir yoldur.

Şehirlerin hızla değişim ve bozuluşu karşısında insanın şekillenişini ele alışıyla; konuşur/sohbet eder gibi yazısıyla; üslup olarak hikâyelerinde okura sık sık hitap edip onu anlatının önemli bir unsuru haline getirişiyile Mustafa Kutlu, Türk hikâyeciliğinde yeni bir yolun habercisidir. Öte yandan sinema ve resim hayatında

³²¹ Mustafa Kutlu, **Ortadaki Adam**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1970, s. 137.

³²² Mustafa Kutlu’nun Hece dergisinin soruşturmasına verdiği cevap, S. 46-47, Ekim/Kasım 2000.

önemli bir rol oynaması sebebiyle görselliğin, hatta sinematografik öğelerin ağır basması yönüyle de önemlidir. Bu gücün etkisini, belki de Mustafa Kutlu'nun şu sözlerinde aramak gerekmektedir:

*“Uzun zaman resimle, sonra sinemayla ilgilendim. Yazarken -belki bu yüzden- kişileri, yüzlerini, davranışlarını, çevrelerini, hareketleri görür gibi olurum. Renkler ve sesler her yanıma kaplar. Bunları görüntü dilinde güzel bir çerçeveye çekerim.”*³²³

Mustafa Kutlu'nun kendi hikâyeciliği içinde gelenekselleştirdiği anlatıcı tipolojisi hemen hemen bütün hikâyelerinde ortaya çıkmaktadır. Mevcut anlatıcı bakış açılarını kullansa da kendine özgü anlatıcıları vardır Kutlu'nun. Takip etmeyi zor bir hâle getirmesi pahasına anlatıcılar arasında sık geçişler yapmakta hatta zaman zaman da yazar olarak kendisi müdahale etmektedir. Yazarın varlığı, Türk edebiyatı için yeni bir mesele değildir fakat geçmişte kaldığı sanılan bir meseledir. Bu yönüyle Ahmet Midhat damarını ele alarak hikâyeciliğini doğrudan ona intisap ettirmektedir.

Mustafa Kutlu'nun taşrayı önemseyen ruh hâliyle buna uygun okur ve anlatıcı tasarladığı görülmektedir:

*“Taşra özlemi içinde olan anlatıcıları; büyük şehirlerin değişimlerini ideolojik veya insani olarak doğru bulmayan hikâye kişileri de ya taşraya gelerek ya da zihinlerinde taşralı bir dünya kurarak 'muhafaza' ederler. Böylece büyük şehirlerin ilişki kopukluğundan, kirlerinden, gürültüsünden uzaklaşırlar.”*³²⁴

³²³ A.g.m.

³²⁴ Mehmet Narlı, “Yerliliğin İmkânsızlığı ya da Taşraların Hikâyesini Yazmak-Mustafa Kutlu'nun Mavi Kuş'u Bağlamında Bir Çözümleme”, içinde: Aynanın Sırrı-Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri, İstanbul 2012, s. 145.

Mustafa Kutlu'nun okuru anlatıya yoğun bir şekilde dâhil etmesi hikâyeleri için bir kazanç gibi görünse de bütün hikâyeleri aynı atmosfere bürünmekte ve müstakil birer hikâye olarak hafızalarda tutulmasını engellemektedir. Mustafa Kutlu bunu bilinçli yapmış olsa da hikâyelerini tek bir sesle aktarmaktadır. Ortaya çıkan tablo da gösteriyor ki onun hikâyeleri bir bütünün farklı zamanlarda yazılmış parçaları gibidir ve gerek anlatıcı sesiyle, gerek okura çağrısıyla ve gerekse karakterlerin başka hikâyelerde ortaya çıkmasıyla bu kanı kuvvetlenmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SABAHATTİN ALİ, SAİT FAİK VE MUSTAFA KUTLU HİKÂYELERİNDE ANLATICI-OKUR TİPLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI: BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR

Tezin üçüncü ve son bölümünde Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu hikâyelerindeki anlatıcı ve okur tipleri karşılaştırılmalı olarak ele alınacaktır. Benzerliklerinin yanı sıra farklılıklarının da altı çizilerek bu unsurların hikâyeye nasıl bir katkı sağladıkları belirlenmeye çalışılacaktır. Son olarak da her üç hikâyecinin anlatıcı ve okur tiplerinin eserleri üzerindeki etkisine değinilecektir.

3.1. HİKÂYELERDEKİ ANLATICI BENZERLİKLERİ VE FARKLILIKLARI

Her anlatının, hikâyeyi aktaran bir sese/bakış açısına ihtiyacı vardır. Bu unsur ya bizzat hikâyenin içinde yer alarak ve çoğunlukla ‘ben’ kalıbını kullanarak varlık göstermekte ya da üçüncü tekil şahıs dilinden hikâyeyi tanrısal bir bakış açısıyla aktarmaktadır. Her iki anlatıcı bakış açısının hikâyeye ayrı bir katkısı bulunduğu önceki bölümlerde ortaya konulmuştu.

Hikâyeler incelendiğinde Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu’nun her iki anlatıcı bakış açısını kullandıkları fakat Sait Faik ve Mustafa Kutlu’nun birinci tekil şahısla kurulan bir ‘ben-anlatıcı’ kalıbına daha sık başvurdukları görülmektedir. Bunda Sabahattin Ali’nin adı geçen diğer hikâyecilerden sayıca daha az hikâye yazmasının ve daha çekingen olan mizacının etkisi olabilir. Nitekim o, Sait Faik ve Mustafa Kutlu kadar kalabalığın arasına karışıp hikâye peşinde koşmamıştır.

Her üç hikâyecinin benzer anlatıcılar olarak tanrısal anlatıcı, ben-anlatıcı, yazar-anlatıcı ve çerçeve anlatılar kullandıkları için onun öğeleri olan dış-iç anlatıcıları kullandıkları görülmektedir. Üçüncü tekil şahısla yazdıkları hikâyeler, büyük oranda tanrısal anlatıcı tarafından aktarılmaktadır. Anlatıyı kuş bakışı gözlemleyebileceği bir yere konuşlanmış olan bu anlatıcı, aynı anda her şeyi

görebilmektedir. Üstelik sadece göz önünde olanları değil, karakterlerin zihninden geçirdiklerini ve geçmiş-gelecek çizgisi üzerinde yer alan bütün olayları bilmektedir.³²⁵

Üç yazardaki benzerlik olarak ben-anlatıcı da vardır. Özellikle Sait Faik ve Mustafa Kutlu'nun (sayıca Sabahattin Ali'den çok daha fazla hikâye yazmışlardır) ben-anlatıcıyı sıkça kullandıkları görülmektedir. Önceki bölümlerde de belirtildiği üzere ben-anlatıcı, yazarın en rahat hikâye aktaracak anlatıcısıdır. Birinci tekil şahısla yazıldığı için yazar, kendisini çok daha kolay ve rahat anlatıcının rolüne büründürebilir fakat okur da bu sebepten dolayı ben-anlatıcıyı çok daha hızlı bir şekilde yazarla örtüştürebilir.

Ben-anlatıcının kullanıldığı hikâyelerde, kurgusal bir anlatıcı algısı oluşturmak daha zordur çünkü buradaki 'ben' kalıbı, doğrudan yazarın kendisini işaret edebilmektedir. Çalışma için ele alınan üç hikâyeci de bu görüşü destekleyecek hikâyeler yazmış olmakla doğrudan kendilerine atıf yapmaktadırlar. Yazarların hayat hikâyeleri de göz önünde bulundurulduğunda anlatıcının, yazarın kendisinden başkası olmadığı kanaati güçlenmektedir. Ayrıca Sait Faik ve Mustafa Kutlu bizzat anlatıcılarına kendi isimlerini vererek "Sait kuluna"³²⁶, "Abasız'ın oğluna"³²⁷; "Mustafa Kutlu adlı bir hikâye yazarı"³²⁸ gibi ifadelerle doğrudan yazara yani kendilerine işaret etmektedirler. Bir ben-anlatıcının kullanıldığı hikâyelerde böylece çoğu kez bir yazar-anlatıcı tipi ortaya çıkmaktadır.

Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu bundan çekinmeyip okurun gözünde anlatıcı olarak kendilerinin görülmesinden endişe duymamışlardır. Hikâyelerin, yazarların birebir gözlemleri oldukları ağırlıklı olarak hissedilmektedir bu sayede. Ayrıca anlatıcıya verdikleri isimler, vasıflar, yazarın kendi kimliğiyle

³²⁵ Bu anlatıcı tipleri ve anlatı teknikleri hakkında, bkz. Mehmet Tekin, **Roman Sanatı-Romann Unsurları I**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2001; Philip Stevick, **Roman Sanatı**, 4.b., çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yay., Ankara ; E. M. Forster, **Roman Sanatı**, Milenyum, İstanbul 2019.

³²⁶ Sait Faik, **Tüneldeki Çocuk**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 65.

³²⁷ Sait Faik, **Havuz Başı**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 87.

³²⁸ Mustafa Kutlu, **Rüzgârlı Pazar**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 71.

birebir örtüşmektedir. Çünkü her üç hikâyeci de insanların arasına karışıp hikâye peşinde dolaşmışlardır. Dolayısıyla Sait Faik'in *Tüneldeki Çocuk ve Mahkeme Kapısı* adlı eserleri, röportaj yapmak üzere gönderildiği yerlerden çıkardıkları hikâyelerdir. Tabii Sait Faik'teki hikâyeci damarı gazetecilik damarından çok daha kuvvetli olduğundan röportaj diye nitelendirilen metinlerde bile hikâye dokusu açık bir şekilde fark edilmektedir.

Her üç hikâyecinin kullandığı bir anlatıcı tipi de dış-ış anlatıcıdır. Bu anlatıcılar, çerçeve hikâyelerin asli öğeleridir. Adından anlaşıldığı üzere çerçeve olarak ortaya çıkan hikâyenin içinde yeni bir çerçeve oluşturulmakta, ana hikâyeden ayrı bir hikâye daha anlatılmaktadır. Ana hikâyeyi aktaran anlatıcı dış, hikâyenin içindeki yeni hikâyeyi aktaran anlatıcı iç anlatıcıdır. Çerçeve hikâyeler mimesis düsturunun yani tabiatın birebir taklit edilmesinin hikâyedeki yansımalarıdır denilebilir. Çünkü gerçek hayat, içinde sayısız hikâye barındırmaktadır. Dolayısıyla iki yabancı insan dahi bir araya gelip konuştuklarında asıl konularıyla bağlantılı olabileceğini düşündükleri bağımsız hikâyeler anlatabilmektedirler. Bu nedenle çerçeve hikâyelerinin mimesisin hikâyedeki gölgesi olduğunu söylemek yanlış olmaz.³²⁹ Türk hikâyeciliğinin ilk dönemlerinde –henüz kurmacanın edebiyatı ele geçirmedığı dönemlerde- çerçeve hikâyeler daha sıklıkla görülmektedir. Bunda tabii ki üslubu sıkça kullanmış olan Maupassant'ın, dünya edebiyatını etkilemesini göz ardı etmemek gerekmektedir.

³²⁹ “Mimesis” hakkında bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002; Ahmet Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999, s. 596-597; Pelin Şen, “Platon’un Mimesis Kavramı Üzerine Bir İnceleme”, AÖF, Eskişehir 2012; Muharrem Hafız, “Platon, Aristoteles ve Plotinus’ta Mimesis Teorisi”, *Journal of Islamic Research* 2015;26(1); İbrahim Uzun, “Aristoteles’in Katharsis Ve Mimesis Kavramlarının Analizi Ve Değerlendirilmesi”, [https:// www.academia.edu/ 5688285/ aristotelesin_ katharsis_ve_ mimesis_ kavramlarının _analizi_ ve_ değerlendirilmesi](https://www.academia.edu/5688285/aristotelesin_katharsis_ve_mimesis_kavramlarının_analizi_ve_değerlendirilmesi)”.

Sabahattin Ali'nin özellikle "Değirmen" isimli hikâyesinde geçen "Dinle adaşım, sana bir Çingene'nin aşkını anlatayım"³³⁰; Sait Faik'in "Sana bir başka hikâye anlatayım"³³¹ ve Mustafa Kutlu'nun hikâye içinde hikâye anlatan sayısız örneği, çerçeve hikâyelerinin belirgin işaretlerindedir.

Sabahattin Ali'nin ("Çaydanlık" hikâyesi) ve özellikle Sait Faik'in birkaç hikâyesinde ("Park", "Sarnıç" hikâyeleri) bir ben-anlatıcı, hikâye ilerledikçe ortaya çıkmaktadır. Sait Faik adı geçen hikâyelerde üçüncü tekil şahısla başlattığı anlatıyı, bir yerden sonra ortaya çıkardığı ben-anlatıcısı'na devretmekte, bu değişim, yazar ve anlatıcının aynı kişi olduğu hissini kuvvetlendirmektedir. Hikâye peşinde sıkça dolaştığı bilinen Sait Faik'in ayağına hikâyenin geldiği ve anlatıcının tek yapması gerekenin, olayı gözlemlemek ve okurlara aktarmak olduğu hissedilmektedir. Böylece yazar, bir anlatıcı olarak belirli bir mesafeden olanları izleyip aktarmaktadır.

Sait Faik'in bilhassa "İhtiyar Talebe" isimli hikâyesi bu bağlamdaki hikâyelere örnek teşkil etmektedir. Bu da devreye gözlemci anlatıcıyı sokmaktadır. Gözlemci anlatıcı, hikâyenin ana karakteri değildir; o yalnızca ana hikâyenin şahidi olarak orada bulunan kişilerden biridir. Bu anlatıcılar, birinci tekil şahıs kipiyle hikâyeyi anlatsalar da asli karakter kadrosunda yer almamaktadırlar. Örneğin Mustafa Kutlu'nun "Uç Selahattin Uç" hikâyesinde bu durum gözlemlenmektedir. Her ne kadar hikâye 'ben' diliyle anlatılsa da buradaki ben-anlatıcı bir gözlemci anlatıcıdır. Selahattin'in ölümle sonuçlanan hayatının şahidi, hikâyeyi aktaran ve bizzat her şeye tanık olan anlatıcıdır buradaki. Sabahattin Ali'nin "Çaydanlık" hikâyesinde de yine aynı özelliklere sahip gözlemci anlatıcı ortaya çıkmaktadır. Anlatıcı, gözünün önünde cereyan eden olayları ve hikâyenin karakterlerini bizzat aktarırken herkesle birlikte aynı hastane odasında yatmaktadır. Hiçbir şeye karışmaz, varlık göstermez; tek görevi olanları aktarmakmış gibi bir tavır içerisinde mesafeyi zedelemeyen gördüklerini hikâye etmektedir.

³³⁰ Sabahattin Ali, **Değirmen**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 14.

³³¹ Sait Faik, **Tüneldeki Çocuk**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 50.

Sait Faik hikâyelerinin bazılarında geç ortaya çıkan bir ben-anlatıcı mevcuttur. Özellikle “Orman ve Ev” adlı hikâyesinde bu vasıf gözlemlenmektedir. Başka bir örnek olarak “Üçüncü Mevki” adlı hikâyesi ele alınabilir. Metin ilerledikten sonra “Ben uyuyor muydum?”³³² cümlesiyle ortaya çıkmaktadır ben-anlatıcı. O ortaya çıkıncaya kadar hikâye üçüncü tekil şahıs ağzından aktarılmaktadır.

Sait Faik’te bu örnekleri artırmak mümkündür. Mesela “Plaj İnsanları” hikâyesinin ortalarında “İşte o zaman tesadüf ben de sandal iskelesindeydim”³³³ cümlesiyle bir ben-anlatıcı ortaya çıkmaktadır. Bu ifadeye kadar okur, bir tanrısal anlatıcıyla karşı karşıya iken ansızın anlatıcının kimliği değişmektedir. Okurun dikkati bir taraftan sınırlanırken diğer taraftan hikâye bambaşka bir göze emanet edilmektedir. Yukarıdan ve belli bir mesafeden her şeyi izleyen anlatıcı, yerini ben-anlatıcıya bırakmaktadır. Buradan itibaren anlatıcının her şeyi bilmesi artık mümkün değildir çünkü bir ‘ben’ olarak gördükleri dışında aktaracağı bütün ayrıntılar tahminlerden ibaret olacaktır. Tanrısal bakıştan vazgeçmek zorunda kalan okur, ‘ben’ kalıbıyla aslında öncekinden daha samimi bir atmosfere geçiş yapmaktadır. Artık okurun ‘içeride adamı’ vardır.

“Mahpus” isimli hikâyede de anlatının ortalarına doğru bakış açısı değişmektedir. Üçüncü tekil kalıbıyla anlatılan hikâye “Bütün şehir halkı, acayip acayip, dükkânların önüne çıkarak, kahvelerden fırlayarak bu garip olaya baktık”³³⁴ cümlesinin geçmesinden sonra yeni bir anlatıcı tipine bürünmektedir; dolayısıyla merkezde bilinmeyen bir anlatıcının değil, ‘biz’in olduğu görülür. Burada da okur bir anda hikâyenin içine çekilmekte, bir yabancı gibi kenarda hatta uzakta durmaktan kurtulmaktadır.

Sabahattin Ali ve Sait Faik arasındaki bu benzerlik, Mustafa Kutlu’da başka bir şekil almaktadır. Onun hikâyelerinde geçen ben-anlatıcıların tamamını yazarın kendisiyle bağdaştırmak mümkün değildir. Elbette yazara atıfta bulunanlar mevcuttur

³³² Sait Faik, **Semaver**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2018, s. 73.

³³³ Sait Faik, **Sarınc**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 102.

³³⁴ Sait Faik, **Şahmerdan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 34.

fakat bunlar azınlıktadır. Kutlu, belli bir dönemden sonra uzun hikâyeler kaleme aldığı için bazen tek bir anlatıcıyla hikâyeyi sürdürememektedir. Karakterlerin kendi ağzından hikâyeyi aktardığı zaman ortaya çıkan ben-anlatıcı, çoğu zaman yazar-anlatıcı hükmünü yitirmektedir.

Mustafa Kutlu'nun sonraki yıllarında daha çok başvurduğu uzun hikâye yazma meyli, zaman zaman roman yoluna girmesi sebebiyle, birkaç anlatıcının ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Bazen karakterlerin ağzından bazen tanrısal bakış açısıyla anlatılan hikâye, kimi zaman çoğul anlatıcı hüviyeti kazanmaktadır. *Sevincini Bulmak* ve *Beyhude Ömrüm* gibi eserlerinde bu anlatıcı tipinin örneklerini görmek mümkündür. Her bölüm başka bir anlatıcının –ki bu çoğunlukla ‘ben’ şahıs kipini kullanan karakterdir- bakış açısıyla aktarılmaktadır. Eser böylece tek bir bakış açısından sıyrılıp çoklu bir bakışa sahip olmaktadır. Okur da her bölümü başka bir gözle yeniden görmekte ama en önemlisi bütün karakterleri daha yakından tanıma fırsatını yakalamaktadır. Eser, anlamca çoğalabildiği gibi birçok perspektif kazanmaktadır bu yöntemle.

Mustafa Kutlu'da sıklıkla ortaya çıkan çoğul anlatıcı tipini Sait Faik'te de gözlemlemek mümkündür. “İhtiyar Talebe” gibi uzun hikâyesinde bu yöntemi kullandığı gibi, son derece kısa olan bazı hikâyelerinde de kullanmıştır –ki bu, kısa hikâyede kolay uygulanabilir bir yöntem değildir. Sait Faik “Kestaneci Dostum” ve “Bir Define Avcısı” isimli pek de uzun olmayan bu hikâyelerini birden fazla anlatıcıyla aktarmayı başarmaktadır.

Çoğul anlatıcıya Sait Faik ve Mustafa Kutlu'da rastlamak mümkünken Sabahattin Ali'de mümkün değildir. Çerçeve anlatılarda kullandığı dış ve iç anlatıcı dışında onun hikâyelerinde böylesi bölünmeler görülmemektedir. Sabahattin Ali hikâyeciliği, diğer iki yazarın hikâyecilikleriyle kıyaslandığında son derece disiplinli ve programlıdır. Hikâyeler savrulmadan, sürpriz bir anlatıcı ortaya çıkarmadan ya da ansızın okurla konuşmadan kurulmuş ve tasarlanmış hikâyelerdir. Dolayısıyla onun hikâyelerinde gelişigüze rastlamak pek mümkün değildir.

Sabahattin Ali’de anlatıcılar son derece açık ve yalınken Sait Faik ve Mustafa Kutlu’da bazen girift şekillere bürünmektedirler. Örneğin Sait Faik’te görülen güvenilmez anlatıcı hikâyeyi başka bir boyuta taşımaktadır. Anlatıcının, hikâyeyi istediği gibi evirip çevirmesi, bir söylediğini daha sonra inkâr edip başka bir şey söylemesi, bu anlatıcı tipinin en bariz özelliğidir. “Kumarbaz Hayri”, “Çatışma” gibi hikâyelerinin yanı sıra şu iki alıntıda bu anlatıcının özellikleri görülmektedir:

“Panco, Çilek isimli bir sokakta oturur. Futbol oyunları görür rüyasında. Yahut da yine rüyasında pişpirik oynar. Ben gece yarısından sonra yağmurlu bir havada Atikali’deyim. Sözüm ona bir bulvar üstündeyim. Yürüyorum. Yağmur yağıyor da yağıyor. Evet, yağmurun, yalnızlığın, Atikali’nin hakkı var: Uzaklaştıkça anamı, Panco’yu, köpeğim Arap’ı daha çok özliyorum. Üçü de uykudadır. Annem horluyor, Arap uyanmış, sokağa kulak veriyor, Panco rüya da görmüyor, demincek attım.”³³⁵

“Hikâyeyi böylece bitirebilirim. Benim bitirişlerimden biri olur. Olmasına olur ama hayır. Ne çarşıya çıkıyor, ne bembeyaz kahveye giriyor, görmek istemediğimin karşısına geçiyor, ne de kahveciyle konuşuyorum. Evimde, odamdayım. Çarşıya inemem. Otuz dokuz derece ateşim var. Üşüyorum, titriyorum. Bir ara yanıyorum. Anam sirke koyuyor. Okuma artık yat, diyor. Işığı söndürüp gidiyor. Etrafı dinliyorum. Kaşıkadası’nın köpeği hâlâ havlıyor. Rüzgâr camları dövüyor ve kapıları sarsıyor. Işığı yakıyorum... Bu da bir bitiriş şekli ama bu da değil. Değil, bu da değil. Çarşıya inemem, o kadar.”³³⁶

Her iki alıntıda da görüldüğü üzere anlatıcı, bir gerçeklik oluşturmakta ve tam okuru buna inandırmışken fikrini değiştirmektedir. Daha önce söylediğini yalanlayarak güvenilmezliğini ortaya koymaktadır. Bu tip anlatıcı, hikâyeyi muğlak bir hâle getirdiği gibi, onu sağlam bir omurgadan da mahrum bırakmaktadır. Hikâye

³³⁵ Sait Faik, **Alemdağ’da Var Bir Yılan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2014, s. 1-2.

³³⁶ A.g.e., s. 102.

savrulabilir, anlamını ama en önemlisi inandırıcılığını yitirebilir. Yazarın, bu eylemden habersiz olduğu düşünülemez. Nitekim üç seçenek çıkmaktadır ortaya:

- Yazar, savrukluğunun kurbanıdır.
- Yazar, sanat yapma gayesiyle, inandırıcılığı zedelemek pahasına böyle davranmaktadır.
- Yazar, okurla eğlenmek, oyun oynamak istemektedir.

Her üç –ama özellikle ilk iki- durumun yazarın lehine olduğunu kabul etmek güçtür. Çünkü okur, sürekli kandırılmaktan hoşlanmayabilir ve yazarla bütün bağı kesebilir.

Güvenilmez anlatıcının emarelerini Mustafa Kutlu hikâyelerinde nadiren de olsa görmek mümkündür. Okura bir bilgiyi aktarırken ansızın fikir değiştiren, biraz önce söylediği sözlerin aslında öyle olmadığını belirten ve okurla bir nevi oyun oynayan bir anlatıcıdır güvenilmez anlatıcı:

“Sefa Oteli’nin meydana bakan üst kat pencerelerinden bir genç adam dürbünle bu yükleme işini gözetler. Genç adam, kimdir, nedir, ne iş yapar, niçin olup bitenleri dürbünle dikizlemektedir.

Bilmiyoruz.

Evet... Kullı kasabın niçin keman çaldığını bilmediğimiz gibi; tanımadığımız, yakışıklı, şık giyimli bu genç adam hakkında da şimdilik bir bildiğimiz yok.”³³⁷

Örnekte görüldüğü gibi anlatıcı, okur namına bazı sorular sıralamaktadır zihninde. Bunları okur adına dile getirirken öte yandan da soruların cevaplarını bilmediğini ifade etmektedir. Bir oyun oynamaktadır okurla. Olmayacak –belki de okurun aklına hiç gelmeyecek- sorular üretip sonra da yanlış yola soktuğu okuru ortada bırakıp gitmektedir. Kimdir, nedir gibi sorularla okurun merakını gereksiz

³³⁷ Mustafa Kutlu, **Mavi Kuş**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 24.

yere ve belki de vaktinden önce kamçulamaktadır. Okur, anlatıcı böyle söylemiş olsa da aklının bir köşesine bu genç adamı olağan şüpheli olarak kaydetmektedir. Başka bir örnekte benzer bir tutum gözlemlenmektedir:

*“Dışarıda yağmur dinmişti. Tertemiz havayı kokladım. Islak toprak, at fişkısı, biraz da lavanta kokuyordu. Yok yok, bu lavantayı ben ekledim. Kafam yerinde değil.”*³³⁸

Güvenilmez anlatıcı bir yandan itimatsızlık yaysa da diğer yandan anlatıyı kendi oyun alanına çevirmekte ve okuru avucunun içine almaktadır. Bu oynama eylemi bazen sınırları ortadan kaldırmakta ve anlatıcı kurmaca çerçeveleri parçalamaktadır. Bu eylem, anlatıcının hikâyesinin seyrinden taşıp gerçek dünyaya adım atma çabası olarak adlandırılabilir. Nitekim bu da bir anlatıcı ihlali olarak kabul edilebilir. İhlali şu şekilde açıklamak mümkündür: Yazar, bir anlatıcı belirlemesi ve hikâyeyi onun ağzından aktarmasına rağmen ondan rol çalıp kendisi sahneye çıkmaktadır. Bu da kurguyu bozan bir eyleme dönüşmektedir. Sait Faik anlatıcılarında bazen ortaya çıkan bu okura hitap şeklini, Mustafa Kutlu hikâyelerinde de görmek mümkündür.

*“Ali Rıza, Kaşıkadası'na yanaştırdığı sandalını çakıllara çekti. Sonra hemen, sandalın burnu hizasına, bağdaş kurup oturdu. Uzun zaman mühim bir şeyler düşündü. –Mühim diyoruz ama, bu kendi kendimize verdiğimiz bir peşin hükümden başka bir şey değildir.- Doğru olması bir şey ifade etmez. Bir insanın mühim ve saçma şeyler düşündüğünü nasıl bilebiliriz? Düşünen adamın kendisi böyle bir hükmü vermedikten sonra...”*³³⁹

³³⁸ Mustafa Kutlu, **Ortakdaki Adam**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1970, s. 62.

³³⁹ Sait Faik Abasıyanık, **Şahmerdan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2018, s. 65.

Yukarıdaki örnekte Sait Faik anlatıcısının kurguyu zedeleyip gerçek hayata doğru bir hamle yaptığı görülmektedir. Bu Mustafa Kutlu hikâyelerinde de ortaya çıkan ve iki hikâyeci arasında benzerlik oluşturan bir husustur.

“Gözleri tavanda. Tavan tahtalarına çakılmış kontrplak levhalarda. Levhalara damdan az da olsa damlayan suyun bıraktığı lekelerde. Biz buna leke demeyelim de şekiller, resimler, haritalardan oluşan bir albüm diyelim. Aralarında insan figürleri, portreler dahi var. İnanmazsanız Postacı'ya sorun. Size hangi lekenin ne mânaya geldiğini uzun uzun anlatsın.”³⁴⁰

Her iki örnekte görüldüğü gibi Sait Faik ve Mustafa Kutlu anlatıcılarında benzerlik ortaya çıkmaktadır. Burada anlatıcı iki dünya –kurgu ve gerçek dünya- arasında duran bir karaktere dönüşmektedir. Dolayısıyla metnin kurgusal boyutu hasar almaktadır. Bu hasarlar artınca okurun hikâyeciyi ciddiye alma olasılığı ortadan kalkabilmektedir. Okur konuya adapte olmuşken sürekli zihni dağıtılmakta ve bir yerden sonra anlatıyla bağımlı koparabilmektedir.

Sabahattin Ali anlatıcılarından farklı bir anlatıcı tipi Mustafa Kutlu ve Sait Faik'te görülmektedir. Aşağıdaki Mustafa Kutlu örneği, anlatıcılar arası bir geçişi ortaya koymaktadır. Üçüncü tekil şahısla dile getirilen durum, birkaç cümle sonra ben-anlatıcı tipine dönüşmektedir:

“Bu yüzden sabahın alacasında kazmayı kapıp Ferhat misali Islak Kaya'ya yanaşan adamı ilk gören Deli Derviş oldu. Sürüyü Ortayokuş'un altına indirip, bir zaman seyretti onu. Koca kayanın önünde ne kadar küçük görünüyordu. Daha da yakınına geldi.

- *Selamün aleyküm, kolay gelsin erenler.*

³⁴⁰ Mustafa Kutlu, **Menekşeli Mektup**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 13.

Sesi duyduğumda korkudan sıçrayıp kazmayı bıraktım. Baktım Deli Derviş karşımda gülümsüyor.”³⁴¹

Örnekte fark edilen sorunlu bir durum da konuşanları belirlemek üzere tırnak veya konuşma çizgisi gibi herhangi bir noktalama işaretinin kullanılmamasıdır. Okur, konuşanı ve anlatanı karıştırabilmektedir. Üstelik sadece okurun değil, bu durum yazarın da dikkatini kolaylıkla dağıtabilir.

Sait Faik hikâyelerinde de bazen ortaya çıkan benzer özellik, aynı zamanda yön değiştiren anlatıcı olarak görülebilir. Hikâye aktarılırken söyleneni geriden alıp ifadeyi değiştiren bir anlatıcı ortaya çıkmaktadır:

“O kadar ki birdenbire kendini sokağa atmış, rıhtım boyunca dizili aynalı kahvelerden birine kendini dar atmıştı. Altın gibi sarı bir akşamüstüydü. Ortalık karınca gibi kaynaşıyordu. Sokaklarda perişan güzel kızlar vardı. Bir kahveye kendini dar atmıştı dedik.”³⁴²

Örnekte görüldüğü gibi anlatıcı üçüncü tekil şahıs kalıbıyla hikâyeyi aktarırken “Nerede kalmıştık?” düşüncesine kapılıp sözü geriden alıyor ancak alırken anlatıcının yönünü değiştirip yazar olarak hikâyeyi ele geçiriyor. “Bir kahveye kendini dar atmıştı dedik,” ifadesi, bu ele geçirişin göstergesidir. Genel çatı olarak güvenilmez anlatıcının farklı tezahürleri olarak nitelendirilebilirler ya da en kötü ihtimalle yazarın dikkatsizlikleri olarak. Başka bir örneği, Sait Faik’in “Balıkçısını Bulan Olta” isimli hikâyesine ait aşağıdaki alıntıda görmek mümkündür:

³⁴¹ Mustafa Kutlu, **Beyhude Ömrüm**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016, s. 36.

³⁴² Sait Faik Abasıyanık, **Şahmerdan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 94.

“Evet dostlarım, bir ayağını parmaklıkların beton çıkmasına dayayıp sigara içen bendenizdim. Bir sisli İstanbul gecesinde, Galata rıhtımında herhangi bir Marika ile dostu Deli Hurşit’i uzun liman boyunca ben tahayyül ettim. Elektrik direğine dayanmış sigara içen benden başka kimse yoktu. Bununla iftihar ederim. Gidip o kahvede bir çay içmek canım çekti. Yadırgayacaklardı. Vazgeçtim.”³⁴³

Bu alıntının öncesinde anlatıcı, ayağını parmaklıkların beton çıkmasına dayamış bir adamın resmini çizmektedir fakat örnekte görüldüğü gibi anlatıcı fikrini değiştirip hikâye kişisini yazarın kendisi olarak sunmaktadır. Yazarın anlatıcı rolüne bürünmesidir aynı zamanda bu tavrı.

Benzer örneği Mustafa Kutlu hikâyelerinde de görmek mümkündür. Anlatıcı olarak yazar özelliğine uygun bir örnek olarak aşağıdaki alıntı verilebilir:

“Keşke Ramiz Bey’i aradığı gibi bir kez de karısını arasaydı. İncilâ Ferit’in sesini hiç olmazsa telefonda duysaydı. Hayır. Aramadı.

Niçin aramadı? Onu ben de bilmiyorum. Bir de derler ki, yazarlar yazdıkları kitapta yer alan kişilerin her halinden haberdar olur. Hadi canım sen de.”³⁴⁴

Sait Faik ve Mustafa Kutlu’daki bu tavrı, anlatının büyümesine kapılıp onun bir parçası haline gelmek isteyen yazar arzusu olarak görmek mümkündür. Kurgu ve gerçeklik arasındaki perdenin, yazar tarafından bile isteye ortadan kaldırılması olarak da değerlendirilebilir bu tavrı aynı zamanda.

³⁴³ Sait Faik Abasıyanık, **Son Kuşlar**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 56.

³⁴⁴ Mustafa Kutlu, **Menekşeli Mektup**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 46.

Sait Faik ve Mustafa Kutlu için benzer bir anlatıcı tipi olarak “meddah anlatıcı” tipi önerilebilir. Her iki hikâyeci de okurlarıyla sohbet etmekten son derece büyük zevk almaktadırlar. Çeşitli şekillerde ortaya çıkan bu sohbetlerde bazen okur adına soru sorulmakta, bazen onun adına karakterle çatışılmakta, bazen yazarla çatışılmakta ve bazen de yazar onunla yalnızlığını paylaşmaktadır. “Meddah anlatıcı” işte bu tavırlar söz konusu olduğunda ortaya çıkan anlatıcı olarak önerilebilir. Kahvelerde hikâye anlatan ve bunu alevlendirmek için dinleyenlerle konuşan ya da onlara soru soran meddah geleneğinden ismini alabilecek bu anlatıcı tipi, hem Sait Faik hem de –ve özellikle- Mustafa Kutlu hikâyeciliği için son derece uygundur. Hele ki “Efendim” hitabıyla, “Anlatalım” ya da “Söyleyelim” sözleriyle konuları anlatmaları, meddah geleneğiyle birebir örtüşmektedir.

“Meddah anlatıcı” devreye girdiğinde iki taraflı bir canlanma söz konusudur. Yazar, eserini kaleme alırken okuruna görünmek istemekte, okur da pasif bir okuyuculuktan silkinip kendisine gelmektedir. Kurmacanın ihlali söz konusu olsa da yazarlar bunu göze almaktadırlar. Okur, yazarın kendisiyle; yazar da okurun kendisiyle sohbet ettiği veya birbirlerini görebildikleri inancına kapılırlar. Anlatı canlanmakta ama kurmaca hasar almaktadır.

“Evler mi? diye sormayın. Evet, evler... Bunları bildiğim halde eskiden merak ettiğim Kınalı'nın evlerini şimdi büsbütün görmeye can atıyorum. ... Bir masa düşünelim. Eskimiş muşambadaki boncuklu bir nihalin üzerine bir sahan konuyor. Bu et midir, sebze midir? Haydi bu meraktan cayalım. Farz edelim ki, ettir.”³⁴⁵

Soru karşısında her insanın geliştirdiği ortak bir tepki vardır: Cevap vermek. Sait Faik de Mustafa Kutlu da meddah anlatıcıları sayesinde sıkça soru sorma yöntemini kullanmaktadırlar. Okur, ister istemez sorunun muhatabı olarak kendisini

³⁴⁵ Sait Faik Abasıyanık, **Mahalle Kahvesi**, Bilgi Yayınevi, Ankara 2000, s. 61-62.

görecek ve Sait Faik'in dediği gibi “bir nevi yazmayan yazıcı”³⁴⁶ özelliğiyle hikâyeyi zihninde yazmaya başlayacaktır. Bu durumda yazar ve okur arasında bir iş birliği yapılmış demektir ve okur, en azından yazar kadar bu hikâyeyi sahiplenmektedir. Benzer tavrı Mustafa Kutlu'da da görmek mümkündür:

“Buna bir de yaşını ekleyin. Evet, ‘çekilmez’ diyeceksiniz değil mi? Hayır, Doktor Yahya bütün bu sevimsiz tarafları yanında dünya tatlısı bir adamdır. Sabırlı, nüktedan, müşfik, merhametli.

Ya, az önce ‘çekilmez’ diyordun.

Hayır aziz okuyucu, onu sen diyorsun. Ben bir insanı anlamanın zor olduğunu söylüyorum.”³⁴⁷

Yukarıdaki örnekte olası bir sohbet havası yaratılmakta, okur daha farkına varmadan kendisini bir tartışmanın içinde bulmaktadır. Burada sorulması gereken soru, okurun bir nevi rızası olmadan böylesi bir konuya dâhil edilmekten hoşlanıp hoşlanmayacağıdır. Bunu Mustafa Kutlu'nun da düşündüğü, cümleleriyle açığa çıkmaktadır: “Ey okur! Bu şöhreti dünyayı tutmamış, tanınmamış etmemiş, kendi halindeki adamın hayatı işte karşınızda. İster okuyun, isterseniz ‘Ya, ne var bunda, ortalama bir adam işte, gözüme yazık’ deyip bırakın. Karar sizin.”³⁴⁸

Özellikle Mustafa Kutlu'da ortaya çıkan ve “öğretmen anlatıcı” olarak önerilebilecek anlatıcının, bir yönüyle Sait Faik hikâyelerinde de ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Mustafa Kutlu bu anlatıcısı aracılığıyla bir öğretmen gibi – belki de bir zamanlar mesleği olan öğretmenlikten kalma alışkanlıkla- okurunu eğitmektedir. Mevcut bilgisini anlatıcı aracılığıyla okuruna aktarmaktadır: “Postacı

³⁴⁶ Hilmi Yücebaş, **Bütün Cepheleriyle Sait Faik: Hayatı/Hatıraları/Eserleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1964, s. 69.

³⁴⁷ Mustafa Kutlu, **Mavi Kuş**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 44.

³⁴⁸ Mustafa Kutlu, **Anadolu Yakası**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 10.

yeniden eski Postacı olmuştu. Sorarım sana ey okur, biz bunu böyle yazdık diye Postacı eski Postacı olabilir mi? Aferin sana. Olamaz tabii.”³⁴⁹ Anlatıcının burada takındığı tavır, sözlüye öğrencisini kaldırmış öğretmen tavrıdır. Soruyu bildin manasında telaffuz edilen “Aferin” de bunun en kuvvetli işaretidir.

Öğretmen anlatıcının şimdi zikredilecek özelliği, Sait Faik’te de görülmektedir. Her iki hikâyeci, anlatıcılarını yazarlık sırlarını açıklamak üzere bir aracı olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla o anda anlatıcı, okuru bilgilendirme konumuna geçtiği için yine öğretmen anlatıcı olarak nitelendirilebilir:

“Bundan sonraki kısmı, okuyucuya, ‘Nasıl öğrenmiş bunları acaba?’ diye sualler sordurarak yazıma devam edeceğim. Nasıl öğrendiğime gelince onu da söylemeyeceğim. Söylemeyeceğim ama yine şunları ilaveden de kendimi alamıyorum: Belki bu adamla aynı evde beraber yattık. Belki o adam benim demeyeceğim. Mesela size, ‘Odasında başını kaşdı’ diye yazsam; ‘Nereden biliyorsun, gördün mü?’ diye bana sorabilirsiniz. Yahut; ‘Sabahleyin uyandıği zaman içinde bir yorgunluk duydu’ desem ne gülünç bir cümle olur! Okuyucu bana ‘Sen o adam mısın? Be herif! Herifin içini nereden biliyorsun?’ diye sorabilir. Haklıdır da... Ben, şu hikâyemin devamınca aynı hataları yapmaya hazırlanıyorum, mazur görün! Bilmem size yazıya başlarken bu adamla olan müthiş iç akrabalığı söylemiş miydim? Burada yine bir noktayı daha açıklamadan asıl konuya giremeyeceğim; o da bu hikâyenin içindeki adamın hem bana çok yakınlığıdır; hem de posta müvezzinin lakırdıları gibi başka insanların o adam hakkında bildiklerini de yazarsam o adamla benim aramda aynı zamanda hiçbir münasebetin bulunmadığını yazıyorum demektir. Bu böylece malum ola...”³⁵⁰

³⁴⁹ Mustafa Kutlu, **Menekşeli Mektup**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 27.

³⁵⁰ Sait Faik Abasıyanık, **Havada Bulut**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 4-5.

Yukarıdaki örnek, özellikle Sait Faik hikâyeciliği için son derece önemli bilgiler ihtiva etmektedir. Yazarken zihninin nasıl işlediğini bizzat kendisi açıklamaktadır. Anlatıcısını –ama aslında kendini- okuruyla karşı karşıya getirerek yazarken zihninde hangi olası soruların belirlediğini ve bunları öncelikle kendisinin cevaplama gerektiğini göstermektedir. Böylece yazarlığın en tehlikeli tuzaklarından biri olan mantık hatalarından kaçınmış olmaktadır.

Mustafa Kutlu’daki tavır da aynıdır: “Şu anda yazacaklarımı Fahrettin Bey düşündü mü, düşünmedi mi bilmiyorum ama, bizim hikâyeci kafası onun eve gireceği anda düşündüklerini şöyle sıraladı...”³⁵¹ “Bütün dükkânları saymayalım, adını verip geçelim. Zaten gayemiz ey sevgili okur, nasıl bir macera nakledeceğimizi anlatmadan önce nerede durduğumuzu, hangi insanlarla muhatap olduğumuzu göstermektir. Böylece kitabın hissiyatına ortak olursunuz belki.”³⁵² Buradaki ipuçları Mustafa Kutlu’nun hikâyeciliğinde mekân tasvirinin ne zaman ve ne ölçüde gerekli olduğunu göstermektedir.³⁵³ Tabii bir yanıyla da okurları arasında yazmaya hevesli kişiler varsa onlara da rehberlik yapmaktadır.

Sabahattin Ali’den ve Sait Faik’ten ayrı olarak Mustafa Kutlu’da dikkat çeken bir anlatıcı tipi daha teklif edilebilir: “Kışkırtan anlatıcı.” Bu anlatıcı tipi, Ahmet Midhat Efendi’den sonra belki de en çok Mustafa Kutlu’nun hakkıdır. Nitekim okuruyla konuşmanın sınırlarını o kadar genişletmiştir ki, bu sohbetlerin dahi kendi içinde ayırıcı vasıfları ortaya çıkmaktadır. Mustafa Kutlu birkaç yolla okurunu tabir yerindeyse kışkırtmaktadır.

- a) Karakterleri kışkırtan anlatıcı,
- b) Okuru kışkırtan anlatıcı,
- c) Anlatıcıyı kışkırtan okur,
- d) Yazarı kışkırtan okur

³⁵¹ Mustafa Kutlu, **Ortadaki Adam**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1970, s. 70.

³⁵² Mustafa Kutlu, **Mavi Kuş**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 8.

³⁵³ Mustafa Kutlu öykücülüğünde mekân tasviri ve işlevi hakkında, örneğin bkz. Bilal Can, “**Mustafa Kutlu Öykücülüğünde Mekân: Bir Edebiyat Sosyolojisi İncelemesi**” (Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya 2015.

şeklinde kendilerini hikâyelerde göstermektedirler. Karakteri kışkırtan anlatıcıya verilen örnek bu tavrın işaretidir:

“Zamanı gelince direk sorarım. Sorar mısın? Ne münasebetle. Açık bir şey canım. Çocuk değiliz ya. Hissiyatımı dile getirebilirim. Ya karşılık bulamazsan. Doğru. Muhabbet iki başlı demişler. İşte o zaman Tepeköy’de kalmanın mânası kalmaz. Çabuk pes ettin be! Kim demiş.”³⁵⁴

Buradaki kışkırtma, hikâye karakterini kışkırtan anlatıcı olarak ortaya çıkmaktadır. Tabii başka bir sorun, Mustafa Kutlu’da bu ani müdahalelerin örnekte görüldüğü gibi üst üste gelmesidir ki bazen konuşanın kim olduğunu anlamak güçleşmektedir. Karşılıklı bir konuşma şeklinde metin ilerlediği için bazen konuşanın yazar mı yoksa anlatıcı mı olduğu ayırt edilememektedir. Okuru kışkırtan anlatıcı, Mustafa Kutlu’nun kışkırtan anlatıcısının başka bir yönüdür:

“Bırakın gitsin. Tası tarağı toplayıp gitsin. Önümüze planları, paftaları açalım. Bozkırı bir baştan bir başa sürelim. Nane, maydanoz ekelim. Şaşırmayın efendim... Evet, evet... Nane ve maydanoz... Güliyorsunuz. Güliün, güliün. Elbet size de bir gülen bulunur.”³⁵⁵

Buradaki kışkırtan anlatıcı farazi bir okur varlığını son derece ciddiye alarak gerçekten karşısında kendisiyle konuşan hatta atışan bir okur olduğunu varsaymaktadır. Anlatıcıyı kışkırtan okura gelince onu şu örnekte görmek mümkündür: “Pazar günleri İstanbul böyledir ama, gelin ben sizi eğlenceli bir yere götüreyim. Plajlarda serin mavi suların içine gömülmek, çam altlarında uyku çekmek

³⁵⁴ Mustafa Kutlu, **Zafer Yahut Hiç**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016, s. 95.

³⁵⁵ Mustafa Kutlu, **Arkakapak Yazıları**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 36.

dururken nereye gideceğiz?”³⁵⁶ Okur burada anlatıcıyla iş birliği yapmamakta ve onun isteğine uymamaktadır. İtiraz gerekçesini çürütmek, anlatıcının işidir. Yazarı kışkırtan okurun varlığı başka bir yönüdür bu anlatıcının:

“Keşke Ramiz Bey’i aradığı gibi bir kez de karısını arasaydı. İncilâ Ferit’in sesini hiç olmazsa telefonda duysaydı. Hayır. Aramadı.

Niçin aramadı? Onu ben de bilmiyorum. Bir de derler ki, yazarlar yazdıkları kitapta yer alan kişilerin her halinden haberdar olur. Hadi canım sen de.”³⁵⁷

Mustafa Kutlu’nun her yanı kışkırtan bu anlatıcı tipini analiz etmek çoğu zaman mümkündür; ancak yazar bazen o kadar girift bir anlatıma gitmektedir ki bu yüzden “yazar”, “anlatıcı” ve “okur” arasında meydana gelen kaynaşma, kimin konuştuğunu ya da anlattığını tespit edilemez duruma getirmektedir. Bu örneklerden biri de şudur:

“Pek anlaşılmadı Ali Balkan. Kalabalığa karışmak istemiyorsun çünkü seçkin birisin, bu tamam. Suna’ya namazını kıldığı için mi tutunmak istiyorsun? Bu da tuhaf, çünkü kızcağız beş vakit namazında değil. Seninle çıkacağını umut ettiği yolculukta İstanbul’u tanımanın âdabı olarak Eyüp Sultan Camii’ne girip iki rekât namaz kıldı. ‘Yarabbi hakkımda hayırlı olanı nasip et’ diye dua etti. Bu tutunamamak da neyin nesi? Tutunamamak aydın olmanın raconudur, bunu bilmen lazım yazar efendi.”³⁵⁸

³⁵⁶ Sait Faik Abasıyanık, **Havuz Başı**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 49.

³⁵⁷ Mustafa Kutlu, **Menekşeli Mektup**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 46.

³⁵⁸ Mustafa Kutlu, **Sevincini Bulmak**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 175.

İlk bakışta konuşanın anlatıcıyla okur olduğu sanılmaktadır fakat arada söylenen bilgiler (Suna'nın beş vakit namaz kılmadığı, ne için dua ettiği gibi), anlatıcının ve en çok da yazarın bileceği konulardır. Anlatıcının her şeyi bilen bir anlatıcı olduğu varsayıldığında tarafların belli olduğu sanılmakta ama sonunda “yazar efendi”ye hitap edilince bu konuşmanın üç eleman yani yazar, anlatıcı ve okur arasında geçtiği anlaşılmaktadır.

Ayrıntılı bir inceleme sonunda fark edilecektir ki her üç hikâyecide de yazar≠anlatıcı görüşünün ihlali söz konusudur. Anlatıcı ağırlıkta yazarın kendisidir. Otobiyografik özelliklerin anlatıcılara yüklenmesiyle bu kanaat güçlenmektedir. Bu yönleriyle üç hikâyeci de benzerlik gösterirken Sabahattin Ali'nin diğer iki yazardan ayrı bir yerde bulunduğunu görmek mümkündür. Hikâyeci olarak belirli bir mesafede durmakta ve bir okur yokmuş gibi anlatmaktadır çoğu zaman hikâyelerini.

Sabahattin Ali anlatıcıları net ve açıkken Sait Faik ve Mustafa Kutlu'da durum değişmektedir. Güvenilmez anlatıcı, çoğul anlatıcı, “meddah anlatıcı”, hikâyeye içinde yön değiştiren anlatıcı gibi ifadelerle dile getirilebilecek iki hikâyeci, zaman zaman anlatıyı zora sokmaktadırlar. Bu kadar farklılık ve çeşit arz eden anlatıcıların varlığı, elbette okuru etkileyecektir. Anlatıcılar karşısında duruş almalı ve hikâyeyi okuyup okumayacağına, okuyacaksa yazar veya anlatıcıya inanıp inanmayacağına, inanacaksa yazar veya anlatıcıyla çatışıp çatışmayacağına karar vermelidir. Özellikle Mustafa Kutlu okurları kendisinin “anlatıcılar konusunda Sait Faik'i aştım”³⁵⁹ demesinden sonra daha dikkatli bir okuma eylemini göze almalıydılar.

3.2. HİKÂYELERDEKİ OKUR BENZERLİKLERİ VE FARKLILIKLARI

Çalışmanın buraya kadar olan kısmında, her yazarın bir okur tasarımı olduğu ortaya konuldu. Bunu bazen açık eder, bazen de etmez fakat her halükârda bir okurun yazdıklarını okuyacağını bilerek kalemni disipline eder. Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu da bütün yazarlar gibi arzu ettikleri bir okur resmi çizmektedirler.

³⁵⁹ Mustafa Kutlu ile yapılan 31.08.2109 tarihli konuşmadan.

Okur, yazarın sunduğu kurgusal gerçekliğin tek muhatabı olduğu için, yazarlar o yolda kendileriyle birlikte yürüyecek kişilerin de profillerini oluşturmaktadırlar.³⁶⁰ Kimi yazar okurunu pasifize edebilmekte, onun kurguya dahilini ya da hayal kurma yetisini kısıtlayarak bütün yolları ayan beyan göstermektedir. Kimi yazar ise okurunu anlatıya katıp zihnini ve hayal gücünü kışkırtarak onu kurgu labirentine sokmayı başarmaktadır. Yazar, bir nevi yalnızlığına bir yoldaş aramaktadır. Okurunu peşinden sürüklemeyi başaran yazar, ona her şeyi inandırma gücüne kavuşmuş kişidir aynı zamanda.

Yazarlar, okurlarıyla bir oyun kurmaktadır aslında. Kurallarını yazarın belirlediği hayalî bir dünyadır burası fakat çoğu zaman gerçek dünyadan daha inandırıcı olmayı başarmaktadır. Okurun sunulan gerçekliği kabul veya reddetme seçeneği vardır fakat bunun farkına varması güç olabilmektedir bazen.

Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu, okurunu belirleme konusunda tipik yazar özelliklerine sahip üç hikâyeci olarak zikredilebilir. Zira her biri okur profilini oluşturma istekleri konusunda benzer özellikler arz etmektedir. Üç hikâyeci de bir muhataba/okura seslenme eğilimindedir. Ancak Sabahattin Ali'nin, diğer iki hikâyeciden farklı olarak okura daha mesafeli durduğunu söylemek mümkündür. Onun hikâyelerinde okuru muhatap alma eğilimi son derece kısıtlıdır. “Bahtiyar Köpek” ve “Hakkımızı Yedirmeyiz!” adlı hikâyelere ait aşağıdaki iki örnek, Sabahattin Ali'nin okuruna sayılı hitaplarındandır:

“Niçin hep acı şeyler yazayım? Dostlar, yufka yürekli dostlar bundan hoşlanmıyorlar. “Hep kötü, sakat şeyleri mi göreceksin?” diyorlar. “Hep açlardan, çıplaklardan, dertlilerden mi bahsedeceksin? Geceleri gazete satıp izmarit toplayan serseri çocuklardan; bir karış toprak, bir bakraç su için birbirlerini öldürenlerden; cezaevlerinde ruhları kemirile kemirile eriyip gidenlerden; doktor bulamayanlardan; hakkını alamayanlardan başka

³⁶⁰ Serhat Demirel, “**Modern Türk Şiirinde Okur Algıları (1860-1940)**”, (Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya 2019.

yazacak şeyler, iyi güzel şeyler kalmadı mı? Niçin yazılarındaki bütün insanların benzi soluk, yüreği kederli? Bu memlekette yüzü gülen bahtiyar insan yok mu?”

...

Ah, ben hayvanları çok severim. Bütün canlı mahlukları, hayatı, güzelliği, saadeti severim. Bahtiyar bir köpek bile benim içimi sevinçle dolduruyor. Ben karanlık şeylerden bahsetmek için dünyaya gelmemişim. İçim tatlı, sıcak, neşeli şeyler anlatmak isteğiyle yanıyor. Hele cümle âlem bu köpeğin onda biri kadar rahata kavuşsun, bakın ben bir daha acı şeylerden söz açar mıyım?”³⁶¹

“Namuslu adam kalmamış bu dünyada iki gözüm. Müslümandır, namazında, orucundadır, hakkımızı yemez diyorduk ama, biz onun hatırını saydıkça o, bizim tepemize bindi. Eh, artık çocuk değiliz, yemiyoruz bu numaraları, değil mi ya?.. ... Yerinden fırladığı gibi gitti. Bizim yirmi papel de yandı tabii... Hadi, hepsi neyse ama, kapıdan çıkarken:

“Hesabı sen görüver, yanımda ufaklık yok!” diye seslenmesine ne dersin? Tepem attı vallahi. Utanmasam arkasından fırlayacaktım. Hacıdır, hocadır; hürmet, riayet borcumuzdur ama, böyle göz göre göre de hakkımızı yedirmeyiz, değil mi ya...”³⁶²

Her iki örnekte doğrudan bir okura hitap vardır ancak dikkat çeken nokta, hikâyelerin başlarında ve sonlarında yer alan bu paragraflardır. Her birinde başta yapılan seslenme, hikâyenin sonunda yer alan paragrafta yinelenmektedir. Böylece Sabahattin Ali, hikâye başlarken yakaladığı okuruna, hikâyenin sonunda tekrar seslenerek onu uğurlamakta, bu sayede okur, doğrudan kendisinin muhatap alındığını

³⁶¹ Sabahattin Ali, **Sırça Köşk**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 59, 62.

³⁶² A.g.e., s. 77, 81.

düşünmekte, aynı zamanda değerli olduğunu hissetmektedir. Bu tavır da okurun hikâyeyi ve hikâyeciyi sahiplenmesini sağlamaktadır. Aralarında sadece edebî değil, dostlukla eş değerde bir arkadaşlık kurulmaktadır.

Sabahattin Ali'nin aleni bir şekilde okuruna seslenme ihtiyacı duymaması onun varlığını hesap etmediği anlamına gelmez. Onun okur tasavvuru örnek okur diye vasıflandırılacak tiptir. Yazar, hikâyenin içinde her şeyi anlatmak yerine boşluklar bırakmakta ve belli bir edebî birikime ve dikkate sahip olduğunu düşündüğü okurun o boşlukları doldurup hikâyeyi kendisiyle birlikte yeniden yazacağına inanmaktadır. Örneğin “Ayran” hikâyesinde Hasan, iki kardeşine bakabilmek için yaz kış her gün bir güğüm ayrıntı tren istasyonuna götürüp satmaya çalışmaktadır. Sabahattin Ali, karakterinin her gün yaptığı bu eylemine bir gün okurunu davet etmektedir. Okur, Hasan'la birlikte zorlu yolu aşip istasyona ulaşmakta ve gitgide soğuyup kararan havada ekmek kavgasına tanık olmaktadır. Hasan hiçbir şey kazanamamanın üzüntüsüyle nihayet dönüş yoluna geçtiğinde geçmişini, hayatını, aç kardeşlerini ve annesini düşünmektedir. O anda okur annenin varlığından haberdar olmakta, hatta ne iş yaptığını ve yasal bir baba olmaksızın hepsinin dünyaya getirildiğini öğrenmektedir. Fakat bu bilgileri yazar ima yoluyla aktarmaktadır. Dikkatli okur, o boşlukları kendi bilgisiyle doldurup hikâyeyi bir nevi tamamlamaktadır.

Örnek okur tanımı, diğer iki hikâyecide pek görülmemekle birlikte Sabahattin Ali'de varlığını açıkça hissettirmektedir. Okuruna açıkça hitap etme eylemi, onun tercih ettiği bir yöntem değildir. Bu yönüyle de Sait Faik ve Mustafa Kutlu'dan bariz bir şekilde ayrılmaktadır. Aslında Mustafa Kutlu'yla bu konuda benzerlik gösterebilirlerdi. Eğer Kutlu, baskısının tekrarlanmasına izin vermediği ilk iki hikâyeye kitabındaki³⁶³ üslubunu sürdürseydi.

Mustafa Kutlu'nun *Gönül İşi* kitabında yer alan “Oy Dağlar” isimli hikâyesinde özellikle örnek okur tasavvuru görülmektedir. Çoğul anlatıcı dilinden aktarılan hikâyenin bölümleri Beser Gelin, eşi Ali Düzgün ve tanrısal bir anlatıcı

³⁶³ Bu kitaplar *Ortadaki Adam* ve *Gönül İşi*'dir.

tarafından anlatılmaktadır. Gurbete giden Ali Düzgün'ün başına gelenler ve yıllar içerisinde yaşadığı dönüşümün izleri açıkça görülmektedir. Fakat o giderken Beser Gelin'in hamile olduğu yalnızca ima edilmektedir. Bunu fark etmek dikkatli ya da diğer adıyla örnek okurun işidir.

Mustafa Kutlu bu kitapların basımını tekrarlamadığı gibi orada yer alan hikâyelerin anlatım tarzını da tekrarlamamıştır. Kendisinin en belirgin özelliği olan okura hitap meselesi, kıvılcımlarını orada gösterse de sonraki kitaplarında yer aldığı şekliyle değildir. Okurunu üzüntü, ayrılık, acı gibi kavramlarla karşı karşıya getirmekten kaçınmamıştır ilk kitaplarında. Sonraki kitaplarında bu tavır tamamen yok olduğu gibi Mustafa Kutlu okuruna her şeyin kolayca çözülebileceği yapay bir dünya sunmayı tercih etmiştir. Onun hikâyelerinde okur, imkânsız diye bir kelime bilmediği gibi iyilerin neredeyse hep kazandığını görmektedir. Çünkü yazar kötülüğe geçit vermek istemez.

Kötülüğe geçit vermeyen tavrıyla Mustafa Kutlu inandırıcılığın tehlikeli sınırlarına yaklaşmaktadır. Örneğin *Kapıları Açmak* kitabının ana karakteri Zehra, bir pavyondan ayrılıp kasabasına dönmektedir. Çok az denilebilecek bir karşı koyma dışında Zehra'nın kasabalı tarafından bu kadar çabuk kabulü ya da yaptığı bez bebekleri hediye dükkânlarında bir kerede başarılı bir şekilde sattırabilmesi, hayatın işleyişiyle çelişmekte, inandırıcılığı zedelemektedir.

Aynı duruma *Sıradışı Bir Ödül Töreni* kitabında da rastlanmaktadır. Kasabada bir ödül törenini bir "süper star"a konser verdirek düzenlemek akla uygun olmadığı gibi çocuklara umut kampanyası altında sunulan bu törene bir süper starın para almadan gelmesi neredeyse imkânsızdır.

Mustafa Kutlu'nun kitaplarında bu tür örneklere rastlamak son derece doğaldır. Okura sunulan dünya, bir ütopyaya dönüştürülmekte ve yazar, kendisini uzun hikâyecilik yolunda yalnız bırakmayan okurunu sanki üzüntüsüz, çatışmasız, iyilerin ve taşranın mutlaka kazandığı bir vahaya göç ettirmektedir. Buradaki tavır okuru ödüllendirmek şeklinde algılanabileceği gibi yazarın gündelik dünya

karşısındaki yorgunluğunun öznel ödülü olarak da algılanabilir. Belki de yazarın çölleşen dünyada okurundan daha çok ihtiyacı vardır taze bir vahaya.

Sabahattin Ali’de görülen okur tavrının Sait Faik ve Mustafa Kutlu için geçerli olmadığı görülmektedir. Her iki hikâyeci de doğrudan okuruna seslenmeyi, onunla sohbet etmeyi, ona sorular sormayı sevmekte, dolayısıyla da sık sık kullanılmaktadırlar. Örnek verilmeye çalışıldığında son derece uzun bir liste ortaya çıkacaktır. Bu nedenle birkaç örnekle anlatılacaktır bu konu.

Sait Faik “Yüzünü tarif edeceğim”³⁶⁴ derken karşısına bir muhatap dikmektedir. Kendisinin gördüğünü ona da aktarmalıdır ki yol boyu peşinden gelebilsin. Peşinden gelecek olan kişi, yalnızlığını ve dehasını paylaşabileceği okurdan başkası değildir.

“Bugün dertli ve kimsesiz, otelin penceresinden geçen tramvaylara bakarken, niçin bu köy evine bir akşamüstü sessiz sedasız, bekleniyormuşuz gibi indiğimizin sebebini söylemeyeceğim”³⁶⁵ ya da “Ben ne hain bir burjuva çocuğuydum, bilemezsiniz”³⁶⁶ cümleleriyle bir oyunun hazırlıklarına girişmektedir. Bildiği şeyleri söylememek yoluyla okurunu merakta bırakmayı hedeflemektedir. Okur, kendisinden saklanan sırrı öğrenene kadar yine yazarın peşini bırakmayacaktır. Aynı tavrı “Beklediğimin gelmediği günlerden bahsedecek değilim”³⁶⁷ cümlesiyle sürdürmektedir.

“Bakın, kalorifer bu mahallelere nasıl tanıtıldı”³⁶⁸ cümlesinde bir dedikodunun esintisi vardır. Okur, bilmediği bir konuyla karşı karşıyadır ve onu aydınlatacak tek kişi, bu cümleyi telaffuz eden anlatıcıdır. “Telefonculuk tahsili yapmıştır. Ne iyi değil mi?”³⁶⁹ sorusunda ve “Ama insana öyle geliyor ki, fiyakasını

³⁶⁴ Sait Faik Abasıyanık, **Semaver**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2018, s. 31.

³⁶⁵ A.g.e., s. 33.

³⁶⁶ A.g.e., s. 48.

³⁶⁷ A.g.e., s. 93.

³⁶⁸ Sait Faik Abasıyanık, **Sarıç**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 11.

³⁶⁹ A.g.e., s. 99.

tütüne tercih ediyor. Ne olur değil mi?”³⁷⁰ hitabında merakı kışkırtan bir tavır görülmektedir. “Değil mi” kalıbı, okur tarafından onaylanmak anlamında kullanılmaktadır. Burası bir yol ayrımı. Okur cevap olarak “Bir şey olmaz” tavrını gösterirse –tıpkı anlatıcının arzuladığı gibi- hikâyenin devamını aktaracaktır anlatıcı. Fakat okur bunu kabul etmezse yani “Bir şey olur” tavrını gösterirse o zaman hikâyenin peşinden gitmez. İşte burada Sait Faik’in bir okur modeli tasarladığının farkına varılmaktadır. Kendisini onaylayacak bir okurdur bu.

Sait Faik bazen okurunu ortada bırakabilmektedir. “Garibi iyi Rumca, daha tuhafı çok fena Almanca konuşur. Nereden, nasıl öğrenmiştir? Ne bileyim ben”³⁷¹ dediği zaman, anlatıcının her zaman her şeyi bilemeyeceğini göstermektedir ama bu da bir oyundur. Önemli bir şeye varılacakmış hissi veren yola sokmaktadır okurunu, sonra da orasının bir çıkmaz sokak olduğunu belli etmektedir. Anlatıcı –tabii çoğunlukla bu anlatıcı Sait Faik’tir- görünüşe göre önemsiz bir konuyu belirtmektedir; önemli olan kısım yabancı dillere hâkimiyettir. Okurun bununla yetinmeyip ötesini merak etme olasılığına karşın Sait Faik onun adına meseleyi zihninde sürdürmekte ve hayalî sorunun önünü kesmektedir. Bir yandan “Sevgili okur, bu konu önemsizdir,” diyor gibi gözükürken diğer yandan da cevabını bulamayan sahipsiz bir soruyu ortaya atıp yanıtını okurunun bulması için yol göstermektedir.

Örneklere görüldüğü gibi Sait Faik’in belli bir muhataba seslenmesi söz konusudur. O muhatap, ansızın sorulan sorulara hazırlıklı kıvama getirilen bir okurdan başkası değildir. Soru sormak, okurun içerideki gözü kulağı olmak, doğrudan metne bağlayan unsurlardandır. Sait Faik bu yöntemi zaman zaman kullanmıştır: “Pazar günleri İstanbul böyledir ama, gelin ben sizi eğlenceli bir yere götüreyim. Plajlarda serin mavi suların içine gömülmek, çam altlarında uyku çekmek dururken nereye gideceğiz?”³⁷² alıntısı, retorik bir soruyla okurun hikâyeye katılımını sağlamaktadır. Benzer bir tavır aşağıdaki örnekte de mevcuttur:

³⁷⁰ A.g.e., s. 100.

³⁷¹ A.g.e., s. 101.

³⁷² Sait Faik Abasıyanık, **Havuz Başı**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 49.

“Halit’le Saffet Ferit için böyle bir şey düşünülemez. Onlar böyle şeyleri kanıksamışlardır. Ne kadar kanıksasalar... diyeceksiniz. Bu seferki müşahedeniz doğrudur. Halit’le Saffet Ferit, kanıksadıklarına iyiden iyiye emin oldukları halde –ne kadar kanıksamış olurlarsa olsunlar- bir şuur ötesi üstünlük hazzını da tadıyorlardı. Bunu başka münasip bir cümleyle de ifade edebiliriz: İkinci mevkinin keyfini çıkarıyorlardı.”³⁷³

Sait Faik ne tür bir oyunun içine okurunu dâhil ettiğini ortaya koymaktadır. Sorularını yanıtlayan, açtığı yolda ilerleyen, belli bir hazırlığa ya da beklentiye sahip olmadan peşinden gelmemesini istediği bir okur profili belirlemektedir. Aşağıdaki örnek, bunu doğrudan vurgulamaktadır:

“Siz bir adamı hiç görmeden, iki dakika evvel öyle bir adamın İstanbul ilinde yaşadığını bile bilmeden, birdenbire zanaatından ve adından seviverdiniz mi? İçinizi hiç bilmediğiniz bir İstanbul semtinin akşamı kaplarken ve evinin önünde oturup sigara içen, gözkapakları kirpiksiz ve kıpkırmızı ihtiyar bir adamı hayranlıkla, sevgiyle, saygıyla andınız mı? Hiç içinize taş gibi, ağır bir su gibi bir sevgi oturdu mu? Oturmamışsa Allah aşkına vazgeçin şu yazımı okumaktan.”³⁷⁴

Görüldüğü gibi Sait Faik, herkesi okur sınıfına kabul etmemektedir. Belirli kriterleri yerine getirmeyenle işi olmadığı gibi, ona anlatacak bir hikâyesi de yoktur. Bu durumda Sait Faik’in, hikâyeleri için belli özelliklere sahip okurlar aradığını söylemek mümkündür. Sait Faik’in okuruna seslenme şekilleri, ondan beklentileri

³⁷³ Sait Faik Abasıyanık, **Kumpanya**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 56.

³⁷⁴ Sait Faik Abasıyanık, **Son Kuşlar**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 43.

farklıdır. Oyunu ve kendisinin koyduğu kuralları ihlal ederse okurları, o zaman söyleyecek “iki çift lafı” vardır onlara:

“Boya sandıklarının en güzeli bu delikanlınınkidir. Arayın İstanbul’u, bu sandığı bulabilerseniz, önce, dünya yüzünden kalktığını gördüğümüz zaman bayramlar edeceğimiz bir hakir sanatın –potin boyacılığının- sizden bin kere zevk ehli bir ehline utanarak –yaptığınızın kefarecini sevgiyle ödeyerek-potinlerinizi boyatın, sonra çömelin sandığın karşısına, “Gün olur harman olur” tablosunu seyredin. Bayılmazsanız “Hülyam” kotrasıyla Atlantik’i geçmeye gidin. Uğursuzluklar başınızda olsun.”³⁷⁵

Sait Faik başka türlü oyunlar da oynar okuruyla. Alıştırdığı gerçekliği bir anda yok ederek okurunu aniden ortada bırakabilir veya tuhaf kabul edilebilecek şeylere inanmasını bekleyebilir ondan:

“Kırlangıç yuvasına kadın sığar mı demeyin. İnsan aklına sığan şeyleri bir yol hayal buyurun. Kırlangıç yuvasına bir kadın sokmuşuz, saçlarını, ıslak saman rengi saçlarını tarar dururmuş. Ne zararı var size? Varsın, bir de öylesi bulunsun, hiç değilse bir Abasıyanık’ın yazısında. ...

Kırlangıcın yuvasındaki kadını, böylece anlattığıma bakıp da, sakın aklınıza kırlangıcın eşinden söz açtığım gelmesin. Kırlangıç yuvasındaki kadın kuş değildir. İn cin değildir. Beni Âdemdir.

Olur mu öyle şey? Olsun olmasın. Oturup dedikodular, olmamış şeyler, olup da kimsenin takmadığı hikâyeler, düzeltmeyeceğim işler, daha doğrusu, ne aynada, ne fotoğrafta kendi kendimi göremediğim halde, başkalarını değil

³⁷⁵ A.g.e., s. 47.

anlamak, görürmüşüm gibi onlara dair sözler söylemek, içim çekmiyor bugün.

İstersem kırlangıç yuvasına bir kadın oturtur, saçlarını taratırım. İstersem kırlangıç yuvasına ateşböceğinden bir avize takarım, istersem kırlangıçla yuvasındaki kadına, sanki günahmış gibi, günah işletirim bu ışığın altında. Derim ki, bir kırlangıç, bütün bir yaz ayı boyunca tam iki milyara yakın kumuç, tatarcık, sinek avlar. Ne dersem derim. Kimsecikler karışmaz. Birçokları sevinirler de, insanoğlunun insanoğluna yaptıklarını görüp de anlatmadığıma... Ne yapayım, benim zanaatım da bu, yazı yazmak. Yazı yazıp ekmek yemek. Yazmak demek, aklıma ne gelirse kâğıda geçirmek değil elbet. Ama ben aklıma ne eserse yazan cinsindenim, ne yapayım?”³⁷⁶

Sait Faik’in bu alıntısı birkaç anlam katmanına sahip kıymetli bir örnektir. Hem okurunu nasıl işlediğini, canı isterse nelere inandırabileceğini göstermekte hem de hikâyeciliğine dair önemli ipuçları vermektedir. Buradaki ipucu “Yazmak demek aklıma ne gelirse kâğıda geçirmek değil elbet,” cümlesindedir. Tasarlanmadan, ayrıntıları ve olasılıkları düşünülmeden hiçbir konunun yazılmaması gerektiğini savunmaktadır Sait Faik. Bir yanıyla da gövde gösterisidir bu ifade. Dünyanın imkânsız kabul edebileceği bir şeyi, gerekçelendirdiği takdirde okuruna inandırabileceğini iddia etmektedir usta hikâyeci.

Okura seslenme, onu muhatap kabul etme özelliği, Mustafa Kutlu hikâyelerinde çok daha etkili bir unsurdur. Öyle ki bazen yazar ve anlatıcı arasında bir çatışma meydana getirilir ve okurun taraf olması beklenir:

“Bu kadar efendim. Varsın kızla oğlan birbirlerini o güne kadar görmemiş olsun. Varsın kızla Postacımızın arasında bir on beş yaş fark olsun.

Hop, hop.

³⁷⁶ A.g.e., s. 114-116.

Orada dur bakalım. On beş yaş mı dedin. Evet öyle, ne var bunda? Amca diyor ki, ben de eşimi aldığımda kendisi on üçten on dörde yeni adım atmıştı, kendim otuza doğru gidiyordum. Yeter ki iki gönül bir olsun.

Olsun olsun da, nasıl olacak?

O dediğin hadiseler çok geride kaldı.

Şimdi köylük yerin kızı da olsa kimsenin gözü kapalı değil. Yazık kızcağıza. Elâlem ne der? Üç kuruşa kızı sattılar der.

Böyle giderse, yani biz bu işin altını üstünü bu kadar muciclersak, pişmiş aş su katacağız. Ne lüzumu var. Olanla ölenin hesabı sorulmaz. Geçelim efendim, geçelim.

Geçtik.”³⁷⁷

Örnekte görüldüğü gibi anlatıya yazar tarafından bir müdahale söz konusudur. Anlatıcı, dizginleri eline alıp okur namına yazardan hesap sorabilmektedir.

Mustafa Kutlu da tıpkı Sait Faik gibi bir okur tasarımı oluşturmaktadır. Ne zaman neye hazırlıklı olması gerektiğini veya ona hikâyenin ortasında ansızın seslenebileceğini göstermektedir:

“O nasıl söz öyle? Bu kız adamın nikâhli karısı değil mi? Kocasını onu hem saracak, hem sevecek. Kaide budur, lâkin Postacı ne kanun dinliyor ne kaide.

Peki bu kız neden seviniyor? Acele etme sevgili okur, elbet bu sorunun cevabını da vereceğiz. Sen şu macerayı uslu uslu takip et, sonunda sen de rahat edersin, biz de sırrı ifşa etmiş oluruz.”³⁷⁸

³⁷⁷ Mustafa Kutlu, **Menekşeli Mektup**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 10.

Mustafa Kutlu, Sait Faik'ten daha kontrolcü davranarak tabiri caizse okuruna göz açtırmamaktadır. Hatta işi şansa bırakmayıp doğrudan kendisine müdahale etmektedir:

“Aziz okuyucu, burada şunu söylemeliyim. Yazar kahramanlarına karşı âdil olmalıdır. Düşeni kaldırmalı.

Ne yani, açıkça taraf tutmalı, öyle mi?

Hayır. Yanlış anlama. Düşeni kaldırarak ki macera devam etsin. Roman, hikâye, film senaryosu böyledir. Okuyucu veya seyirci de bunu ister. Yarım kalmış bir serüven kimseyi doyurmaz.

Anlaşıldı. Düşeni kaldırmalı ama âdil olduğu sanılmalı. Okuru keriz yerine koymak oluyor bu. Herkes bilir ki kahramanın ipi yazarın elindedir.

Hayır. Kahramanın birinci özelliği “Kendisi olması”dır. Bıçak sırtı bir iştir bu. Kahramanı serbest bırakırsan yoldan çıkar, başına iş açar.

Ne gibi?

Yazarın bazen tahammülü kalmaz, öldürür onu. Bu defa okuyucu itiraz eder. “Kahramanlar ölmemeli” der. Eserde sadece siyah ile beyaz, iyi ile kötü yer alırsa bu şematik bir şey sayılır, gri alanları dile getirmeli, insanı çözmeli, dibe dalmalı, bize yeni ufuklar açmalı, klişelerden, alışılmış tiplerden bıktık, artık doymuyor, kanmıyoruz derler. Şaşkın yazar iki arada bir derede kalır; yahut bir Molla Kasım çıkar yazarı madara eder. Genç yazara nasihatim şudur ki, kahramanları ile cenk etmesin, onları küçümsemesin, ipin elinde olduğunu sanmasın.

İp elinde değil mi?

³⁷⁸ A.g.e., s. 18.

İp elinde olsa, kahramanlar kukla, yazar kuklacı olur, akli başında okur bunu yemez. (Bu sebeple ben yanımda getirdiğim “İstanbul’u dolaşmaya nereden, nasıl başlanır” başlıklı yazıyı çaktırmadan Suna’ya veriyorum. Kahramanımıza bir koltuk çıkaralım).”³⁷⁹

Örnekte görüldüğü üzere Mustafa Kutlu, sorgulayan, gerektiğinde yazarı hesaba çeken bir okurun profilini açıkça oluşturmaktadır. Bu hâliyle yazar ve okur arasında bir suç ortaklığından söz etmek mümkündür.

Sait Faik gibi Mustafa Kutlu da okurunu sorularla kışkırtmaktadır. “Bunu tam yanlarından geçerken sendeleyip Engin’in kucağına yığılmasından çıkarıyoruz. Gazetecinin nasıl bir hinoğlu hin olduğunu anlatalım mı?”³⁸⁰ cümlesi bir muhatabı çağırmaktadır hikâyeye.

Mustafa Kutlu hikâyeciliği için mevcut okur tiplerinin dışında yeni bir okur teklif edilebilir: “Pastoral okur.” Yazarın taşradan geldiği ve taşrayı şehre tercih ettiği bilinmektedir. Tabiata olan tutkusu, hikâyelerinde sıkça ortaya çıkmaktadır. Büyükşehirden ayrılış, çoğu kez bir iyileşme süreci olarak gözlemlenmektedir. *Chef*, bunun örneklerinden biridir. Arzu’nun tekdüze hâle gelen hayatı ve ne oğlu ne de kocası tarafından fark edilmeyen varlığı, onu şehri terk etmeye kadar götürmektedir. Bir sahil kasabasında lokanta işletmeciliğini göze alan Arzu, hayata bir kez daha dönmektedir. Bunda tabiatın gücü tartışılmazdır.

Aynı tavrı *Kapıları Açmak* kitabında görmek mümkündür. Büyükşehre bir uğursuzluk sonucu düşen Zehra, pavyonda çalışmaya mecbur bırakılmış kasabalı bir kızdır. Kendisini buraya sürükleyen adam ortadan kaybolunca Zehra bir gün bile kaybetmeden kasabasının yolunu tutmakta, böylece büyükşehrin zehirleyici taraflarından kaçmaktadır. Kasabası, tahmin edildiği gibi kendisine şifa sunmaktadır. Mustafa Kutlu’nun taşradan yana tavrı, okurundan talep ettiklerini göstermektedir.

³⁷⁹ Mustafa Kutlu, **Sevincini Bulmak**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 164-165.

³⁸⁰ Mustafa Kutlu, **Yoksulluk İçimizde**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 82.

Tabiatı kucaklayan, ona sığınmayı bilen, ondan uzaklaştıkça hasar alacağına inanan bir okur tipi çizmektedir böylece. Bu nedenle “pastoral okur” Mustafa Kutlu hikâyeciliği için isabetli bir seçim gibi gözükmektedir.

Her üç hikâyecinin de zihinlerinde bir okur profili olduğu görülmektedir. Sabahattin Ali’de bu profil çok daha kısıtlı ve silikken Sait Faik, özellikle de Mustafa Kutlu’da çok daha belirgindir. Sait Faik, sokakta kendisiyle dolaşacak bir arkadaş, yalnızlığını azaltacak bir dost aramanın ve ara sıra yanında olup olmadığını anlamak için ona seslenmenin derdindeyken Mustafa Kutlu’nun okurdan beklentisi daha farklıdır. Epik tiyatrovary³⁸¹ bir yaklaşımla sürekli kurgusal gerçekliği yok ederek okura seslenmektedir. Fakat bunun, okuru uyandırmaktan çok yazarın hükümranlığını pekiştirmek ve varlığını hatırlatmak için yapıldığı duygusu, hikâyelerde daha ağır basmaktadır.

3.3. HİKÂYELERDEKİ ANLATICI VE OKUR BENZERLİKLERİ VE FARKLILIKLARININ HİKÂYELERE ETKİSİ, İŞLEVİ VE KATKISI

Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu’da kendini gösteren anlatıcı ve okur çeşitliliği, benzerlikten çok farklılıklara sahip bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Benzerliklerin yer aldığı kısımlarda ortak bir ses meydana gelmekte ve okur, üç hikâyeciyi de aynı mirasın varisleri olarak kabul etmektedir.

Görülen o ki, yolun başlangıcında yer alan Sabahattin Ali’den diğer iki hikâyeci etkilenmiştir fakat bu etki, bir taklitten ziyade Sait Faik ve Mustafa Kutlu’ya özgü bir üsluba dönüşmüştür. Sait Faik’in canı istediği zaman anlatıya müdahale eden ve kendisinden başkası olmayan ‘ben-anlatıcısı’, okurun metni benimsemesini, ona sahip çıkmasını ama en önemlisi Sait Faik’e yol boyunca eşlik

³⁸¹ Epik tiyatro Alman yazar ve şair Bertolt Brecht tarafından literatüre kazandırılan bir terimdir. Seyircinin sahnelenen oyunla bir duygu boşalmasını engellemek, onu insan olarak sorumluluktan uzaklaştıran bir rahatlama (katharsis) kaçırmak için kurgusal gerçekliği kırmak üzere tasarlanan bir anlayıştır. Oyuncu sahnedeki gerçekliği zedeleyerek seyirciye doğrudan hitap eder ve her şeyin bir oyun olduğunu, gerçeğin bu kadar kolay atlatılmayacağını göstermeyi hedefler.

etmesini sağlamaktadır. Sokakları onun peşi sıra dolaşan okur, Sait Faik gibi bir öğretmenle hızla yok olan bir İstanbul'u tanımaktadır.

Sait Faik'in okurundan bu yolda beklediği sadece arkadaş olması ve söylediklerini/anlattıklarını tasdik etmesidir. Onu bazen sorularla uyarır bazen oynadığı oyunlarla. Fakat oyunlarının dozunu kaçırmaz çünkü peşinden gelen kişinin kaybolmasını istememektedir. Belki de bu nedenle okura hitap etme meselesini ileri boyutlara taşımayıp bazen tamamen birilerinin dinleyip dinlemediğini hesaba katmadan hikâye aktaran bir anlatıcıya bürünmektedir. Sait Faik'teki okura seslenme mevzusu Mustafa Kutlu'daki halinden şu yönden de ayrı tutulabilir: Sait Faik hikâyelerini gazete ve dergilerde yayımlamıştır. Dolayısıyla belli bir 'okur'un hâlihazırda kendisini beklediğini bilmenin rahatlığıyla bunu yaptığına inanmak mümkündür. Oysa Mustafa Kutlu'daki durum, tamamen farklıdır. O, böyle bir okur 'varmış gibi' davranmayı tercih etmektedir. İki hikâyecinin okura seslenme özelliğinin temel ayrılığı burada yatmaktadır.

Sait Faik, hikâyesini ve yaşadığı İstanbul'u sahiplendirmeyi başarır. İnandırıcılığını bazı oyunlarına rağmen yitirmeksizin hikâyelerini güçlü bir temel üzerinde yükseltir. "Fakat kimse bu genç kızın içinden geçen bayram arabalarını ve çingirakları duymadı. Belki de asker topal Hasan bir dakika bir memleket rüyası gördü. –Bunlar bizim hikâyeci numaralarımız, affedin!-"³⁸² ya da "Hüsamettin Paşa'nın geliniyim, diyen halini mahsus bir, nasıl söyleyeyim, af buyurun, fiyakayı bozmamak gayretiyle yaptığını anlatan bir tavırla"³⁸³ gibi cümlelerle varlığını yazar olarak gösterse de hikâyesinin önüne geçmez.

Bir hazırlık aşamasına giriştiği görülmektedir Sait Faik'in. Yolculuğa çıkmadan önceki son hazırlıklardır bunlar:

"Sair günler bir adım atarsınız Münir Nurettin, öteki adımınızda Tino Rossi, bir adım daha atmayın sakın! Hareket etmeyin! Yoksa hemen Safiye Ayla

³⁸² Sait Faik Abasıyanık, **Şahmerdan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 15.

³⁸³ A.g.e., s. 62.

Hanım'la Bay Bing Crosby kulağınıza bağıracaklardır. Sağ kulağınızın ufacık bir kıpırdaması beyninizde bir radyo düğmesi çevirir. Sesini tanıyamadığınız bir bayan, “Olmaz ilaç sîne-i sadpâreme” deyiverir. Yürümeye koyulursanız “Olmaz ilaç sîne-i sadpâreme”nin birdenbire kesildiğini, onun yerine kalubeladan kalma bir “Hafız Burhan” plağının döndüğünü duyarsınız. Hemen iki adım sonra bir başka sesin hüsnünüzün şen güneşine vurulduğunun resmidir. Aldırmayın yürüyün... Musiki ziyafeti yeter! Şimdi şirin bir kahvenin önündesiniz. Bütün gramofon seslerini arkada bırakmışsınızdır.”³⁸⁴

Sait Faik çevre dekorunu hazır ettikten sonra okurunu yavaş yavaş davet etmektedir dünyasına. Ona gören yeni gözler, duyan yeni kulaklar bahşetmektedir. Zaman zaman okurun dikkatini kışkırtmaktadır: “Elindeki paketlerin birinin içinde çikolatalar vardı. Ötekinde bir siyah gözlük, Nurettin’e hediye; gene aynı paketin içinde ne var bilin bakayım?”³⁸⁵ cümlesiyle okuru tahmin etmeye zorlamaktadır. Böylece okur, hikâyeyi yeniden yazacaktır. Üstelik sadece o değil, bu soruyu okuyan herkes yeniden yazacaktır hikâyeyi.

“Sağdaki sokağa sapıp sapmamakta tereddüte düşerim. Neden mi? Anlatayım: Bu her akşamki gezintilerimden birinde... İnsan gezinirken etrafına bakacak, yolda durup vitrin seyredecek, birinin yüzüne bakacak, ağır ağır yürüyecektir elbette. Bütün bunları yapamam işte. Bu sokağa girince hızlanır, önüne bakarak yürür; kızgınmışım, bu sokaktan geçmeye de mecburmuşum gibi yaparım. Neden mi? Ben de onu anlatacaktım: Efendim...”³⁸⁶

³⁸⁴ Sait Faik Abasıyanık, **Havuz Başı**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 50.

³⁸⁵ Sait Faik Abasıyanık, **Şahmerdan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 92.

³⁸⁶ Sait Faik Abasıyanık, **Lüzumsuz Adam**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 4.

Yukarıdaki örnekle okurun merakını yine sorularla kamçulamaktadır. Bile isteye onu aklına gelmeyecek sorularla aktifleştirmek, hikâye için olası yolları işaretlemektedir. Bu tarz alıştırmalarla aslında okurunu eğitmektedir denilebilir.

“Bir ara ne düşündüm bilir misiniz? Şu bizim dükkânla evi satayım. O sazlı gazino yok mu hani, söz açtığım? Orada, dışarı siparişlerini gören kız vardı ya –hani alını dar olanı- onu metres tutayım. Bir sene sonra da öleyim”³⁸⁷ ya da “Bizans’tan kalma o İstanbul Balıkpazarı’nın yukarısındaki kocaman yapılardan birisine tepeleme doldurayım, içine de bir Kürt bekçi mi dikeyim? Ha, ne dersiniz?”³⁸⁸ diyerek sorularla hikâyelerini bazen bitirmektedir Sait Faik. Bu da gösteriyor ki derdi bir cevap almak değildir. Okurunu son bir uyarıyla silkelemekte ve kendisi ortadan kaybolmaktadır.

“Evet, bir bacakları olsaydı... Bu bacaklar sanki ne halt karıştırıyorlardı? Ah, onun bir bacakları olsaydı!.. Ne mi yapacaktı? Koşacaktı. Alabildiğine koşacaktı.”³⁸⁹ cümleleriyle cevabı peşinen kendisi vermektedir. Hâlbuki okur, ortada gerçek olarak algılanacak bir soru olmadığını sanmaktaydı çünkü bu Sait Faik’in her zaman uyguladığı taktiklerdendir.

*“Evler mi? diye sormayın. Evet, evler... Bunları bildiğim halde eskiden merak ettiğim Kınalı’nın evlerini şimdi büsbütün görmeye can atıyorum. ... Bir masa düşünelim. Eskimiş muşambadaki boncuklu bir nihalin üzerine bir sahan konuyor. Bu et midir, sebze midir? Haydi bu meraktan cayalım. Farz edelim ki, ettir.”*³⁹⁰

Yukarıdaki örnek Sait Faik’in okurla iletişiminin farklı bir yönüdür. Önce ona bir dekor sunmakta, olması muhtemel şeyleri sıralamakta fakat tam okuru istediği yere getirdiği anda fikrini “Haydi bu meraktan cayalım” kelimeleriyle

³⁸⁷ A.g.e., s. 11.

³⁸⁸ A.g.e., s. 16.

³⁸⁹ A.g.e., s. 65.

³⁹⁰ Sait Faik Abasıyanık, **Mahalle Kahvesi**, Bilgi Yayınevi, Ankara 2000, s. 61-62.

değiştirmektedir. Böyle yaparak okurundan beklediği zihin akışını varsayımları aracılığıyla aşılacaktır.

“Kahveyi geçtikten sonra için için, bazen başımı iki tarafa sallayarak açıktan açığa, bir gören olsa “Deli midir, nedir?” diyecek şekilde gülmeme ne dersiniz?”³⁹¹ cümlesiyle okuruna yeni bir oyun kurmaktadır. Bazen okuru gibi düşünmeye başlar ve onun zihniyle hikâyeye müdahale eder Sait Faik:

*“Ben hikâyeciğim diye sizden ayrı şeyler düşünecek değilim. Sizin düşündüklerinizden başka bir şey de düşünmem. O halde bu adamın hikâyesi ne olabilir? Sakın benden büyük vakalar beklemeyin, n’olur?”*³⁹²

Örnekte görüldüğü gibi kurduğu oyundan son anda vazgeçebilmektedir. Okurundan bir nevi özür dileyerek daha fazla beklenti içerisine girmemelerini öğütlemektedir.

“Şimdi artık yazıcı sırlarımı açığa vurarak bana bir gazozu, bir cıgaraya mal olmuş kısımlardan artakalan tarafları da yazmaya hazırlandığım için bir küçük mukaddeme yapacağım: Bundan sonraki kısmı, okuyucuya, “Nasıl öğrenmiş bunları acaba?” diye sualler sordurarak yazıma devam edeceğim. Nasıl öğrendiğime gelince onu da söylemeyeceğim. Söylemeyeceğim ama yine şunları ilaveden de kendimi alamıyorum: Belki bu adamla aynı evde beraber yattık. Belki o adam benim demeyeceğim. Mesela size, “Odasında başını kaşdı” diye yazsam; “Nereden biliyorsun, gördün mü?” diye bana sorabilirsiniz. Yahut; “Sabahleyin uyandığı zaman içinde bir yorgunluk duydu” desem ne gülünç bir cümle olur! Okuyucu bana “Sen o adam mısın? Be herif! Herifin içini nereden biliyorsun?” diye sorabilir. Haklıdır da... Ben,

³⁹¹ A.g.e., s. 55.

³⁹² Sait Faik Abasıyanık, **Lüzumsuz Adam**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 19.

şu hikâyemin devamınca aynı hataları yapmaya hazırlanıyorum, mazur görün! Bilmem size yazıya başlarken bu adamla olan müthiş iç akrabalığımı söylemiş miydim? Burada yine bir noktayı daha açıklamadan asıl konuya giremeyeceğim; o da bu hikâyenin içindeki adamın hem bana çok yakınlığıdır; hem de posta müvezzinin lakırdıları gibi başka insanların o adam hakkında bildiklerini de yazarsam o adamla benim aramda aynı zamanda hiçbir münasebetin bulunmadığını yazıyorum demektir. Bu böylece malum ola... ”³⁹³

Bu tarz bir yöntem, okurun hikâyeye dahlini çok daha etkili kılmaktadır. Çünkü okur, yazarın anlattığı her şeye inanmakla yükümlü değildir. Yeri gelip yazarla çatışması da gerekmektedir. İşte bu olasılığın farkına varan Sait Faik kontrollü bir meydan okumaya zemin hazırlamış olmaktadır. Böylece okur, özgür ve düşünen bir varlık olarak anlatının parçası haline gelmektedir.

Bazen de yazar kendi kendine konuşmasına şahit tutmaktadır okurunu. Yazarın bir sırrını paylaştığı düşüncesi, okur ve yazar arasında güçlü bir bağ kurulmasını ve bu sırların korunmasını sağlamaktadır:

“Kalabalık bir caddenin oldukça sevimsiz bir kahvesine akşamları çıkıyor, camın önündeki masaların hemen arkasındaki yere oturup kalıyorum. Saatlerce gelip geçenleri seyrediyorum. Sıkılmıyor muyum? Aksine, müthiş eğleniyorum. İnsanların yüzüne, hal-ü etvarına bakıp hikâyeler mi düziyorum? Ne münasebet! O halde nasıl eğlenebiliyorsun? Nasıl mı eğleniyorum: Ölümü düşünüyorum, yeni harpleri düşünüyorum... Akluma ne kadar kötü şeyler hücum ederse, o kadar eğleniyorum.”³⁹⁴

³⁹³ Sait Faik Abasıyanık, **Havada Bulut**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 4-5.

³⁹⁴ Sait Faik Abasıyanık, **Mahalle Kahvesi**, Bilgi Yayınevi, Ankara 2000, s. 50.

Mustafa Kutlu anlatıcıları ve okur algısı Sait Faik'inkileriyle yakınlık arz etmektedir. Buna rağmen Kutlu'nun, yepyeni bir anlayışa girdiği görülmektedir. Özellikle ilk iki hikâye kitabından (*Ortak Adam* ve *Gönül İşi*) son hikâye kitabına (*Sevincini Bulmak*) kadar yaşadığı macerasında okuruyla sohbet etmeye, onu kurguya dâhil etmeye, hatta karakterlerini yazara müdahale etmeye yönlendirmesinin gitgide güçlendiği görülmektedir. Anlaşılan o ki, böylesi bir yazım dilinin hem kışkırtıcı hem de kuşatıcı bir yönü bulunmaktadır. Bir kez okuru görünür hâle getiren yazarlar, ondan kolay kolay kurtulamazlar. Aşağıdaki örnek bu ele geçirişin işaretlerindedir:

*“Biliyorsunuz aslında ben Süheylâ'nın hikâyesini bitirmiştım. Yani kendi hesabıma sevgilisi Engin onu terk edip de kara-kuru ancak fevkalade zengin biri ile nişanlanınca artık bitti bu hikâye demiştım. Ama hayat tesadüflerle doludur. Birgün yeniden Süheylâ ile karşılaşacağımı nereden bilebilirdim...”*³⁹⁵

Mustafa Kutlu, bazen okurdan ziyade kahramanlarını sahiplenir. Örneğin Kambur Hafız karakterini, bir hikâyesinden çıkarıp yazarın yani kendisinin karşısına dikip hesap sormasını engellemektedir.

Mustafa Kutlu'da daha ağırlıklı görülen okurla sohbet havası birçok örnekle gösterilebilir: “Lâkin şurasını aklından çıkarma ey okur, burası bir mektep değil bir aile, bir yuva”³⁹⁶; “Kız ağlıyor, Postacı ağlıyor, yerde toprak, gökte bulut ağlıyor. Eh, oldu olacak aziz okuyucu gelin biz de ağlayalım”³⁹⁷; “Postacı yeniden eski Postacı olmuştu. Sorarım sana ey okur, biz bunu böyle yazdık diye Postacı eski Postacı olabilir mi? Aferin sana. Olamaz tabii.”³⁹⁸ Böylesi hitaplar anlatıyı yazılı bir metinden uzaklaştırıp karşılıklı yapılan bir sohbeta büründürmektedir. Mustafa Kutlu bazen de okurun anlatıyı ele geçirmesine göz yummaktadır:

³⁹⁵ Mustafa Kutlu, *Yoksulluk İçimizde*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 25.

³⁹⁶ Mustafa Kutlu, *Menekşeli Mektup*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 18.

³⁹⁷ A.g.e., s. 21.

³⁹⁸ A.g.e., s. 27.

“Kafamız karıştı sayın Kutlu. Cinsellik aşkı kirleten bir şey değil ki; hayatın kanunu böyle. Aksine yatak odası uyumlu olan, hele ki bir de çocuğa kavuşan çiftlerin aşkı ikiye katlanırmış, derler. Senin söylediğin umuma aykırı bir durum. Pek de kabul edilecek bir yanı yok yani.

Tamam, kabul. Postacı kimselere benzemiyor. Kimselere benzememenin ölçüsünü kaçırdığı için onu hasta bile sayabiliriz. Elbette hasta saymak lazım gelir ve bir an önce doktora başvurmaları lazım gelir.

Postacı, ‘Ey bu kitabı okuyanlar benim bu laflara karnım tok, sizinle laf yarıştırmaya da hiç niyetim yok’ deyip kulağının üzerine yattı.”³⁹⁹

Bu tavrı sanatsal bir eylem olarak kabul etmek mümkün gibi görünse de Kléber Haedens’in romancılar için söylediği fakat buradaki durumda uzun hikâye yazarları için de yerinde tespitler olarak görülen şu sözleri önemlidir:

“Romancının on gramlık muhayyilesi varsa yazarken aklına yeni fikirler gelir, hikâyesinden uzaklaşır, kahramanlarına yeni hususiyetler verir; böylece, eşsiz bir iyilik timsali olan bir şahıs biraz kötüleşir, şapşallığın timsali bir diğeri de sanıldığından daha kurnaz çıkar. Romancılar o zaman kendilerini böyle yol değiştirmeye zorlayan bizzat kahramanları olduğunu ileri sürerler.

Bu doğru değildir, fakat yazarın koltuklarını kabartır. O kadar canlı insanlar yaratmıştır ki kendisinin de elinden fırlayıp kurtulmaktadırlar.

Hakikatte ne olmuştur? Romanını “hazırlayan” romancı ister istemez sathî bir iş görmüştür. Kahramanlarının hareketlerini son neticelerine kadar takibetmiş değildir. Yazdığı zaman, işi ne de olsa biraz daha yakından görür.

³⁹⁹ A.g.e., s. 19.

İlkönce yarım yamalak sezmiş olduğu bir fikir, bir hareket, yeni bir ışığa bürünmüş olarak karşısına çıkar. Bunların taşıdığı mâna derinleşir, romancı da bunu kahramanlarının kudretine atfederek pek zevk duyar. Hakikatte şahısların bu zâhirî istiklâlleri romancının işine daha devamlı bir dikkatle girişmiş olmasından ileri gelir.”⁴⁰⁰

Bu tespitler, karakterlerin yazara veya anlatıya müdahalesini bir yetkinlik olarak değil, ‘az çalışmışlık’ olarak ortaya koymaktadır. Yazar bu eksiklik nedeniyle karakterlerini kontrol etmekte zorlanmaktadır.

Mustafa Kutlu’da görülen müdahale meyli, sadece anlatıcının ya da okurunki olarak algılanmamalı. Yeri geldiğinde yazarın müdahalesi de söz konusudur. O vakit, yazar olarak Mustafa Kutlu’nun yerinin pekiştirildiği, okurun ve anlatının üzerinde tek hâkimiyet sahibi olduğu vurgulanmaktadır.

Son hikâye kitabı *Sevincini Bulmak*’ın bitirilişi, okura ve hikâye karakterlerine fazla yetki vermenin girift sonucunu gözler önüne sermektedir. Kontrolün kimde olduğu sorusu, neticesiz kalacak bir arayıştır:

“Hem şu yazdığın kitabın hem benim selametim için bir teklifim var.

Nedir?

Sen, ben, okur bir oturum yapalım.

Sebep?

İstikbalimden endişe ediyorum. Bu macera daha ne kadar sürecektir? Piyasa kalın kitap istiyormuş. Oysa ben Taşoluk’taki hayatımdan memnunum. Lütfen bir nokta koyalım. Beni bana bırakın. Uzatmayın.

...

⁴⁰⁰ Kléber Haedens, **Roman Sanatı**, Çev. Yaşar Nabi, Varlık Yayınları, Ankara 1953, s. 57.

Yazar: Artık bu kitaba devam etmenin bir anlamı kalmadı.

Okur: Olur mu efendim? Biz merakla, zevkle okuyor, sonu nereye varacak acaba diyorduk.

Yazar: Ama Suna Hoca istemiyor, yeter dedi.

Okur: Kahraman yazara başkaldırdı diyorsun, saçmalık bu.

Yazar: Hayır. Bana nerede durmam gerektiğini ihtar ediyor. Uydur, uydur yaz. Bir yere kadar.

Suna: Arkadaşlar lütfen, daha önce de söyledim, tartışmayalım.

Yazar okura dönerek:

- *Ayrılma zamanı geldi. Her işin olduğu gibi her kitabın bir sonu var.*
- *Hayır. Macera yarım kaldı. Olmaz.*
- *Gösteri devam etmeli diyorsun. Okur kardeş şunu bil ki okuduğun macera göz boyamak için kaleme alınmadı. Hepimiz aynı geminin içindeyiz. Sen, ben, Suna Hoca.*
- *Açıklama beni kesmedi. Galiba bu yüzden bir kitap ötekini doğuruyor. Yazarımız bir sonraki eserinde belki derine iner, işin sırrını açıklar.*

Yazar: Bu sırrı ancak yaşayan bilir. Ben fukara-yı ümmetten biriyim. Nasıl böyle bir kitap yazabilirim?

Ayrılırken Suna Hoca:

- *Benim için dua edin.*

Yazar: Dua müşterek.

*Okur: Dua müşterek, evet, çünkü dert müşterek.*⁴⁰¹

⁴⁰¹ Mustafa Kutlu, **Sevincini Bulmak**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. S. 294-296.

Mustafa Kutlu'nun izlediği yol, rahat bir üslup olarak görölse de okuyana hatta yazarın kendisine hızla sirayet eden ve kontrol altına alan bir yöntemdir. Hem taklit edilme olasılığını kuvvetlendirmekte hem de yazarın bu girdaptan kurtulamayıp yeni bir ses bulmasını zorlaştırmaktadır. Kutlu'nun sıkça başvurduğu bu yöntem, yine de ona has bir üslup oluşturmakta, aynı meyilde yazmaya kalkışan herkesin "Kutluvari" mührüyle işaretlenmesine sebep olmaktadır.

SONUÇ

Eserinin içinde var olmak isteyen her yazar, kendisine bir “ses” aramak zorundadır. Çünkü metnin dünyasına ancak varlığını bir sese aktararak dahil olabilecek, kelimelerden müteşekkil bu dünyada serbestçe dolaşabilecektir. Yazar, bunu bildiğinden henüz eserini yazarken bir ses aramaya başlar. Onu bulduğunda metnin kapısından geçecek temsilcisini de bulmuş demektir. Bu temsilci, metnin dünyasında artık “anlatıcı” olarak anılacak ve oradaki her şey gibi tasarlanıp şekil kazanmış bir varlık olarak hayat bulacaktır.

Yazar, sadece bir anlatıcı tasarlamaz. Kime hitap edecek, anlatıcı olarak seçtiği varlık gördüklerini ya da düşündüklerini kime söyleyecek, kime “hikâye”sini anlatacak gibi sorular kafasında döndükçe yeni bir planlamaya girecek ve atölyesinde bu sefer bir de “okur” tasarlayacaktır. İlk aşamada “hayalî” olan bu okur⁴⁰² eser sona erdikten ve başkalarıyla paylaşıldıktan sonra yerini gerçek okurlara devredecektir. Yerini terk edene kadar yazarın yanı başında durup yazdığı her şeyi kontrol edecek güce sahiptir çünkü. Yazar, hangi konuyu ele alırsa alsın “anlaşıyor mu” ya da “inandırıcı mı” gibi soruları bu hayalî okurun varlığı dolayısıyla cevaplandırmaya çalışmaktadır.

Yazar tarafından kurgulanan yapay dünyanın öğeleri olan “anlatıcı” ve “okur”, birer özne gibi metnin merkezine yerleşip yazar adına hareket etmektedirler. Bundan sonra yazar, kâğıda döktüğü her şeyi terazinin kefelerinde tartmak zorunda kalacak, bu merkezlerin imkânları, sınırları, istekleri, bakış açıları vs. metnin gidişatı üzerinde hâkimiyet sağlayacaktır. Çalışma boyunca bütün bu aşamalara Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu’nun da riayet ettiği örnekleriyle gösterilmiştir.

⁴⁰² Peyami Safa’nın tabiriyle “muhayyel okur.”

Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu, bütün büyük yazarlar gibi bir “okur” varlığını hesaba katarak kalem oynatmışlar; bazen açık bir çağrıyla bazen örtülü bir mesajla, hayallerindeki okurun bir nevi robot resmini çizmişlerdir. Her üç yazarın da eserlerinde, evsafını kendilerince açık veya ima yolu tayin ettikleri bu “okur”u eserlerine “çağırarak” için de gerekli anlatıcı modellerini oluşturdukları ve bunlar üzerinden demek istediklerini kendilerine özgü bir edebî dil ve üslup ile aktardıkları anlaşılmıştır.

Sabahattin Ali’nin, ağırlıklı olarak birinci tekil ve üçüncü tekil şahıs kipiyle donattığı anlatıcıları, ben-anlatıcılar ve ilahi bakışlı anlatıcılardır. Bu iki anlatıcı tipinin tasarladıkları okur modelleri, neredeyse hiçbir zaman varlığını belli etmemektedirler. Sabahattin Ali’nin diğer iki yazara oranla okurlarıyla hiçbir şekilde –iki hikâyesi dışında- temasa geçmediği görülmektedir. Sabahattin Ali, okurlarıyla son derece disiplinli ve mesafeli bir ilişki kurmaktadır. Herhangi bir oyun oynamaksızın anlatıcıların ağzından –bazen otobiyografik özellikler gösteren anlatıcılar olsa da- hikâye nakledilmektedir. Sabahattin Ali hikâyelerinde ortaya çıkan anlatıcılar:

- a) Ben-anlatıcılar
- b) İlahi bakışlı anlatıcılar
- c) Yazar anlatıcılar
- d) Çerçeve hikâyelerinin dış ve iç anlatıcıları

Okur tipleri olarak ise şunlar görülmektedir:

- a) Örnek okur
- b) Örtük okur

Sait Faik anlatıcılarının, Sabahattin Ali’ye göre biraz daha çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Bir dönem gazetecilik yapmış olan Sait Faik’te okura seslenme meyli, hikâyeciliğinin belirgin özelliklerindedir. Okurla sohbet eden tarzı, son derece girişken bir anlatıcıyı gerektirmektedir. Anlatıcı olarak sık sık kendisinin dizginleri eline alması, okurun bu davete pek fazla direnememesine sebep olmaktadır. Bunun getirdiği rahatlıkla olsa gerek, Sait Faik zaman zaman okurla oyunlar oynar.

Sait Faik'in okurla oynadığı oyunların etkisi oldukça farklı şekillerde tezahür eder. O bunlarla her türlü tuhafliğe ve sıra dışılığa okurlarını inandırabileceğini göstermek de ister. Bu yüzden bazı hikâyelerinde, özellikle "Kırlangıç Yuvasındaki Kadın" adlı hikâyesinde, inandırıcılığın sınırlarını zorlamaktadır. Kırlangıç yuvasında bir kadının oturup sarı saçlarını taradığını yazdığına buna inanan okurları karşısında görmek istediğini açıkça ifade etmektedir. Böylece okuruna, kendisinden başka imkânsızlıklar beklemesini de öğütlemektedir. Oyunlarının bir etkisi de okurunu kandırma hevesidir. Bu coşku, oyunun farklı bir yönünü ortaya çıkarırken "anlatıcı", güven zedelemekte; anlatıcı kaynaklı ortaya çıkan bu tür tutarsızlıklar, okurun kafasını karıştırırken anlatıcıyı da güvenilmez durumuna düşürmektedir.

Sait Faik, ben-anlatıcı olarak aktardığı hikâyelerinin neredeyse tamamında kendisine işaret etmekte, bu da yazar-anlatıcı tipini ortaya çıkarmaktadır. Okur, "ben" hitabıyla hikâyede karşılaştığında kurmaca bir anlatıcıyı değil, doğrudan Sait Faik'i düşünmektedir. Yazar, bunun için okuruna yeterince delil sunmakta; anlatıcıyı konuşturduğunda ya ismini ya mesleğini ya da hayat hikâyesinden bilinen özellikleri zikretmektedir.

Sait Faik'in okur tasavvuru son derece aşikârdır. Onun varlığını hesaba kattığını, hatta hikâye boyunca yanı başında olduğunu sıkça belli etmektedir. Doğrudan hitap ederek, hikâyeleri karşılıklı sohbet havasına çevirmekte ustalık göstermektedir. Elbette bu tavrın, artı ve eksileri mevcuttur. Bu tavır, bir yandan samimi bir ortam meydana getirmekte ve okurun -kendisinin bu kadar önemsenmesinden mesut olarak- hikâyeyi ve yazarını daha çok sahiplenmesine yol açmakta, diğer yandan hikâyelerin sanatsal yönlerinin zarar görmesine sebep olmaktadır. Okura doğrudan hitap, hikâyenin atmosferini dağıtmakta ve anlatıcıyı yok ederek bir nevi suflörü yani yazarı görünür kılmaktadır. Bu aşamada "meddah anlatıcı" olarak isimlendirilebilecek yeni bir anlatıcı tipi ortaya çıkmaktadır.

Sait Faik'in hikâye içerisinde okuruyla iletişime geçmesini herkes kabul etmeyebilir. Zira okur, eserle bağlantısını koparabilmekte bir daha oraya dönmesi, atmosferi yakalaması zorlaşmaktadır. Sait Faik bunu bilmiyor olamaz; fakat o böyle bir tercihle arzu ettiği okur tipini açık etmek ister. Bu okur hem onun oyunlarına

kanacak, hem onunla İstanbul'u karış karış dolaşırken hayatı öğrenecek hem de yazar seslendiğinde ona ses verecektir. Başka türlü bir okur, Sait Faik'in temposuna ayak uyduramaz. Genel bir tablo oluşturulacak olursa Sait Faik anlatıcılarını şu şekilde sıralamak mümkündür:

- a) Ben-anlatıcılar
- b) İlahi bakışlı anlatıcılar
- c) Yazar-anlatıcılar
- d) Çerçeve anlatıların dış-iç anlatıcıları
- e) Çoğul anlatıcılar
- f) Meddah anlatıcılar
- g) Güvenilmez anlatıcılar

Öte yandan Sait Faik'in mevcut tipolojideki okur türlerine fazla uymayan kendisine has bir okur tipi tasarladığını görmek mümkündür. Ona genel anlamıyla ve bir kavram olarak "Sait Faik okuru" demek yerinde olur. "Sait Faik okuru" her tür yazar oyununa hazırlıklı olan, gün boyu yazarın peşinde dolaşmaktan yorulmayan, öğrenmekten –balık, rüzgâr, ağaç, etnik türleri vs.- üşenmeyen, yazar anlattıklarının doğru olmadığını ima ettiğinde küsmeyen, hikâyenin ortasında kendisine seslenilmesinde mahsur görmeyen bir okur tipidir.

Bu çalışmada anlatıcı-okur bağlamında ele alınan son hikâyeci Mustafa Kutlu'dur. Sabahattin Ali ve Sait Faik'le kıyaslandığında Kutlu'nun, her iki yazardan sayıca daha fazla hikâye sahibi olduğu görülmektedir. Bu da anlatıcı tasarımlarında ve okur tiplerinde daha geniş bir yelpaze oluşturmaktadır.

Mustafa Kutlu "uzun hikâye" formunda karar kıldıktan sonra buna uygun anlatıcılar da geliştirmek zorunda kalmıştır. Nitekim uzun bir anlatıyı tek bir anlatıcıyla sürdürmek zor olabilmektedir. Tek bir hikâyeden oluşan eserlerinde, en çok tercih ettiği anlatıcı tipi, çoğul-anlatıcıdır. Bu tip, eserin her bölümünü başka bir karakterin bakış açısından sunma imkânı sağlamaktadır. Okur, bu parçalı anlatımdan ve farklı karakterlerin ağzından dinlediği hikâyeyi zenginleştirebilmektedir.

“Ben-anlatıcı” kullandığı hikâyelerde –Sabahattin Ali ve Sait Faik’in aksine- atıf sadece yazarın kendisine yapılmamaktadır. Zaman zaman anlatıcı olarak Mustafa Kutlu ortaya çıksa da bütün “ben-anlatıcı”larını yazarın şahsı olarak değerlendirmek mümkün değildir. Mustafa Kutlu, hikâyelerinde “ilahi bakışlı anlatıcı”ları da tercih etmesine rağmen ben-anlatıcılar ağırlıktadır. “Ben-anlatıcı”ların bir kısmının da “yazar-anlatıcı” hüviyeti kazandıklarını göz ardı etmemek gerekmektedir. Nitekim yazar, “Mustafa” hatta “Mustafa Kutlu” isimlerine sahip bir anlatıcıyı hikâyenin merkezine yerleştirmekten çekinmemektedir.

Mustafa Kutlu geleneksel bir tarz olan meddah usulünü seven bir hikâyecidir. Anlatıyı bir anda bırakıp okura açıklama/seslenme/soru sorma gibi alışkanlıklara sahip anlatıcı tipini bilerek ve isteyerek tercih ettiği görülmektedir. Bu anlatıcı tipi “meddah anlatıcı” olarak adlandırılabilir. Bu anlatıcı tipinde soru sorma özelliği bazen biraz daha ileriye gidip okur adına cevap vermeyi de gerektirmektedir. Başka bir yönü ise okuru eğitmeye çalışan bir anlatıcıyı da doğurmasıdır. Bu eğitici/öğretici anlatıcı tipine “öğretmen anlatıcı” olarak isim vermekte herhangi bir beis görülmemektedir.

Sait Faik’te öne çıktığı kadar olmasa da Mustafa Kutlu’da da güvenilmez bir anlatıcı tipi ara sıra belirlemektedir. Bu, anlatıyı bir yönde ilerletirken ansızın başka bir yön açan veya daha önceden söylenenlerin aksine bir tavır gösteren anlatıcıdır. Okurun belki de en çok sabrını sınavan anlatıcı budur. Kendisiyle oyun oynandığını hisseden okur, eserden vazgeçebilir ve yazarla yollarını sonsuza kadar ayırabilir. Bunu yazar da bilmekte ama yine de tavrından vazgeçmemeyi tercih edebilmektedir. Bu, kendisiyle yol yürümeye hazır okurlar tasarladığının ve onlara güven duyduğunun açık göstergesidir.

Mustafa Kutlu’nun sıklıkla tercih ettiği bir anlatım türü de çerçeve anlatılardır. Birkaç karakterin hikâyesi bu sayede iç içe verilebilmektedir. Dolayısıyla bu anlatı türünün dış ve iç anlatıcılarını hikâyelerde görmek mümkündür. Mustafa Kutlu’ya özel bir anlatıcı tipi daha önerilebilir. Kışkırtmayı çok seven yazar, bazen karakterlerini bazen okurlarını soru ya da suçlamalarla kışkırttığı gibi, tersi de meydana gelmekte, karakter yazarı ya da okur karakteri aynı yöntemlerle

kışkırtabilmektedir. Dolayısıyla Mustafa Kutlu'dan hareketle “kışkırtan anlatıcı” tipi önerilebilir.

Anlatıcı tiplerinde çeşitlilik gösterince okur tiplerinde de bir farklılık görülecektir. İlk dönem hikâyeleri kabul edilen *Gönül İşi* ve *Ortadaki Adam* eserlerinde “örnek okur” hatta “örtük okur” tiplerini tercih ettiği görülmektedir. Fakat Mustafa Kutlu, o kitaplarını tekrar bastırmadığı gibi oradaki üslubu da büyük oranda terk etmiş, daha rahat bir anlatımla birlikte kendine has bir okur tipi oluşturmuştur.

Bahtiyar Arslan'ın önerdiği “kardeş okur”un yanına bir de “pastoral okur” önerilebilir. Hikâyelerde yoğun olarak beliren tabiat, hikâyeler için vazgeçilmez bir dekodur. Bazen yazarın onunla karakterlerin kaderlerini birlikte ördüğü görülmektedir. Örneğin *Uzun Hikâye*'den, *Chef*'ten ya da *Beyhude Ömrüm*'den tabiatı bir ayrıntı olarak düşünmek mümkün değildir. Yazarın kendisi de tabiattan hatta onunla birlikte taşradan yana olduğu için okurundan da bu hassasiyeti beklemektedir. Pastoral okur, yazarın bu sevdasına ortak olacak tabiatsever bir okurdur.

Sait Faik'te zikredilen “Sait Faik okuru” kavramını Mustafa Kutlu için de uyarlamak mümkündür. Dolayısıyla “Mustafa Kutlu okuru” dendiğinde birçok özelliğe sahip bir okur tipi belirmektedir. Kendisiyle sohbet edilmesinden ve soruların muhatabı belirlenmesinden hoşlanan, yazar ya da anlatıcı tarafından eğitim ve öğretime tabi tutulan, taşrayı büyük şehirlere tercih eden, yazarın oyunsu imalarına rıza gösteren bir okur kastedilmektedir. Sıralama yapılacak olursa ortaya çıkan anlatıcı zenginliği dikkat çekmektedir:

- a) Ben-anlatıcılar
- b) İlahi bakışlı anlatıcılar
- c) Yazar-anlatıcılar
- d) Çerçeve anlatılarının dış-iç anlatıcıları
- e) Güvenilmez anlatıcı
- f) Meddah anlatıcı
- g) Öğretmen anlatıcı

h) Kışkırtan anlatıcı

Okur tiplerinde ise şunlar öne çıkmaktadır:

- a) Örnek okur
- b) Örtük okur (bu ikisi özellikle ilk iki hikâye kitabında görülmektedir)
- c) Kardeş okur
- d) Pastoral okur

Sabahattin Ali, Sait Faik ve Mustafa Kutlu zaman zaman anlatıcı ve okur konusunda birçok yönden benzerlik gösterebilir de her üçünün de Türk hikâyeciliğinde kendilerine has bir yol oluşturdukları görülmektedir. Benzerliklerine rağmen özgünlüklerine zarar gelmeyen üç önemli hikâyeci olarak edebiyat dünyasında yerlerini almışlardır.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik: **Alemdağ'da Var Bir Yılan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017.
- Abasıyanık, Sait Faik: **Havada Bulut**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016.
- Abasıyanık, Sait Faik: **Havuz Başı**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016.
- Abasıyanık, Sait Faik: **Kumpanya**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016.
- Abasıyanık, Sait Faik: **Lüzumsuz Adam**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017.
- Abasıyanık, Sait Faik: **Mahalle Kahvesi**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017.
- Abasıyanık, Sait Faik: **Sarnıç**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017.
- Abasıyanık, Sait Faik: **Semaver**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2018.
- Abasıyanık, Sait Faik: **Son Kuşlar**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017.
- Abasıyanık Sait Faik: **Şahmerdan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017.
- Abasıyanık, Sait Faik: **Tüneldeki Çocuk**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016.
- Ağaoğlu, Samet: "Sait Faik", **Varlık Dergisi**, 1 Ağustos 1954, S. 409.
- Akay, Hasan: "Sait Faik'in Metinlerindeki Gerçek ve Gerçeklik Durumları Üzerine", **Hürriyet-Gösteri**, S. 267, 2005.
- Akay, Hasan: "Okuma'nın Yeniden Okunması: Bile Bile Okumak –İle Bile Okumak'", **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 4/3 Spring 2009.
- Akın, Doğan – İlhan, Ayşe Sıtkı: **Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları: İki Gözüm Ayşe**, Ataol Yayıncılık, İstanbul 1991.

- Aksel, Malik: **İstanbul'un Ortası**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1977.
- Aksoy, Nazan: **“Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”**, içinde: **Çağdaş Türk Yazını**, haz. Zehra İpşiroğlu, Toroslu Kitaplığı, İstanbul 2008.
- Aktaş, Şerif: **Türk Dünyası Edebiyat Tarihi**, 8 Cilt, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2007.
- Ali, Filiz – Özkırımlı, Atilla: **Sabahattin Ali**, Cem Yayınları, İstanbul 1979.
- Ali, Filiz: **Filiz Hiç Üzülmesin**, Sel Yayıncılık, İstanbul 1997.
- Ali, Sabahattin: **Değirmen**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.
- Ali, Sabahattin: **Kağrı-Ses-Esirler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.
- Ali, Sabahattin: **Sırça Köşk**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.
- Ali, Sabahattin: **Yeni Dünya**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.
- Andaç, Feridun: **“Mustafa Kutlu ile Düünden Bugüne”**, **Adam Öykü**, S. 40, Mayıs-Haziran 2002.
- Andı, M. Fatih: **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatı**, Yeni Şafak Kitaplığı, İstanbul 1995.
- Aristoteles: **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002.
- Aslan, Bahtiyar: **“Mustafa Kutlu Hikâyelerinde Yazar-Anlatıcı ve Okuyucu Diyaloğunun İşlevlerinden Biri: Yazarın Kendi Okuyucusunu Yaratması”**, içinde: **Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri**, İstanbul 2012.

- Aslan, Celal: **“Sait Faik Abasıyanık’ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri”** (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2007.
- Atsız, Nihal: **İçimizdeki Şeytanlar**, Arkadaş Basımevi, İstanbul 1940.
- Ayçil, Ali: **“Ortadaki Adam”**, içinde: **Hikâyemizin Türküsü: Mustafa Kutlu**, Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kitaplığı, Adapazarı 2019.
- Aykut, Kemal–Özcan, Nusret (haz.): **Mustafa Kutlu Kitabı**, Nehir Yayınları, İstanbul 2001.
- Aytaç, Gürsel: **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yayınları, Ankara 1990.
- Aytür, Ünal: **Henry James ve Roman Sanatı**, DTCF, Ankara 1977.
- Ayvazoğlu, Beşir: **“Mustafa Kutlu’nun İstanbul’u”**, içinde: **Aynanın Sırrı- Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri**, İstanbul 2012
- Ayvazoğlu, Beşir: **Defterimde Kırk Suret**, Kapı Yayınları, İstanbul 2013.
- Bağcı, Betül: **“Postmodern Açından Mustafa Kutlu Öykülerinde Biçim ve Biçem”** (Yüksek Lisans Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon 2014.
- Bakır, Sinan: **“1950 Sonrası Türk Hikâyesinde Anlatıcı-Anlatım Teknikleri İlişkisi (Orhan Kemal, Leylâ Erbil, Mustafa Kutlu)”**, (Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale 2015.
- Barthes, Roland: **“An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”**, **New Literary History, On Narrative and Narratives**, Vol. 6.2., 1975.
- Barthes, Roland: **Anlatıların Yapısal Çözümlemelerine Giriş**, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1988.

- Barthes, Roland: **Dilin Çalışma Sesi**, çev. Ayşe Ece-Necmettin Kâmil Sevil-Elif Gökteke, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.
- Bayram, Kemal: **Sabahattin Ali Olayı**, Yenigün Yayınları, Ankara 1978.
- Bezirci, Asım: “Sabahattin Ali’nin Çocukluk Anıları”, **Gelecek Dergisi**, 01.10.1971.
- Bezirci, Asım: **Sabahattin Ali**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1994.
- Booth, Wayne C.: **Kurmacanın Retoriği**, çev. Bülent O. Doğan, Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Boratav, Pertev Naili: **Folklor ve Edebiyat I**, Bilgesu Yayıncılık, İstanbul 1982.
- Boynukara, Hasan: **Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997.
- Boynukara, Hasan: “Hikâye ve Hikâye Kavramları”, **Hece Dergisi**, Türk Hikâyeciliği Özel Sayısı 2000, Ankara 2000.
- Can, Bilal: **“Mustafa Kutlu Öykücülüğünde Mekân: Bir Edebiyat Sosyolojisi İncelemesi”** (Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya 2015.
- Cevizci, Ahmet: **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999.
- Çolpan, Yılmaz: **Ataç’ın Sözcükleri**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1963.
- Çetişli, İsmail: “Hikâye/Öykü: Cumhuriyete Kadarki Türk Hikâyesine Genel Bir Bakış”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Nesri**, ed. İsmail Çetişli - Emine Kolaç, AÖF Yay., 2012.
- Çoruk, Ali Şükrü: **“Mustafa Kutlu Üzerine Bazı Dikkatler”**, içinde: **Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildiriler Kitabı**, İstanbul 2012.

- Daşcıoğlu, Yılmaz–Koç, Okan: “Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ana Temalar”, **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 4/1-1, Winter, 2009.
- Demir, Yavuz: “Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine”, **On Dokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, C. 7, 1992.
- Demir, Yavuz: **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.
- Demirel, Serhat: **“Modern Türk Şiirinde Okur Algıları (1860-1940)”**, (Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya 2019.
- Devellioğlu, Ferit: **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 1995.
- Dirin, İlyas: “Mustafa Kutlu ile Öykücülüğü Üzerine”, **Hece Dergisi**, S. 33/34, Eylül/Ekim 1999.
- Dirlikyapan, Jale Özata: **Kabuğunu Kıran Hikâye-Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşadı**, Metis Yayınları, İstanbul 2010.
- Duymaz, Recep: “Genç Kalemler Dergisinin Estetik Anlayışı”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Temmuz-Aralık, S. 6, 2011.
- Eagleton, Terry: **Edebiyat Nasıl Okunur**, çev. Elif Ersavcı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.
- Eco, Umberto: **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1995.
- Engin, F. Halid: “Ben Kendi İnsanlarımızın Yanında Duruyorum” (Mustafa Kutlu röportajı), **Merdiven Sanat**, S. 9, Mayıs 1998.

- Enginün, İnci: **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.
- Enginün, İnci: **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013.
- Ercilasun, A. Bican; Uçman, A.; **Tanzimat Edebiyatı**, Akçağ Y., İstanbul 2011.
- Kerman, Z.; Parlatır, İ.; Enginün, İ;
Çetin, N.: (ortak kitap):
- Erden, Aysu: **Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri**, Gündoğan Yayınları, Ankara 1998.
- Ergin, Metin: **“Sait Faik’in Annesi Oğlunu Anlatıyor”**, Cumhuriyet gazetesi, 19.09.1954.
- Erten, Azize: **“Sait Faik’in Annesiyle Birkaç Saat”**, **Varlık Dergisi**, 1 Mayıs 1955, S. 418.
- Forster, E. M.: **Aspects of the Novel**, Cambridge Press, London 1974.
- Fulford, Robert: **Anlatının Gücü-Kitle Kültürü Çağında Hikayecilik**, çev. Ezgi Kardelen, Kolektif Kitap, İstanbul 2017.
- Genette, Gerard: **Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme**, çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2011.
- Gide, Andre: **Seçme Yazılar**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1966.
- Göktürk, Akşit: **Okuma Uğraşı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1988.
- Gönüllü, Açelya Betül: **“Resimsel ‘Anlatı Sanatı’ Yapıları Üzerine”**, **İdil Dergisi** 2017, C. 6, S. 34.
- Günyol, Vedat: **Dile Gelseler**, Can Yayınları, İstanbul 1966.

- Gürsel, Nedim: **Bozkırdaki Yabancı**, Doğan Kitap, İstanbul 2011.
- Güzelşen, Mehmet Rıfat: “Göstergebilim Kuramsal bir Oyundur”, **Kuram Dergisi**, Ocak 1993.
- Haedens, Kléber: **Roman Sanatı**, Çev. Yaşar Nabi, Varlık Yayınları, Ankara 1953.
- Hafız, Muharrem, “Platon, Aristoteles ve Plotinus’ta Mimesis Teorisi”, **Journal of Islamic Research** 2015; 26 (1).
- Hepçilingirler, Feyza: “Öykü Ne, Hikâye Ne?”, **İmge Öyküler**, S. 1, Şubat-Mart 2005.
- Hikmet, Nazım: “Sabahattin Ali Üstüne”, **Sanat Emeği Dergisi**, S. 2, Nisan 1978.
- İslam Ansiklopedisi: Türkiye Diyanet Vakfı, C. 17, İstanbul 1998.
- Kafka, Franz: **Briefe 1902-1924**, Fischer Verlag, Frankfurt 1998.
- Kahraman, Âlim: “**Hikâye**” maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 17, İstanbul 1998.
- Kahraman, Âlim: “**Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyesi**” içinde: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Akçağ Yayınları, Ankara 2015.
- Kali, Kymbat: “**Kazak Hikâyeci Sayın Muratbek’in Köy Hikâyeleri ile Sabahattin Ali’nin Konusu Köyde Geçen Hikâyeleri Üzerine Bir Karşılaştırma**”, (Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2016.
- Kaplan, Mehmet: “Binbaşı Rif’at Bey’in Sergüzeşti”, **Yol Dergisi**, C. II, Nr. 11, İstanbul 1966.
- Kaplan, Mehmet: **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1984.

- Karakoç, Sezai: **Edebiyat Yazıları II**, Diriliş Yayınları, İstanbul 2014.
- Kavaz, İbrahim: **Sait Faik Abasıyanık**, Şule Yayınları, İstanbul 1999.
- Kıllıoğlu, İsmail: “Hikâyede Gerçeklik”, **Mavera Dergisi**, Hikâye Özel Sayısı, S. 46, Eylül 1980.
- Koçakoğlu, Bedia: **“Postmodernizm Sorunsalı Ve Türk Anlatısında Geleneksel Tahkiyenin İzleri”** (Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2010.
- Korkmaz, Ramazan: **“Sabahattin Ali-İnsan ve Eser”** (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 1991.
- Korkmaz, Ramazan: **“Sabahattin Ali”** maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C. Ek-2, Ankara 2016.
- Kudret, Cevdet: “Sabahattin Ali Konusunda Aydınlığa Doğru”, S. 671, **Varlık Dergisi** 1966.
- Kutlu, Mustafa: **Anadolu Yakası**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa: **Arkakapak Yazıları**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa: **Beyhude Ömrüm**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016.
- Kutlu, Mustafa: **Bu Böyledir**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa: **Chef**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa: **Gönül İşi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1974.
- Kutlu, Mustafa: **Huzursuz Bacak**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa: **Hüzün ve Tesadüf**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1999.
- Kutlu, Mustafa: **Kapıları Açmak**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa: **Mavi Kuş**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.

- Kutlu, Mustafa: **Menekşeli Mektup**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa: **Ortadaki Adam**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1970.
- Kutlu, Mustafa: **Rüzgârlı Pazar**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa: **Sabahattin Ali**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1972.
- Kutlu, Mustafa: **Sait Faik'in Hikâye Dünyası**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1968.
- Kutlu, Mustafa: **Sevincini Bulmak**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018.
- Kutlu, Mustafa: **Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa: **Tarla Kuşunun Sesi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa: **Tufandan Önce**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.
- Kutlu, Mustafa: **Uzun Hikâye**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015.
- Kutlu, Mustafa: **Yoksulluk İçimizde**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa: **Yokuşa Akan Sular**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Kutlu, Mustafa: **Zafer Yahut Hiç**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016.
- Lekesiz, Ömer: **“Ana Hatlarıyla Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğü”**, Yeni Türkiye, Cumhuriyet Özel Sayısı, C. IV, S. 23-24, 1998.
- Lekesiz, Ömer: **Öyküce Konuşmalar**, Meneviş Kitapları, Ankara 2003.
- Lekesiz, Ömer: **Yeni Türk Edebiyatında Öykü-1**, Şule Yayınları, İstanbul 2016.
- Lekesiz, Ömer: **Yeni Türk Edebiyatında Öykü-5**, Şule Yayınları, İstanbul 2016.

- Lekesiz, Ömer: “Tarihsel süreç içinde öykü kavramında genişleme ve daralma oldu mu? Olduysa ne yönde oldu?” (soruşturma), içinde: **40 Soruda Türk Öyküsü**, haz. Cemal Şakar, Ketebe Yayınları, İstanbul 2018.
- Lexikon, De Gruyter: **Methodengeschichte der Germanistik**, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2009.
- Manguel, Alberto: **Okumanın Tarihi**, çev. Füsun Elioğlu, YKY, İstanbul 2015.
- Mendelsund, Peter: **Okurken Ne Görürüz?**, çev. Özde Duygu Gürkan, Metis Yayınları, İstanbul 2016.
- Mert, Necati: “Hikâye de Öykü de”, **Heceöykü**, S. 70, Ağustos 2015.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, C. I, İletişim Yayınları, İstanbul 1983.
- Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Nabi, Yaşar: “Sait Faik İçin Notlar”, **Varlık Dergisi**, 1 Ağustos 1954, S. 409.
- Nabokov, Vladimir: **Edebiyat Dersleri**, çev. Ayşe Lucie Batur-Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.
- Naci, Fethi: **Bir Hikâyeci: Sait Faik, Bir Romancı: Yaşar Kemal**, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990.
- Narlı, Mehmet: “Yerliliğin İmkânsızlığı ya da Taşraların Hikâyesini Yazmak-Mustafa Kutlu’nun Mavi Kuş’u Bağlamında Bir Çözümleme”, içinde: **Aynanın Sırrı-Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri**, İstanbul 2012.

- Narlı, Mehmet: “Ülkemizde öykü tartışmalarında genel olarak neler öne çıkmıştır? Daha çok hangi sorunlar ele alınmıştır?” (soruşturma), içinde: **40 Soruda Türk Öyküsü**, haz. Cemal Şakar, Ketebe Yayınları, İstanbul 2018.
- Narlı, Salman: “**Mustafa Kutlu’nun Hikâyelerinde Değişen Değer Yargıları**” (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2014.
- Necatigil, Behçet: **Düzyazılar-2**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.
- Okay, M. Orhan: “**Sait Faik**” maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 35, Ankara 2008.
- Okay, M. Orhan: **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010.
- Okay, M. Orhan: **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Önertoy, Olcay: **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Öyküsü**, İş Bankası Yayınları, Ankara 1984.
- Öneş, Ali Avni: “Sait Faik Hayatı ve Eserleri”, **Yenilik Dergisi**, Haziran 1954, S. 6.
- Örgen, Ertan: “Moderniteyle öykü arasında nasıl bir bağ kurulabilir? Modernite, Türk öyküsünde ne şekilde varlığını sürdürüyor? Öykümüzü ne şekilde etkiledi?” (soruşturma), içinde: **40 Soruda Türk Öyküsü**, haz. Cemal Şakar, Ketebe Yayınları, İstanbul 2018.
- Özdenören, Rasim: **Ruhun Malzemeleri**, İz Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Özgül, M. Kayahan Özgül: “Hikâyenin Romanı”, **Heceöykü**, Ankara, 46-47: 2000.

- Özlu, Demir: “Değirmen - Dağlar ve Rüzgâr - Ferhad İle Şirin”, **Yeni Dergi**, 16 Ocak 1966.
- Özmez, O. T.: “Sait Faik’le Son Konuşma”, **Mavi Dergisi**, Haziran 1954, S. 20.
- Özsaray, Yunus Emre: “**1980-2000 Arası Türk Hikâyesi ve Toplumsal Değişim**” (Doktora Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017.
- Özyalçın, Adnan: “Raşit Abasıyanık Sait Faik’i Anlattı: Adapazarlı Sait Faik”, **Sanat Olayı Dergisi**, Ağustos 1981, S. 8.
- Rifat, Mehmet: **Metnin Sesi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2008
- Rifat, Sema: “Metnin İçindeki Okur”, **Kuram Dergisi**, S. 5, İstanbul 1994.
- Safa, Peyami: **Sanat-Edebiyat-Tenkit**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999.
- Sağlık, Şaban: “Ehl-i Suhan Yahut ‘Tufandan Önce’nin Anlatıcısı”, **Kitap Haber**, S. 19, Aralık-Ocak 2004.
- Samsakçı, Mehmet: “**Mustafa Kutlu’nun Hikâyelerinde Modern Bir Dejenerasyon Alanı Olarak Siyaset ve Siyasîler**”, içinde: **Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri**, İstanbul 2012.
- Sartre, Jean Paul: **Edebiyat Nedir?**, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul 2015.
- Sayın, Şârâ: **Metinlerle Söyleşi**, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul 1999.
- Schopenhauer, Arthur: **Okumak, Yazmak ve Yaşamak Üzerine**, çev. Ahmet Aydoğan, Şule Yayınları, İstanbul 2005.

- Sevim, Nefin Huvaj: **“Sait Faik Abasıyanık Öykülerinde Söylem: “Semaver”, “Mahalle Kahvesi”, “Alemdağ’da Var Bir Yılan” Kitapları Üzerine Foucault’cu Bir Okuma”** (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2018.
- Showalter, Elaine: **A Literature of Their Own**, Princeton University Press, New Jersey 1977.
- Siyavuşgil, Sabri Esat: **“Sait Faik’i Anlamak”** (Önsöz) Semaver, İstanbul 1965.
- Sönmez, Sevengül (haz.): **A’dan Z’ye Sait Faik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.
- Subaşı, Şeyma: “Mustafa Kutlu İle Söyleşi”, **Bûtimar Dergisi**, No. 1, Bahar 2016.
- Stanzel, F. K.: **A Theory of Narrative**, Cambridge Press, London 1984.
- Stevick, Philip: **Roman Sanatı**, 4.b., çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yay., Ankara 2017.
- Şahin, Seval: Mustafa Kutlu ile Açık Radyo röportajı. <http://acikradyo.com.tr/gunun-ve-guncelin-edebiyati/mustafa-kutlu-ile-edebiyatta-gelenegin-icat-edilmesi-uzerine> erişim tarihi: 01.09.2019.
- Şakar, Cemal: **Yazının Gizledikleri**, Metamorfoz Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Şakar, Cemal (haz.): **40 Soruda Türk Öyküsü**, Ketebe Yayınları, İstanbul 2018.
- Şanlı, Sevgi: **“Aydınlık Bir Baş: Sabahattin Ali”**, içinde: Filiz Ali-Atilla Özkırımlı, **Sabahattin Ali**, Can Yayınları, İstanbul 1979.

- Şen, Anıl: **“Mustafa Kutlu’nun Sinemaya Uyarlanmış Eserleri Üzerine Bir Araştırma”** (Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2016.
- Şen, Pelin: **“Platon’un Mimesis Kavramı Üzerine Bir İnceleme”**, AÖF, Eskişehir 2012.
- Tanç, Nilüfer: **“Alımlama Estetiği Işığında Hüsn ü Aşk’ın Tahlil ve Tenkidi”** (Doktora Tezi), Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla 2013.
- Taner, Haldun: **Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil**, Cem Yayınları, İstanbul 1979.
- Taner, Haldun: **“Sevimli Bir Aylak”**, içinde: Sait Faik, **Semaver**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2018.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi Tanpınar: **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1976.
- Tekin, Mehmet: **Roman Sanatı-Romanın Unsurları I**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2001.
- Tezcan, Gülcan: <https://www.star.com.tr/pazar/bu-son-hikayemdir-haber-1400258/> Erişim tarihi: 13.08.2019.
- Todorov, Tzvetan: **Eleştirinin Eleştirisi**, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2011.
- Togar, Melahat: **“Arkadaşım Sabahattin Ali”**, içinde: Filiz Ali-Atilla Özkırımlı, **Sabahattin Ali**, Can Yayınları, İstanbul 1979.
- Tonga, Necati: **Mustafa Kutlu ve Yoksulluk İçimizde**, Akçağ Yayınları, İstanbul 2005.

- Tonga, Necati: **“Hikâye’ye Terminolojik Bir Yaklaşım”**, Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 3/1, Winter 2008.
- Türk Dil Kurumu Sözlük: <http://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 21.08.2019.
- Uçman, Abdullah: **“Mustafa Kutlu Hikâyeciliğinde Dönüşüm: ‘Ya Tahammül Ya Sefer’i Okurken”**, içinde: **Aynanın Sırrı- Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri**, İstanbul 2012.
- Uşaklıgil, Halid Ziya: **Hikâye**, Yayına Hazırlayan: Fazıl Gökçek, Özgür Yayınları, İstanbul, Mart 2012.
- Uyguner, Muzaffer (derl.): **Sabahattin Ali: Yaşamı/Sanatı/Yapıtlarından Seçmeler**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1992.
- Uzun, İbrahim: **“Aristoteles’in Katharsis Ve Mimesis Kavramlarının Analizi Ve Değerlendirilmesi”**, [https:// www.academia.edu/ 5688285](https://www.academia.edu/5688285)
- Ürgüp, Fikret: **“Sait Faik’in Realitesi”**, içinde: Sait Faik Abasıyanık, **Alemdağ’da Var Bir Yılan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2014.
- Veli, Orhan: **“Denize Doğru”**, Varlık Yayınları, İstanbul 1969.
- Yaşar, Hürriyet (haz.): **Bir Tersine Yürüyüş**, Can Yayınları, İstanbul 2009.
- Yavuz, Hilmi: **Okuma Biçimleri**, Timaş Yayınları, İstanbul 2013.
- Yivli, Oktay: **“Öyküde Bakış Açılarının Birbirlerine Göre Farkları, İmkânları ve Sınırları Nelerdir?”** (soruşturma) Cemal Şakar (haz.), **40 Soruda Türk Öyküsü**, Ketebe Yayınları, İstanbul 2018.

- Yıldırım, Ercan: “Mustafa Kutlu Hikâyesi’nde (Değişen) Anlatım Özellikleri”, **Kitap Haber**, S. 19, Aralık-Ocak 2004.
- Yıldırım, Ercan: **Mustafa Kutlu Hikâyeciliği-Varoluş, Yabancılaşma, Hakikat**, Ebabil Yayınları, Ankara 2007.
- Yılmaz, Durali: **Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu**, Kesit Yayınları, İstanbul 2011.
- Yılmaz, Hüseyin: “**Modern Türk Hikâyesine Mustafa Kutlu’nun Getirdikleri**” (Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2013.
- Young, Damon: **Okuma Sanatı**, çev. Esra Doğru, Maya Kitap, İstanbul 2018.
- Yücebaş, Hilmi: **Bütün Cepheleriyle Sait Faik: Hayatı-Hatıraları-Eserleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1964.
- Yücel, Tahsin: **Yazın Gene Yazın**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.
- Yücel, Tahsin: “Okur”, **Adam Sanat**, S. 109, İstanbul 1994.
- Zweig, Stefan: **Dünya Fikir Mimarları-II**, çev. Ayda Yörükân, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1991.