



## HİKÂYENİN HİKÂYESİ YA DA BİR ÜST KURMACA DÜZLEMİNDE

### AYIŞIĞINDA ÇALIŞKUR

*Nilüfer İLHAN\**

#### Özet

*İnsanın en önemli özelliklerinden biri olan anlatma, edebî eserlerde estetik bir imbidten geçerek bir dönüşüme uğrar. Bu estetik, her dönem yaşanan çağın gereksinimlerine göre farklı bir üslûpla ortaya çıkar. Edebî türler içerisinde hikâye de başlangıcından beri değişik anlatım metotlarıyla yenilenen bir tür olarak görünmektedir. Hikâye yazmaya 1940'lı yıllarda başlayan ve 1980'lere kadar yazmayı sürdüren Cumhuriyet dönemi hikâyecilerinden Haldun Taner de anlatım tekniği zengin olan hikâyecilerimizin başında gelir. 1954 yılında yayımladığı Ayışığında Çalışkur adlı hikâye kitabındaki aynı başlıklı hikâyede de modern anlatılardan olan üstkurmaca tekniğini uygulamıştır. Bu teknikle yazar; hikâye anlayışını ve kendisine yöneltilen eleştirileri ortaya koymuş olur.*

**Anahtar Kelimeler:** Haldun Taner, Ayışığında Çalışkur, hikâye, anlatı, üstkurmaca.

## THE STORY OF THE STORY OR A PLANE METAFİCTION

### AYIŞIĞINDA ÇALIŞKUR

#### Abstract

*One of the most important features of human telling, literary Works an aesthetic one undergoes a transformation through distillation. This aesthetic each term occurs in a different style to the needs of the living age. Since the beginning of the story in the literary genres in the different methods of expression seems to be a kind of renewed. The story began writing in the 1940's and 1980's continued to write until the Republican period Haldun Taner of storys narration techniques is one that is rich. Story in the book with the same title was released in 1954 by the Ayışığında Çalışkur story narration of the modern tecniqe of the upper metafıction iplemented. With this tecniqe the author, story understanding and criticism against him, revealed .*

**Key Words:** Haldun Taner, Ayışığında Çalışkur, story, narration, metafıction.

#### Giriş

Anlatma, insanla birlikte var olan, bilgilerin, deneyimlerin, duygu ve düşüncelerin paylaşılmasını sağlayan ve bunların nesilden nesile de intikal etmesine yardımcı olarak insanı diğer canlılardan ayıran ve bir geçmişinin oluşmasına zemin hazırlayan önemli insanî özelliklerden biridir. Anlatmayla birlikte insan, varoluşunu anlamlandırmaya ve çevresiyle iletişime geçmeye başlar. Her anlatılan durum ya da olay, insanı derinden etkiler ve kendini yeniden sorgulaması için bir araç işlevini üstlenir. Anlatma serüveni, bir yönüyle gerçek ve üzerinde yaşadığımız dünyanın şekli şemai ve yaşanırılığını yeniden keşfetmektir. (Karadeniz, 2005: 154) Anlatmanın

\* Yrd. Doç. Dr., Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, nilufer-\_ilhan@hotmail.com

gerçekleşmesi için de bir anlatıcı ve dinleyici/okuyucu arasında bir etkileşimin olması gerekir. (Barthes, 1988: 51) Anlatıcı ve dinleyici arasındaki etkileşim de anlatıcının anlattığı olay ya durumun zamanla estetik bir imbiden geçirilmesine ve dille oynanmasına neden olur. Anlatıların estetik bir dil ve belli bir kompozisyon çerçevesinde düzenlenmesi beraberinde tahkiyeye bağlı edebî türlerin doğuşunu hazırlamış olur. Böylece destan, masal, hikâye ve sonrasında da roman anlatma esasına dayanan estetik türler olarak karşımıza çıkar.

Arapça'da ha-ke-ve kökünden türeyen hikâye, "taklit etmek", "bir metnin kopyasını çıkarmak" ve "aynen nakletmek" manasına gelir. O halde hikâye, geçeklerden hareket etmekle birlikte yaşanmamış olanı kurgulayarak muhayyel bir tür olduğunu gösterir. "Böylece hikâyenin gerçek kadar gerçekimsiyi, tefekkür kadar tahayyülü de önemseyip benimsemesi modern hikâye için bir sonraki adım olur." (Özgül, 2000: 35) Hikâye gerek Doğu'da gerek Batı'da ilk dönemlerde diğer türlerden ayrılmış olarak sınırlarını çizmez. Birçok türden beslenen hikâyeye "kaynaklık eden kültür unsurları hem Batı'da hem Doğu'da büyük benzerlik gösterir. Batı'da Yunan destanlarından, Tevrat ve İncil'de yer alan kıssalarla gelişmesine mukabil, Doğu'da Hind, Arap cahiliye devri ve Kur'andaki kıssalar bu türün gelişmesine müspet yönde tesir etmiştir. (Kolcu, 2009: 9-10) Türk edebiyatında hikâye, İslamiyet öncesinde mitolojiyle bir yakınlık kurarak destanın içinde yer almış ve İslamiyet sonrasında halkın oluşturduğu çeşitli temalarla beslenen halk hikâyeleri ve elit tabakaya ait olan çoğunlukla dinî bir temel üzerine inşa edilen mesnevilerle kendine yol bulmuştur. Tanzimat döneminde ise hikâye, Aziz Efendi'nin *Muhayyelât'ı* (1797), Ahmet Mithat'ın *Letâif-i Rivâyât'ı* (1871-1893) ve Emin Nihat Bey'in *Müsameretname'si* (1872-1875) gibi uzun hikâyeleri ya da kısa romanlarıyla henüz sınırları kesin olarak çizilmeyen bir tür olarak görülmektedir. Bu dönemde natüralist bir teknikle yazılan Nabizade Nazım'ın *Karabibik* (1890) ve gerek küçük insanı konu etmesi gerek hikâye boyutunun küçülmesiyle Şemsettin Sami'nin *Küçük Şeyler'i* (1890) modern anlamda hikâyeciliği başlatan eserler olur. Bu hikâyelerle birlikte Türk edebiyatında hikâye, Avrupalılar'ın *short story* adını verdiği kısa ya da küçürek hikâyeciliğe doğru evrilir. Millî edebiyat döneminde Ömer Seyfettin ve Refik Halit Karay, Cumhuriyet döneminde Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali ve Memduh Şefket Esendal kısa hikâyenin başarılı temsilcileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısa hikâyenin popüler olmasında sözlü kültürden yazılı kültüre geçmenin etkisi söz konusu olduğu gibi modernizmle birlikte insanın artık daha kısa, daha çabuk tüketilebilen nesne, olay, durum ya da edebî türlere meyletmesinin de etkisi vardır. Walter Benjamin'in ifadeye çalıştığı gibi "modern insan kısaltılamayacak şeyler üzerinde çaba sarfetmiyor artık. Gerçekten de, insanoğlu hikâye anlatıcılığını bile kısaltmayı başardı. Kendini sözlü gelenekten kopartan *short story'nin* gelişimine tanık olduk. Artık kısa öykü, çeşitli anlatışların katmanlaşmasından doğan yetkin anlatının en yakın resmini çizen ince, saydam katların yavaş yavaş birbiri üstüne birikmesine izin vermiyor."(Benjamin, 2008: 85-86)

Hikâye, boyutuyla bir değişime uğrarken modern anlamda yepyeni tekniklerle donanmasıyla da yeni anlatım imkânlarına kavuşur. Bilhassa postmodern anlatılarda görülen, üstkurmaca, geri dönüşler, bölümlere ayırma, değişik parçaları bir araya getirme, metinlerarasılık, aynı şeyi yeniden yazma, metnin içine eleştirel, politik, sosyal yorumlar yerleştirme, kendi sürecini metnin asıl teması olarak gösterme, metin kahramanlarının birer hayâl ürünü ve dilin bir parçası olduğunu açıklama, ironi ve parodi kullanma, yazarın ortadan kaybolması ya da tersine yazarın ısrarla metnin gidişatına müdahale etmesi (Yalçın-Çelik, 2005: 44-45) gibi teknikler hikâyeyi kimi

kez geleneğe yaklaşıırken kimi kez de karmaşık bir anlatı türüne doğru sevkeder. Gerçeğin değişmesi anlatı türlerine yansiyarak klasik anlatım metotlarını bir kenara iter ve okuyucunun alışık olmadığı bir kurguyu gözler önüne getirir. Metin; yazar, eser ve okuyucu gibi üç saç ayağından teşekkül ederek çok katmanlı bir yapıya sahip olur. Bunları birlikte görebildiğimiz teknik de üstkurmacadır. Anlatı içinde anlatı olarak kurgulanan üstkurmaca (metafiction), “yazarın, “yazma eylemi”ni kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, “nasıl yazdığını anlatması” ve romanın içerisinde yazma eylemi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, özetle roman teorisini roman pratiği içerisinde gösterme”sidir. (Yalçın-Çelik, 2005: 46)

Hikâye yazmaya 1940’lı yıllarda başlayan Cumhuriyet dönemi hikâyecilerinden Haldun Taner de 1954 yılında yayımladığı *Ayışığında Çalışkur* adlı hikâyesini üstkurmaca bir teknikle okuyucuya sunar. Bu çalışmamızda Haldun Taner’in bir hikâyenin yazılma ve okurla buluşma serüvenini anlattığı söz konusu edilen uzun hikâyesindeki üstkurmacayı değerlendirmeye çalışacağız.

### Haldun Taner’in Hikâyeciliği

Haldun Taner, hikâyecilik serüveni 1940’lı yıllarda başlayan ve daha çok da 1950’lerden sonra hikâyelerini yoğunlaştıran bir yazardır. Uzun bir hikâyecilik dönemi olan yazar, *Yaşasın Demokrasi* (1949), *Tuş* (1951), *Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu* (1953), *Ayışığında Çalışkur* (1954), *On İkiye Bir Var* (1954), *Konçınalar* (1967), *Sancho’nun Sabah Yürüyüşü* (1969) ve *Yalıda Sabah* (1983) adlı hikâye kitaplarını yayımlar. Onun hikâye anlayışına geçmeden önce 1940’lı ve 1950’li yılların hikâye anlayışına kısaca bir göz atmak gerekir. 1940’lı yıllarda Türk hikâyeciliğinde, gerçekçi toplumcu bir eğilimin olduğu ve dolayısıyla toplumcu temaların öne çıktığı görülmektedir. Anadolu insanının yaşantısı, I. Dünya Savaşı’nın Anadolu insanı üzerindeki olumsuz etkisi ve II. Dünya Savaşı’nın toplumda yarattığı ahlâk çöküntüsü gibi toplumcu gerçekçi konular bu dönem temaları arasında yer alır. Bu dönemde Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz, Faik Baysal ve Sabahattin Ali gibi hikâyeciler, ideolojik bir tutumla Marksist bir çizgide hikâyelerini yazmışlardır.

Türk edebiyatında hikâye, 1950’li yıllarda gerek dünya gerek yurttaki konjoktüre bağlı olarak içerik ve biçim noktasında bir değişim ve bir dönüşümü yaşar. Sait Faik Abasıyanık’ın *Alemdağda Var Bir Yılan* (1952) hikâyesi bu yeniliğin filizlenmesinde öncü bir rolü üstlenir. Kent yaşamının içindeki bireyi içselleştiren yazarlar, bireyin içindeki çalkantılara bağlı olarak anlatımı karmaşık bir teknikle verirler. Böylece “1950 kuşağı öykücüler, içinde buldukları dünyada yaşayan bireyi canlılığı ve sahiciliğiyle verebilmek için, geçmişten gelen anlatım biçimlerinden yüz çevirmiş ve böylelikle yalnızca öykü türünde değil genel anlamda yazınsal kavrayışta köklü bir değişimi başlatabilmiştir.” (Dirlikyapan, 2010: 181) Bu yıllarda Bilge Karasu, Vüsat O. Bener, Nezihe Meriç, Feyyaz Kayacan, Ferid Edgü, Onat Kutlar, Leyla Erbil, Demir Özlü ve Sevim Burak gibi hikâyeciler kent yaşamına odaklanan hikâyeleriyle bireysel temaları ön plana çıkardıkları gibi hikâye dilinde de şiirsel ve girift bir anlatım metodunu yakalamışlardır.

Toplumcu gerçekçi çizginin ağırlıkta olduğu yıllarda hikâye yazmaya adım atan Haldun Taner ise, ideolojiyi ön plana çıkarmayan ancak toplum gerçeklerinden de uzağa düşmeyen hem toplumcu hem de bireysel yazdığı ironi dozu yoğun olan kısa hikâyeleriyle öne çıkan bir yazar olarak dikkat çeker. İroniyle gerek toplumun gerek bireyin çelişmesini, ikiyüzlülüğünü, umursamazlığını ve değişimini/ dönüşümünü gözler önüne getirmeye çalışır.

O, bir hikâyecinin toplumsal meselelere yer verirken estetik bir endişe taşıması ve ikisini harmanlaması gerektiğini “hikâyede bu aksaklıkları yansıtmak istiyorsa hikâyenin polifonik dünyasının havasına uyması, bu aksaklıklar da gerçeğin bir yanı olduğuna göre genel gerçeğin içindeki yerinde ve dozunda vermesi gerekir. Sanatsal ve estetik kaygı bu yansıtışı asla zayıflatmaz, genel gerçek havası içinde daha inandırıcı, daha etkili, daha vurucu bile yapar.” (Aktaran Lekesiz, 1998: 375) sözleriyle vurgular.

Onun hikâyelerindeki anlatım metodu yazarı kimi zaman geleneksel tahkiye üslûbu olan meddaha kimi zaman da modern tekniklere yaklaştırır. Necip Tosun, Taner’in iki anlatım tekniğinden faydalandığını ve dönemindeki hikâyelerden farklı bir tarzla yazdığını belirterek onu özgün bir adacık olarak niteler: “Taner, modern hikâyenin geldiği yeri imkânlarını iyi bilmesine karşın geleneksel anlayışa sıkı sıkı bağlıdır. Ne biçimsel anlamda yenilik arayışı içerisinde ne de dilde bir gerilim, şiirsellik peşindedir. Çoğunlukla düz, sade anlatımı yeğler. Öykülerinde nakilci tavır baskındır. Bu anlamda onun öykücülüğünü, bağımsız, özgün bir adacık olarak nitelemek gerekir.” (<http://tosunnecip.blogcu.com/haldun-taner-oykuculugu-bir-hayat-projesi-olarak-mutluluk/10366218>, 2011) İlk hikâyelerinde klasik anlatım metodunu uygulayan yazar, 1950’lerden sonra yazdığı hikâyelerinde toplumda görülen siyasî, sosyal ve kültürel değişmelere paralel olarak (bir akımın bir hareketin içinde yer almayarak) yeni anlam ve teknikle okuyucu karşısına çıkar. “Artık önemli olan, konu bütünlüğünü, bir olaylar zincirine bağlı olarak vermek değildir. Küçük yaşam parçaları ve izlenimler, psikolojik unsurlar ve Freud’un modern psikolojideki etkisiyle bilinç ve bilinçaltına yönelme, cinselliğin tema olarak işlenmesi, zamanı kurguda esas alma, sembolik anlatım, deneysel hikâye yazma, hikâyede karşılaştırmalı metin uygulama, sinemaya ait unsurları hikâye kurgusu içine yerleştirme, modern psikolojinin etkisiyle oluşan bir teknikle zihnin içeriğini aydınlatma, içmonolog ve bilinç akımı gibi yöntemlerle hikâyeler yazmaya başlanılır.” (Yalçın, 1995: 219-220)

Haldun Taner, bu hikâyecilerin eserlerini yayımladığı dönemde *Ayışığında Çalışkur* adlı uzun hikâyesiyle yeni anlatım tekniklerini denemekle birlikte bu hikâyecilerden gerek tema gerek dil olarak ayrılmıştır. Ancak yazarın edebî anlamda dünyadaki gelişmeleri takip ettiğini ve hikâyelerinde de klâsik anlatımı devam ettirmekten ziyade bu gelişmeleri uyguladığını görmek mümkündür. Yazar deneysel bir çaba olarak değerlendirdiği *Ayışığında Çalışkur* adlı hikâyesinde yazarı/ eseri/ okuyucuyu bir araya getirerek postmodern anlatılarda hayli görülen üstkurmaca tekniğini uygulamıştır.

### **Bir Üstkurmaca Olarak Ayışığında Çalışkur**

Anlatı içinde anlatı ya da kurmacanın kurmacası olarak değerlendirilen üstkurmacyı Yıldız Ecevit şu şekilde tanımlar: “Bu eğilim genel bağlamda, yazma ediminin kurmaca metnin içinde kurgulanması demektir. Bu, yazarın, metnini nasıl yazdığını o metnin içinde anlatması, yazma sorunlarını metnin ana konusu durumuna getirmesi ve kimi kez de okurunu metnin içine sokarak, romanını nasıl oluşturduğunu onunla paylaşması anlamına gelir: edebiyatın kendini anlatması, kurgulamasıdır üstkurmaca: kurmacanın kurmacasıdır.” (Ecevit, 1996: 110) Artık edebiyatın ne yazdığı değil, nasıl yazdığı önem kazanınca, metinde “nesne görevindeki edebî eserin yazılma macerası öne çıkarak edebî eser, özne konumuna gelir.”(Yalçın-Çelik, 2005: 46) Üstkurmaca metinlerde metnin yazılışının metnin konusu haline gelmesi, okuyucuya yazma eyleminin bir oyun olduğunun hatırlatılması ve onu da yazma eylemine dâhil etme önemli bir unsur olarak görülmektedir. Bütün bunlar, alışlagelmiş bir anlatı biçimlerine bir başkaldırıdır. Yavuz Demir’in de belirttiği gibi bu yönüyle esasında

“alışlagelmışlikten uzaklaşma” ve “tecrübîlik” (deneysellik) mevcuttur. (Demir, 2002: 28) Yazar, deneysellikle olmayan bir tekniği uygularken aynı zamanda var olana da bir tepkisini göstermiş olur.

*Ayışığında Çalışkur* hikâyesine bu bağlamda baktığımızda metin, beş farklı anlatım düzleminden oluşmaktadır. Hikâyenin beş farklı başlıkla sunulması ve bu bölümlerde anlatımın değişmesi hikâyenin üst kurmaca bir metin olarak değerlendirilmesini gerektirmiştir. Hikâyede bir metinle birlikte, değişik kesimden okuyucular ve bunların hikâyeyi değerlendirmeleri, metnin tekrar mukayeseli bir şekilde yazılması, bu metinden sonra okuyucuların değerlendirmeleri, epilog ve sonuç bölümlerinin yer almasıyla çoklu bir anlatımın yer alması sağlanılır. İlk düzlemde yazar, *Ayışığında Çalışkur* adlı bir hikâyeye yer verir. Hikâye gerek tema gerek üslup bakımından yazarın diğer hikâyelerinden ayrı bir özellik taşımaz. Nurdan Gürbilek'in *Son Bakışta Aşk* kitabında vurguladığı gibi “çömlekçinin parmak izleri çanağa nasıl yapışip kalırsa, anlatıcı da hikâyesinde öyle bir iz bırakır.” (Benjamin, 2008: 84) Eğer yazar, hikâyeyi burada bırakıp diğer anlatım düzlemlerini kurmamış olsaydı klasik bir Haldun Taner hikâyesi olarak karşımıza çıkardı. (Yalçın, 1995: 279) Kısa bir hikâye olan *Ayışığında Çalışkur*, diğer anlatım düzlemlerinin eklenmesiyle ve uzun bir hikâyeye dönüşmesiyle yazarın hikâyecilik serüveninde tek uzun hikâye olarak farklı bir anlam düzlemini oluşturmuştur. Böylece yazar, Tanzimat dönemi hikâyelerinde görülen uzun anlatımı tekrar deneyerek gelenekle bir bağ kurmuş gibi gözükse de buradaki uzunluğun tek bir metne bağlı kalarak yapılmadığını, birkaç parçanın bir araya gelerek oluştuğunu ve bu anlatımın da hikâyeyi modern anlatı yaptığını söylemek mümkündür. Bir bütüncül bakışla *Ayışığında Çalışkur* adlı hikâyenin konusunu, hikâyenin okuyucuyla buluşması ve onlardan gelen tepkiler sonucunda yazarın okuyucunun beklentileri doğrultusunda hikâyeyi yeniden yazması ve sahiciliğini yitirmesi oluşturur. Yazarın bu şekilde bir kurguyla hikâyeyi yazması kendi hikâyelerine yöneltilen eleştirilere cevap vermek olduğu gibi tasvip etmediği bir yazma eylemini de ortaya koyduğu söylenebilir. Nitekim bir hikâyede özellikle samimiyeti ve gerçekliği arayan yazar, bir röportajında hikâyecilik anlayışını şöyle ifade eder: “İçtenlik, heyecan, sıcaklık ararım. Yapaya tahammülüm yoktur. Manirizm, cambazlık, fazla ustalık, soyuta fazla kayış hevesi, keyfimi kaçıırır. Sonra açık seçiklik ararım. Kulağını ters eli ile göstermek bence acemiliktir. Açık seçiklik, sadelik yazarın birinci nezaket borcudur.” (Taner, 2008b: 120)

İlk düzlemdeki *Ayışığında Çalışkur* adlı hikâyenin konusu ise, *Çalışkur* adlı bir apartmanda birbirinden farklı insanların değişen hayat şartlarıyla birlikte zihniyetlerindeki değişim oluşturur. Böylece hikâye, bir karaktere değil, birden çok karaktere bağlı olarak anlatımını gerçekleştirir. Hikâye, bir gece tasviriyle başlar. Ayışığı ortalığı ışıttıktan sonra yazar-anlatıcı bakışını apartmanda yaşayan kahramanların üzerine yoğunlaştırarak anlatmaya başlar. Her kesimden insanların bir araya toplayan bu apartmandaki karakterlerin genel özelliği ikiyüzlü, paraya düşkün ve cinsî hazlar peşinde olan kişiler olmalarıdır. Hikâye, apartmanda yaşayan ve dışardan gelenlerle birlikte kalabalık bir şahıs kadrosuna sahiptir. Hikâyenin tarihsel zamanı 1950'lilerdir. Hikâye kahramanlarından bekçi Zülfikar'ın Demokrat Parti'yi öven “Demokratlar iyi çalışıyor ” (Taner, 2008a: 125) sözleri ve Demokrat Parti'nin iktidar oluşuyla birlikte başlayan kentleşme ve bu kentleşmeye bağlı olarak apartman yaşamına geçilmesi dönemin özelliğini yansıtan örneklerdir. Hikâyenin anlatma zamanı ise, bir eylül akşamında birkaç saatlik bir zaman diliminden ibarettir. Üstkurmaca metinlerde yazarın da bir kurmaca karakter gibi yer almasına ya da varlığını duyurmasına yönelik *Ayışığında Çalışkur*'da yazar-anlatıcı da hâkim bakış açısıyla karakterleri

gözlemleyen ve varlığını yoğun olarak hissettiren bir konumdadır. Metindeki “Kapıcı katında bir çocuk ağlaması geliyor. Yine Saime’nin piçi olacak.” (Taner, 2008a: 123) ve “Nuri öylesine sinirli ki, adamın demin umumi yer dediğini şimdi âlâmın bahçası yapışını fark etmedi” (Taner, 2008a: 141) gibi cümlelerde anlatıcının varlığı gösteren örneklerden birkaçıdır.

Hikâyenin ikinci anlatım düzlemi, *Ayışığında Çalışkur* adlı hikâye metninin yayımlanmasından sonra okuyucudan gelen tepkiler yani “hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma” (Moran, 2004: 98) ya da bir hikâyenin nasıl yazılması gerektiği oluşturur. Yazar, bu düzlemde okuyucuyu işin içine katarak onlardan gelen değerlendirmeleri dikkate alır. Anlatımın bu düzleminde okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşime geçerek metnin bir üstkurmaya dönüşmesi sağlanır. Okur, metni değerlendirerek metnin yeniden inşa edilmesinde etkin bir öge konumuna gelir. Her meslek grubundan ve kesimden okuyucular, hikâyeyi kendi beğenileri perspektifinde eleştirirler: “Bir metni herkes okuyabilir ve okurken yeniden yaratabilir. Mesela gazeteciler, toplum bilimcileri ve yurttaşlar. Bu da her metnin kişiye özel, çoğul okumaları ya da yorumları olması gerektiğini gösterir.” (Rosenau, 1992: 73) Bu kadar farklı okuyucu kitlesi bir metnin yorumlanmasında bir zenginlik oluşturmakla birlikte, metnin daha çok eleştiriye maruz kalmasına da sebep olur. *Ayışığında Çalışkur*’da okurdan gelen eleştiriler; hikâyenin dili, kahramanları, teması ve kurmaca metnin gerçekmiş gibi algılanışı üzerine yoğunlaşmaktadır. Hikâyeye yöneltilen eleştirileri şu şekilde sıralayabiliriz:

- 1) Şiirsel ve sihirli bir üslubunun olmaması
- 2) İmgeye yer verilmemesi
- 3) Öz Türkçe sözcüklere yer verilmesi veya verilmemesi
- 4) Kişileri kültürel yapısına göre konuşurma
- 5) Devrik cümleye yer verilmemesi
- 6) Sadece kafa ve homourla yazılması
- 7) Örtülmesi gereken gerçeklerin göz önüne serilmesi
- 8) Varlıklı sınıfların küçük düşürülmesi, orta halli insanların yüceltilmesi
- 9) Hikâye kahramanlarıyla gerçek yaşamdaki kişiler arasında bir bağın kurulması ve kurgunun gerçek yaşamda bir karşılık bulması
- 10) Yazarla hikâye kahramanları arasında bir bağın kurulması

Bütün bu maddeler, hikâye meselelerinin tartışıldığı ve okuyucunun/ eleştirmenin bir metni nasıl algıladığının göstergesidir. Üstkurmaya metinlerin izleklerinden olan metnin içindeki yazarların kendi yazma edimleri ile ilgili düşüncelerini söylemesi, yazar konumundaki kişilerin, yazdıkları metinleri nasıl yazdıklarını anlatması ve edebiyat konusunda kuramsal düzlemde düşünce üretmesi (Ecevit, 2009: 117) burada okuyucular tarafından gerçekleşir. Yazar bu şekilde kimi zaman kurmaca bir okuru kimi zamanda gerçek yaşamdaki bir okuru buraya alarak gerçekle kurmacayı bir araya getirir. Örneğin, yazarın hikâyelerini imge ve imaj açısından olumsuz bir şekilde değerlendiren Attila İlhan’ın *Gerçeklik Savaşı*’nda ifade ettiği “İmage? Yok! Deyiş? Yok! Toplumsal öz?

Zaten yok! Estetik anlamıyla öz? Mevcut değil. Dil temizliği, yenilik, orijinalliyi? Maalesef! Bu böyle olunca Vedat Günyol'un yeni eser için ya daha doğrusu Haldun Taner için yazdığı yazıya koymuş olduğu başlığı şöyle düzeltebiliriz. O bildiği gibi "Yağmurun altında yeni bir şey yok" demiştir. Biz daha kestirmeden gidip şöyle diyoruz: yağmurun altında hiçbir şey yok." (Aktaran Lekesiz, 1998: 358) sözleri metinlerarasılıkta bir teknik olan kolajla okur eleştirileri içinde yer alır. Yazar, birkaç sözcüğü değiştirdikten sonra bu yorumu *Ayışığında Çalışkur*'a şu şekilde uyarlar: "(...) ihanet etmektedir. İmaj? Yok. Espri? Yok. İfade? Yok. Sosyal muhteva? Zaten yok. Estetik manasıyla muhteva? Mevcut değil. Görüş özelliği? Arama. Dil ve anlatış yeniliği? Ne gezer. Bu böyle olunca biz daha kestirmeden gidip hikâyenin adını değiştiriyor ve Ayışığının altında hiçbir şey yok" diyoruz." (Taner, 2008a: 156) Yazar, ayrıca mektup ve denetim kurulu raporlarını da kolajlama yönetimiyle bir üstkurmacaya dönüştürür. Yazarın gerçek yaşamda bir oyun yazarı olmasına yönelik olarak hikâyenin bir oyun olarak oynanıp oynanmaması da irdelenir. Daha çok bir mesaj içeriği olan ve her kesime hitap eden bir türdür oyun. Ancak bu hikâyenin bu kurala uymadığı vurgulanarak ilk anlatım sansür heyetinden geçmez. Bu düzlemde okur ve metin ön planda olurken, yazar ise kimi zaman okuyucu tarafından öne kimi zamanda geri planda kalmaya zorlanır.

Üçüncü düzlem olan sonuç başlığıyla verilen *Ayışığında Çalışkur*'un eski ve yeni metnin birlikte sunulması, Türk hikâyecilik tarihinde bir yeniliği içinde taşır. Yazar, eleştirileri dikkate almadan/umursamadan yazdığı eski metinle eleştirileri dikkate aldıktan sonra yazdığı yeni metni bir araya getirir. Böylece yazar, kendi metnine metinlerarasılıkta bir teknik olan parodiyle, yeni bir anlam yükleyerek (Aktulum, 2000: 117) kurmaca metin üzerinde oyun oynar. İlk metinde olumsuz olarak çizilen karakterler yeni metinde ideal bir çerçeveye okuyucuya sunulur. Gerek fiziksel gerek karakterlerindeki olumsuz özellikler bir bir silinir ve okuyucunun beklediği şekilde olumlu yönlerle anlatılır. İlk metinde karakterleri daha realist bir çizgide vermek için onları konuştururken yabancı kökenli, yerel ve argo sözcüklere ağırlık vermesine rağmen yeni metinde İstanbul Türkçesiyle karakterlerini konuşturur. İlk metinde refah seviyesi fazla olan insanları eleştirip, orta halli insanları yücelttiği için bir eleştiriye maruz kalan yazar, yeni metinde tam tersini yaparak okuyucunun beğenisi göre karakterlerini oluşturur. Örneğin kapıcı katında oturan Saime, apartmanın etrafında dolaşan ve bir ilişkisi olan Bekçi Zulfikâr'la, ağlayan çocuğunu susturması için ilk metinde şöyle konuşur: "Get Zulfikar emcesi get" dedi. "Get de sen ırsızları gatilleri götür garakola. Ben paşa oğlumun virmem sağa" (Taner, 2008a: 166) Bu ifadeler idealize edilmiş bir şekilde ikinci metinde şöyle yer alır: "Gidiniz Zulfikar Bey amcası, gidiniz" dedi. Gidiniz de siz kaka bebekleri, yaramaz bebekleri alınız. Ben paşa oğlumun vermem size. Biz mamamızı yedik, et suyumuzu içtik, şimdi cici cici e-e yapacağız." (Taner, 2008: 167)

Yazar, Çalışkur apartmanının sahibi olan ve işten başka bir şey düşünmeyen tüccar Dünder Çalışkur'un portresini ilk metinde fırsatçı ve sadece cebini düşünen bir zengin olarak çizer. Gerçek yaşamda gözlemlendiğini kurmacaya dönüştüren yazarın bu karakteri tepki çeker. O da ikinci metinde gerçekle pek ilgisi olmayan ve ilk metinde yer almayan şu ifadeleri ironik bir dille sunar: "Gülseren başucunda gülümsüyor: Sen bir gün iflas edersen bu dürüstlüğün yüzünden iflas edeceksin.

"Ne yapayım karıcığım, vicdanım el vermiyor."

"Hakkın var şekerim. Şaka söylüyorum. Hadi artık yorulmadın mı?"

“Yoruldu ama çalışmam lazım” dedi enerjik tüccar. “Biz dünyaya kendimiz için gelmedik. Her zaman başkaları için, yurt için, insanlık için, medeniyet için... Önce vazife sonra aşk.” (Taner, 2008a: 175)

1950’lerden sonra Türkiye’de kentleşmeyle birlikte kapitalistleşmeye doğru hızlı bir adımın atılması toplum yaşamını önemli ölçüde değiştirmiştir. Her şeyin bir meta konumuna düştüğü, alınıp satıldığı ve paranın insan ilişkilerinde bir merkezi oluşturduğu görülmüştür. Bu durumu gözlemleyen Haldun Taner de *Ayışığında Çalışkur*’da, apartmanda yaşayan ve değerlerini kaybeden bu insanlara benzemeyen bir nişanlı çift karşı karakter olarak yer verir. Sistem tarafından henüz kirletilmeyen ya da sistemin dışında kalan bu çift, ilişkisinde sevgiyi esas almaktadır. Diğerleri gibi, sevgilerini iki yüzlülükle ve kapalı kapılar ardında yaşamazlar. Okuyucu tarafından itibar görmeyen bu çifti yazar, ikinci metinde hayata bakışlarını değiştirerek toplumdaki bütün bozulmuşlukları, yozlaşmayı ve değer kaybını bu çiftte transfer eder: “Ablası işi biliyor, evlenseler de, evlenmeseler de, gezmelerine göz yumuyordu. “Keyfine bak kardeşim” demişti Melâhat’e. “İnsan dünyaya bir kere gelir. Eğlen eğnebildiğin kadar.” Aslında ablası da Tarlabası’nda bir randevu evinde sermaye olarak çalışıyordu.”(Taner, 2008a: 205)

Epilog başlıklı dördüncü düzlemde yazar, okuyucuya hikâye kahramanlarının sonunu bir kıssadan hisse tadında anlatmaya çalışır. Bütün kahramanların birbirine iyilik yaptığı ve kötülüğün yer almadığı masallara özgü bir dünya çizer. Bu dünya; düşene tekmenin vurulmadığı, günahkârın tövbe ettiği, gençlerin bilimle uğraştığı ve mahallede/ apartmanda komşuluk ilişkilerinin güçlü olduğu bir dünyadır. Okuyucunun yönlendirmesiyle, gerçekten ayrılan ve beklentiler sonunda kurmaca bir metin oluşturan yazar, okuyucuyu düşündürmeye bile gerek görmeden ahlâkî mesajını doğrudan şu şekilde verir: “Hâsılı ey kariini kiram! Fenalık her zaman cezasını görür. İyilik, önünde sonunda mutlaka mükâfat bulur.” (Taner, 2008a: 229)

Son düzlem olan “sonucun tepkileri” başlıklı bölümde, son yazılan hikâyeyle ilgili olumlu tepkilere yer verilir. Son hikâye bilhassa okuyucu tarafından ahlâki bulunduğu için beğenilmiş ve bu beğeniler doğrultusunda bir filminin çekilmesine ve sahnelenmesine karar verilmiştir. Böylece hikâye, yazarın yazdığı şeye değil de demek istemediği şeye dönüşmüştür. (Rosenau, 1998: 62-63)

Bütün bu parçaları birleştirdiğimiz zaman, hikâyenin genel anlam düzlemini bir yazarın okuyucu beklentileri doğrultusunda eser vermesi ve inandıklarını ya da gerçekleri bu beklentiler yüzünden ifadeye çalışmaması oluşturmaktadır. Dolayısıyla Haldun Taner’in bu hikâyede yaptığı eleştiri, sahihliğini yitiren ve popüler olmaya çalışan yazarlara yöneliktir. Burada yazarın okuru değil de okurun yazarı yönlendirdiği görülmektedir.

Yazar, kurmaca sansür heyetinin hikâyeyi sahneleyeceğini belirtmekle de sahiciliğini yitiren bir hikâyenin bu tarafının önemsenmeyip Tanzimat’tan beri bir ahlâk dersi vermek amacıyla yazılan eserlerin halk nezdinde gördüğü ilgiyi hatırlatmış olur. Böylece yazar, oyunlaştırdığı hikâyelerinin maceralarını *Ayışığında Çalışkur*’da hikâye etmiş olur.

### Sonuç

Cumhuriyet dönemi hikâyecilerinden Haldun Taner, uzun bir hikâyecilik serüveni olan yazarlarımızın başında gelir. Herhangi bir akım ya da hareket içinde yer almadan çağın ritmini büyük bir dikkatle dinleyerek farklı anlatım metotlarını hikâyelerinde göstermiştir. 1950’lerden sonra Türk hikâyeciliğinde bir dönüşümün yaşandığı



ve Haldun Taner'in de bu dönüşüme ayak uydurduğunu söylemek mümkündür. Yazar, 1954 yılında yayımladığı *Ayışığında Çalışkur* adlı hikâye kitabındaki aynı başlıklı hikâyesinde postmodern anlatılarda hayli görülen üstkurmaca tekniği uygulamıştır. Üstkurmaca bu hikâyede; yazarın bir hikâye yazması ve bu hikâyenin okurla buluşması, sonrasında okurdan gelen tepkilerle birlikte hikâyenin yeniden ve ilk hikâyeye mukayeseli bir şekilde sunulması ve okurun bu yeni hikâyeyi beğenmesi şeklinde görülmüştür. Hikâyenin hikâyesi olarak adlandırdığımız *Ayışığında Çalışkur*, Haldun Taner'in hem kendi hem de karşı olduğu hikâyecilik anlayışını ortaya koyması bakımından önemli bir deneysel çabadır. İlk yazdığı hikâye ve okurdan gelen eleştiri mektupları kendi hikâye anlayışını göz önüne getirdiği metinlerdir. Yazar, burada gerçek vurgusu üzerinde durarak okurun değil yazarın okuru yönlendirmesi gerektiğini belirtmiştir. Okur ya da eleştirmenlerden gelen eleştirileri dikkate alarak hikâye yazan ve sahilliğini kaybeden yazarların hikâyecilik anlayışını da ilk metnin parodisini yaparak ve bu metnin okur tarafından beğenildiğini göstererek yapmıştır. Anlatı içinde anlatı, kurmacanın kurmacası ya da edebî problemlerin bir metin içinde tartışılması manasına gelen üstkurmaca bu hikâyede, yazarın bizzat kendi yazdığı hikâyeden hareketle gösterilmiştir. Böylece yazar bu teknikle, hem bir modern hikâye yazdığını hem de hikâyeye ilgili birçok meselelere parmak bastığını ortaya koymuştur.

#### Kaynaklar

- Aktulum, Kubilây (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. 2.bs, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Barthes, Roland (1988), *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat). 1.bs., İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Benjamin, Walter (2008), *Son Bakışta Aşk*, (sunuş ve haz. Nurdan Gürbilek). 5.bs., İstanbul: Metis Yayınları.
- Demir, Yavuz (2002). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde Müşâhedât Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât*. 1.bs., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Dirlikyapan, Jale Özata (2010). *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. 1.bs., İstanbul: Metis Yayınları.
- Ecevit Yıldız (1996). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ecevit, Yıldız (2009). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. 6.bs., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karadeniz, Abdürrahim (2000), "Anlatma Zorunluluğu", Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı. S.46/47, Ekim/Kasım, s.154.
- Kolcu, Ali İhsan (2009), *Tanzimat Edebiyatı II Hikâye ve Roman*. 4.bs., Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Lekesiz, Ömer (1998), *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 2*. 1.bs., İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Moran, Berna (2004). "Üstkurmaca Olarak Kara Kitap", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. 10bs., İstanbul: İletişim Yayınları.

- Özgül, Kayahan (2000), "Hikâyenin Romanı", Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı. S.46/47, Ekim/Kasım, s.35.
- Rosenau, Pauline Marie (1998). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, (çev. Tuncay Birkan). 1.bs., Ankara: Ark Yayınları.
- Yalçın, Sıddıka Dilek (1995). *Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*. 1.bs., Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yalçın-Çelik, Sıddıka Dilek, (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarihi Romanlar*. 1.bs., Ankara: Akçağ Yayınları.
- Taner, Haldun (2008a), *Bütün Hikâyeleri 2*. 12.bs., Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Taner, Haldun (2008b). *Bütün Hikâyeleri 4*. 8.bs., Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tosun, Necip. Haldun Taner Öykücülüğü: Bir Hayat Projesi Olarak Mutluluk (<http://tosunnecip.blogcu.com/haldun-taner-oykuculugu-bir-hayat-projesi-olarak-mutluluk/10366218>, E.T. : 10.05.2011)