

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

**POSTMODERN AÇIDAN MUSTAFA KUTLU ÖYKÜLERİNDE BİÇİM VE
BİÇEM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Betül BAĞCI

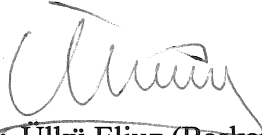
Tez Danışmanı : Doç.Dr. Ülkü ELIUZ

MAYIS – 2014

TRABZON

ONAY

Betül BAĞCI tarafından hazırlanan “Postmodern Açıdan Mustafa Kutlu Öykülerinde Biçim ve Biçem” adlı bu çalışma 13 Haziran 2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilimi dalında **yüksek lisans tezi** olarak kabul edilmiştir.



Doç.Dr. Ülkü Eliuz (Başkan, Danışman)



Yard.Doç.Dr. Fırat Caner (Üye)



Prof.Dr. Necmettin Alkan (Üye)

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım .../.../...

Prof.Dr. Ahmet Ulusoy
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Betül BAĞCI

08.05.2014

ÖNSÖZ

Mustafa Kutlu 1980 sonrası Türk öykücülüğünde yirmi iki öykü kitabı ile yer alır. Öykülerde modern bireyin var oluş süreci içinde arayış, kaçış, yozlaşma, yabancılaşma, kendine dönüş, kendi oluş temaları ele alınır. Modernizmin bireyi kendinden uzaklaştıran tavrına karşılık onun kendilik bilincini kurması ve kimliğini inşa etmesi postmodern edebiyatın olanaklarından yararlanılarak yapılır.

“Postmodern Açından Mustafa Kutlu Öykülerinde Biçim ve Biçem” konulu çalışmanın hedefi postmodernizmin edebiyata yansımalarının Türk öykücülüğünün köşe taşlarından olan Kutlu öykülerinde incelenmesi ve anlatıların bu alandaki yerinin belirlenmesidir. Çalışmamda akademik ve şahsi hayatımda bana rehber olan hocam Sayın Doç. Dr. Ülkü Eliuz’a, teşekkür ederim.

Betül BAĞCI

08.05.2014

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖZET.....	VII
ABSTRACT.....	VIII
GİRİŞ.....	1-3

BİRİNCİ BÖLÜM

1 MUSTAFA KUTLU'NUN, HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ ve ESERLERİ	4-18
1.1 Hayatı.....	4
1.2 Edebî Kişiliği.....	6
1.3 Eserleri.....	15
2 MUSTAFA KUTLU ÖYKÜLERİNİN BİÇİM VE BİÇEM BAKIMINDAN İNCELENMESİ.....	19-157
2.1 Öykülerde Yapı.....	25
2.1.1 İsim-İçerik İlişkisi	25
2.1.2 Olay Örgüsü.....	29
2.1.3 Zaman	32
2.1.4 Mekân.....	40
2.1.5 Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	52
2.1.6 Kişi Kadrosu.....	58
2.2 Öykülerde Tema	62
2.2.1 Kendi Oluş.....	62
2.2.2 Arayış	65
2.2.3 Aşk.....	66
2.2.4 Oyun ve Gerçeklik.....	67
2.2.5 Yozlaşma	69

2.2.6	Kaçış	78
2.2.7	Yabancılaşma.....	82
2.2.8	Kendine Dönüş	95
2.3	Öykülerde Anlatım Teknikleri.....	97
2.3.1	Metinlerarasılık.....	97
2.3.2	Göstergelerarasılık.....	130
2.3.3	Üstkurmaca.....	136
KAYNAKÇA.....		158-165
EKLER		166
ÖZGEÇMİŞ		167

ÖZET

Mustafa Kutlu 1980 sonrasında öykü kaleme alan bir yazardır. Çalışmanın amacı Kutlu'nun öykülerini postmodern açıdan biçim ve biçem bakımından inceleyip, öykülerinin postmodern olduğunu ortaya koymaktır.

Çalışma eklettik yöntemle inşa edildi. Öykülerdeki yapı, tema ve anlatım özellikleri postmodern açıdan incelendi. Postmodernizmin ne olduğu ve bunun edebiyattaki yansıması anlatıldı. Ardından yapıya ait unsurların (olay örgüsü, zaman, mekân, bakış açısı ve anlatıcı, kişi kadrosu) geleneksel, modern ve postmodern anlatılarda ne şekilde kurgulandığı ve bunun öykülerdeki kurgusu incelendi. Bu yüzden eseri merkeze alan Yapısalcı yöntemin yanında eserin vücuda geldiği dönemin önemine dikkat eden Tarihsel Eleştiri'den de yararlandı.

Kutlu öyküleri bireyin kendi oluş sürecini ele alır. Yazar modern bireyin yabancılaşma ve kısıtılmışlığına postmodernizmin geleneğe dönüş tavrı ile çıkış yolu gösterir. Bunu yaparken üstkurmaca, metinlerarasılık ve göstergelerarasılıktan yararlanır. Sanatçının çağın insanına unutulmuş olan değerleri ve kimliğini hatırlattığı öyküler postmodern anlatılar arasında yer alır.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Kutlu, öykü, postmodernizm, metinlerarası, üstkurmaca.

ABSTRACT

Mustafa Kutlu who is a writer that writing with postmodern technic after 1980. This study's aim is analyse the stories of Kutlu from the point of postmodern perspective to locate this stories in Turkish postmodern narratives.

The study was prepared with method of eclectic. Because of the survey of the characteristics of the structure, the theme and the manner of telling, initially the meaning of postmodern and the place of postmodernism in traditions, modern narrations and postmodern narrations are to be discussed and then their existences in the Stories of Kutlu are to be shown. Therefore, historical criticism which pays attention to the period of the work is used along with the structural method that is the centre of the work.

It was seen to reflect time of existence of the person's own of the story of Mustafa Kutlu. The Attitude of turn of the custom of Postmodernism is way of exit in alienation of modern person. It is depicted the context is a fiction with technical of the metafiction. Besides, there are a lot of intertextuality in the writer who edits to future again. The stories, remember to forgotten values and identity is postmodern.

Key Words: Mustafa Kutlu, story, postmodernism, intertextuality, metafiction.

GİRİŞ

Dünya içinde kendine yer belirlemeye çalışan birey varoluş sürecinde yaşadıkları ile bu süreci olumlu ya da olumsuz olarak tamamlar. İnsan kendini var eden değerleri taşıdığı müddetçe kendini kurma bilincine sahiptir. Bu sayede ortama uyum sağlar. Fakat kendini ve dünyayı anlamlandıramayan bireyler de vardır. Onlar ya bir çözüm bulmak için arayışa çıkar ya da bu anlamsızlığı anlamayıp yozlaşıp yabancılaşır.

Türkiye’de modernleşme süreci sancılıdır. Toplumun kendi kültürü ve kendi düşünüş tarzıyla şekillenen ürünler ortaya konmak yerine Batı’yı taklit aşamasında kalınarak yüzeysel bir surette modernleşme yaşanır. Teknoloji Batıdan olduğu gibi alınır. Alınan teknoloji kendi kültürüyle Türkiye’ye yerleşir. Sanayileşmenin ivme kazandığı yıllarda fabrikalarda doğan işçi ihtiyacını karşılamak için köyden kente göç yaşanır. Birey topraktan uzaklaşarak makinelere yakınlaşır. Doğaya yabancılaşma neticede diğer yabancılaşma çeşitlerini de beraberinde getirir.

Türk öykücülüğünde yabancılaşma teması pek çok yazar tarafından ele alınır. Mustafa Kutlu da bu yazarlardan biridir. Yabancılaşmayı ve kendisi olmayı birbirine zıt özellikleri olan köy/kasaba ve kentte yaşayışın bir sonucu olarak kurgular. Köy/kasaba ve kent kendi içinde farklı değerler dizgesine sahip olarak yer alır. Ayrıca toprağa dolayısıyla benliğe yakın olunan yerdir. Burada nüfus azdır. Herkes birbirini tanır ve insanî ilişkiler yüksektir. Değerler manzumesi korunup yaşatılır. Kent ise göçün yoğun olduğu nüfusun arttığı, topraktan uzaklaşılan bir yerdir. Bu özellikleri dolayısıyla bireyin kendine yabancılaştığı bir mekân olarak yer alır.

Öykülerde var oluş sürecinde modernitenin kendine yabancılaştırdığı bireylere postmodernizmden faydalanılarak bir çözüm yolu sunulur. Kutlu, öykülerinde postmodernizmin geleneği önemseyen yönünden yararlanır. Bu bağlamda metinlerarasılık, göstergelerarasılık ve üstkurmaca devreye girer.

Böyle bir araştırmayı seçmenin nedeni Kutlu’nun her seferinde Şark Hikâyeciliğini sürdürdüğü belirtilirken onun çağının sıkıntısını ele alan modern insanın bunalımına kapı aralayan, Batı’da teorisi inşa edilen postmodern edebiyata dâhil edilmemesidir. Bu yüzden

çalışmada postmodern edebiyatın öyküdeki yapısal yansımaları tek tek incelenip Kutlu'nun öykülerinin buna ne kadar yakınlaştığı ele alındı. Ardından postmodern anlatım tekniklerinin öykülerde ne şekilde kullanıldığı araştırıldı. Çalışmada hedef Kutlu'nun Türk edebiyatında postmodern anlatılara sahip olduğunu ispatlamaktır.

Bu araştırma yapılırken Yapısalcı Eleştiri ve Tarihsel Eleştiri'den faydalandı. Yapısalcı Eleştiri metni oluşturan unsurları ele alır. Araştırmanın dağınık olmasını önleyip derli toplu olmasını sağlar ve metinde önemli olana vurgu yapar. Bu bağlamda öyküler isim-içerik ilişkisi, olay örgüsü, zaman, mekân, bakış açısı ve anlatıcı, kişi kadrosu açısından tahlil edildi. Ancak tahliller Tarihsel Eleştiri'nin yardımıyla yapıldı. Edebi eserin döneminin şartlarının ürünü olduğunu çevre ve zaman faktörünün metni şekillendirdiğini belirten Tarihsel Eleştiri yöntemiyle öyküler tahlil edildi. Metnin yapısını oluşturan söz konusu unsurlar bu yöntem açısından incelendi. Öyküler postmodern açıdan ele alındığı için her bir unsur geleneksel dönem, modern dönem ve postmodern dönemin genel özellikleri açısından ele alınıp Kutlu öykülerindeki kurgu çözüldü.

Çalışmanın birinci bölümü monografi niteliğinde oluşturuldu. Burada yazarın hayatı, edebi kişiliği ve eserleri ele alındı. İkinci bölüm öykülerde yapı, öykülerde tema ve anlatım teknikleri olmak üzere üç alt bölüm olarak düzenlendi. Birinci alt bölümde Kutlu'nun öyküleri postmodern açıdan incelendiği için postmodernite/postmodernizm ve modernite/modernizm anlatılıp mukayese edildi. Ayrıca postmodernizmin edebiyattaki görünümü hakkında bilgi verildi. Bu temelin üzerine öykülerde yapıya diğer ait unsurlar açıklandı. Olay örgüsü, zaman, mekân, bakış açısı ve anlatıcı ve kişi kadrosunun geleneksel anlatılarda, modern anlatılarda ve postmodern anlatılardaki ele alınışı anlatıldıktan sonra Kutlu öykülerinde bunun ne şekilde olduğu açıklandı. İkinci alt bölümde öykülerdeki temalar incelendi. Bu bölüm de kendi içinde sekiz başlığa ayrıldı. Kendi oluş arayış, aşk, oyun ve gerçeklik, yozlaşma, kaçış, yabancılaşma ve kendine dönüş başlıkları altında öyküler incelendi. Üçüncü bölümde ise metinlerarasılık, göstergelerarasılık ve üstkurmaca başlıkları altında öykülerde anlatım teknikleri incelendi.

Çalışmada kullanılan “öykü” ve “hikâye” kavramlarının kullanıldığı yerler farklıdır. Öykü kelimesi çalışmanın başlığında da kullanıldığı gibi bir edebî türün karşılığı olarak kullanıldı. Örneğin; Kutlu öyküleri, Türk öykücülüğü, *Yoksulluk İçimizde* öyküsü vb. Hikâye ise daha genel manada kullanıldı. Bir anlatının, insanın sinema filminin hikâyesi olması gibi. Bu, hikâye anlatmak edimi ile birleştirildi. Bunun dışında yazarın

kendisi öykü türünü karşılayacak kısımlarda metinlerinin içinde hikâye kelimesini kullandığı için çalışmada yazarın konuşmalarından ya da öykülerden aktarma yapılırken öykü yerine hikâye kelimesi tercih edildi. Ayrıca “geleneksel halk hikâyesi”, “halk hikâyeciliği” gibi söz gruplarında bir değişiklik yapılmadan yine “hikâye” kelimesi kullanıldı.

BİRİNCİ BÖLÜM

1 MUSTAFA KUTLU'NUN, HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ ve ESERLERİ

1.1 Hayatı

Mustafa Kutlu 1947'de Erzincan'da doğar. Beş çocuklu bir ailenin tek erkek çocuğudur. Babası nahiye müdürlüğünde memur olduğu için aile çok sık yer değiştirir. Emeklilikle beraber 1953'te Erzincan'a yerleşilir. 1957'de babası ölen Kutlu öğrenciliğini sürdürürken ailesinin geçimini temin etmek için bir yandan çalışmaya başlar. Erzincan'ın ortasından geçen Fırat'ın bir kolu olan Karasu, diğer yer şekillerinin ona bağlı olarak konumlandığı ovalar ve ağaçlar onun hayal dünyasına katkıda bulunur. Geniş bir arazi ortasındaki kır evinde yaşarlar. Nahiyede kiralık ev bulunmadığı için yerleşmek zorunda kaldıkları bu 'yalnız ev', Kutlu'nun edebî kişiliğinin oluşumuna katkı sağlar: "Bakir tabiat ortasında yalnız bir çocuk. Komşuları yakındaki Cebesoy İstasyonu'nun lojmanlarında oturan demiryolculardır. Bu ev, bu istasyon, asker dolu trenler, biraz öteden geçen Fırat, karanlık geceler, kar, gecenin sessizliğinde yankılanan tren düdüğü ve kurt ulumaları" (Ayvazoğlu: 1996, 165). Doğayla iç içe büyüyen sanatçının eserlerinde modern insanın yabancılaşmasının sebebi onun doğadan uzaklaşmasına bağlıdır.

Yazar henüz ortaokul yıllarında iken şehre atanan hâkimin çocukları ile kurduğu arkadaşlık sayesinde geniş bir kitaplığa sahip olur. 1963'te liseyi bitiren Kutlu Güzel Sanatlar Akademisine kayıt olmak ister. Fakat o muhite yabancı bir gelenek içinde büyümüş olduğunu bu yüzden İstanbul'da sanat akademisi okumaktan vazgeçtiğini şu şekilde ifade eder: "Akademi tahsili beni korkuttu" (Barbarosoğlu, 2001: 25). Sonrasında Erzurum'da Atatürk Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne yerleşir. Burada Orhan Okay, Kaya Bilgegil, Niyazi Akı ve Selahattin Olcay'dan ders alır. Lisans eğitiminden 1968'de danışmanı Orhan Okay'ın başkanlığında Sait Faik'te Plastik Unsurlar, Sait Faik'in Hikâye Dünyası adlı çalışmaları ile mezun olur. Kutlu'nun bunlara ek olarak bir de Sabahattin Ali ile ilgili çalışması vardır.

Sanatçı öğrencilik döneminde Orhan Okay'ın vasıtasıyla Fikir ve Sanatta Hareket Dergisinin sahibi Ezel Erverdi ile tanışır. İlk iş olarak Erverdi'ye derginin kapak resimlerini beğenmediğini söyler. Hareket'in 28. Sayısının kapak resmiyle dergiciliğe başlar. Pek çok sayı için kendi desenlerini yapar. Kutlu, sadece desen hazırlamaz ilk öyküsü *O* ile öykücülüğe başlar. Kısa bir süre öğretmenlik yapar ve 1974'te bu mesleği bırakır. 1979-1982 arasında *Hareket* dergisinde yazı işleri müdürlüğüne başlar. Adımlar, Düşünce, Hisar, Türk Edebiyatı, Yönelişler'de öyküleri yayımlanır. *Yoksulluk İçimizde* (1981) ve *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983) ile Türkiye Yazarlar Birliği tarafından "Yılın Hikâyecisi" seçilir. Daha sonra Dergâh Dergisi'nde çalışmaya başlayan Kutlu, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi'nin yayın yönetmenliğini yapar. Ansiklopedinin bazı maddelerini kendi yazar. 1997'de Türkiye Yazarlar Birliği tarafından "En İyi Dergi Yönetimi Ödülü"ne layık görülür.

1980 sonrası Türk öykücülüğünde tanınan Kutlu resim ve şiir sanatında da eserler verir. Yetiştirdiği atmosfer Kutlu'nun resme yönelmesinin en büyük sebebidir. Henüz ortaokul yıllarında iken resme ilgi duyar. Üniversite yıllarında ise bir arkadaşı ile Erzurum Halk Evi'nde daha ziyade peyzajdan oluşan resim sergisi açar. Sonrasında resme ara veren yazar 1998-1999 yıllarında yeniden resim yapmaya başlar: "Bir kış on on beş tuval boyadım. Bahara doğru hep aynı resmi yaptığım çıktı ortaya. Bozkırda tarlalar. Buğday başaklarının sarısı, sürülü toprağın kahverengi, yoncalıkların yeşili, tek tük ahlat ağaçları. Yumuşak tepeler ve berrak-güneşli bir gökyüzü. Nedir bu? Şehirde sıkışıp kalmış, kendine bir nefes, bir rüzgâr, bir ufuk arayan sürekli bir köy evi bahçesinde domates yetiştirme hayalleri kuran zavallı benim şuuraltı" (Barbarosoğlu, 2001: 25). Yazar böylece resimlerinin tahlilini de yapıp, tuvaldeki görüntüleri, geçmişte yaşadığı doğal ortamdan uzaklaşıp sonrasında şehrin ortasında yaşayışına bağlar. Bunun dışında sanatçının sinema sanatında da bazı çalışmaları vardır. Halit Refiğ, Metin Erksan gibi 'Ulusal Sinema'cılarla tanışan, senaryolar kaleme alan yazar TRT'de dizi olmak üzere *Mavi Kuş*'u çeker. "İsmail Güneş'in yönetmenliğinde çekilen sekiz bölümlük Yusufçuk isimli çocuk dizisinin senaryosunu yazar" (Zengin: 2012: 34). Yazarın *Kapıları Açmak* öyküsü Osman Sınav tarafından senaryo haline getirilir ve Kanal D'de izleyicinin karşısına çıkar. *Uzun Hikâye* adlı öyküsü de Osman Sınav tarafından sinemaya uyarlanır. Kutlu'nun sinema ile meşguliyeti kısa sürer. Bunu, içinde bulunduğu Ulusal Sinema Hareketinin sinema sanatıyla olan münasebetine bağlayarak şu şekilde ifade eder: "Kendi sinema anlayışımıza

uygun bir atmosfer, bir çalışma hayatı kuramadık. Aslında bizim çevrelerin genel manada ‘sanat hayatı’ da güdük kalmıştır. Benimki biraz ‘dışarıdan gazel’ gibi durdu.” (Barbarosoğlu, 2001: 26). Yazar sinemada istediği başarıyı yakalayamaz bunu da içinde bulunduğu hareketin sinema anlayışına uygun bir ortam olmamasına bağlar.

Sanatçı dergicilik ve sinema dışında iki farklı gazetede kültür sanat yazıları yazar. Şehri tanımanın insanın kendini ve diğerlerini tanımadaki önemini ifade eden yazar İstanbul gezileri sonucu kaleme aldığı yazıları Zaman Gazetesi’nde tefrika eder. Bu yazılar daha sonra *Şehir Mektupları*’nda (1995) derlenip basılır. Kutlu bir yandan öykü kaleme alırken bir yandan Yeni Şafak’ın spor köşesinde yazar. Buradaki yazılar çoğunlukla kültür, sanat içeriklidir. Onu bir öykücü olarak gören okurları spor yazılarından dolayı eleştirirler: “Kendim futbol oynadım ve bu bende bir eğilim olarak hep sürdü. Oysa bizim gazete okurları başta olmak üzere, sporla –hele futbolla- uğraşmayı manasız bulanlar var. Bunlar içinde beni (kendi okurlarımdan) protesto edenler oldu (Barbarosoğlu, 2001: 27). Yazar en son Ocak 2014’te *Nur* adlı öyküsünü yayımlar. Halen Yeni Şafak’ta kültür-sanat yazıları kaleme alır.

1.2 Edebî Kişiliği

Sanatçı ortaya çıkardığı eserinde, poetika, konferans ya da röportajlarda kendisinin sanat hakkındaki düşüncesinin ipuçlarını verir. Mustafa Kutlu sanatı, insanı gerçeğe ulaştırmada araç olarak görür. Bir röportajında sanatın hakikati göstermediğini onun hakikate giden yolda destek, heyecan ve yardımcı olduğunu ifade eder (Yanık, 2001: 20). Sanat Platon’un da ifade ettiği gibi, gerçeğin bir yansımasıdır. Fakat Platon sanatın hakikatten uzaklaştırdığını söylerken Kutlu sanatın hakikate götüren bir yönü olduğunu ifade eder.

Yazar sanatla ilgili bir köşe yazısında, kâinatın ahenginin bulunduğunu, sanatçının da bu ahenge katılan kişi olduğunu söyler. O doğal olayları Allah’ın sanatının bir örneği olarak görür. Kâinattaki bu güzelliklere karşı insanın kayıtsız kalamayacağını ifade ederek şöyle der: “Eşref-i mahlûkat olan insan güzel bir iş yaparak mevcut güzelliğe iştirak eder” (Kutlu, Yeni Şafak: 8.11.2006). Sanatçının bu ahenge katılırken onu taklit değil tasdik ettiğini şöyle dile getirir: “Sanatta yapılanlar yüce yaradana taklid değil tasdik. Ancak irfanî olmak şartıyla” (Kutlu, 2012l:65). Yazara göre insan bir sanat eseri karşısındayken içinde bulunduğu hâl ile her daim korku ve ümit arasında yaşamalıdır. Sanatkâr da içinde

bulunduğu vecd halinden nefsanî bir duruma düşmemelidir. Onun bir vecd halinde olup neticede duaya ulaştığını ifade eden yazar sanatkârın kendi acziyetinin farkına vardığını böylece hiçlik mertebesine ulaştığını belirtir. *Bu Böyledir*'in kapağında hüsn-i hat ile yazılan hiç levhası ile bu düşünceye atıf yapar.

Gelenekten yararlanıp elindeki malzemeyi modern insanının içinde bulunduğu çıkmaza aralanan bir kapı olarak yeniden yazan Kutlu postmodern çağın sanatı hakkındaki düşüncelerini *Anadolu Yakası*'nda Muzo Gönül aracılığıyla şöyle dile getirir: “Sanat kuramı artık değışti. Ne resim, ne musiki, ne edebiyat bizim eskiden bilip inandığımız manada değıldir. Onlar tüketime sunulan malı parlatmaya çalışır” (Kutlu, 2012l: 189). Yazar burada değışen sanat anlayışını eleştirerek sanatın tüketime yönelik olduğunu ifade eder. Her çağın, her toplumun doğurduğu bir sanat anlayışı olduğu gibi postmodern durumun sanat algısı da kendine göredir. Modernleşme öncesinde üretilen sanat eseri yegâne, üretildiği yer ve zamana ait iken postmodernitede fotoğraf makinesi gibi teknik açıdan yaşanan ilerlemeler sayesinde bir eser aynı anda dünyanın dört bir yanında farklı nesnelere şeklinde görülebilir böylece “özgün yapıtın şimdi ve burada'lığı” tartışılır konuma gelir (Benjamin, 1936: 2). Kutlu da bu noktada sanat eserinin tüketime yönelik olduğunu söyler. Örneğin bir şemsiyenin desenleri Van Gogh'un “Yıldızlı Bir Gece”sini yansıtırken, bir tişörtte Mona Lisa yer alabilir. Böylece satışa sunulan mal, sanat eserinin her yerdeliği ile müşterinin ilgisini çeker, normalde satılacağından daha fazla satılır.

Sanatın her yerdeliği ve göz önünde oluşu sadece kendine has değıldir. Bilgi çağında her an her şey teknik araçlarla göz önündedir. Böyle bir ortamda iyi-kötü, güzel-çirkin ayrımı yapılmaksızın hemen her şey teşhir edilir. Edebî eserde ise her şeyin göz önünde olması, özel hayatın ifşası söz konusudur. Kutlu öykülerinde ise özel hayatın ayrıntılarına inilmez, mahremiyetin ifşasına edebiyatın teorisi yapılarak karşı çıkılır.

Mahrem sözcüğünden türetilen ve aynı anlamı taşıyan mahremiyet “gizli olan, herkese söylenmeyen; herkesçe bilinmemesi icab eden” demektir (Devellioğlu, 2006: 569). Geleneksel hayatta kutsanan mahremiyetin, modernleşme süreci ile ayaklar altına alınmasından sonra modern hayatın getirdiği yabancılaşmayı ele alan diğere öykücülere nazaran Kutlu'nun mahremiyete bakışı farklıdır. Onun öyküleri edebiyatın insanda güzel duyguların uyanmasına vesile olur. O, “modern bireyin şuuraltı sayıklamalarını anlatmak yerine, avlulu evlerin huzurundan apartman katına sıkışan insanımızın dramını yansıtmayı tercih” eder (İkbal, 2001: 186). Yozlaşan ve yabancılaşan karakterler bile yazar tarafından

belli sınırlar dâhilinde anlatılır. *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*'nda Tahir Sami Bey; anlatıcının, kendi hikâyesini yazacağını duyunca ona bu işten vazgeçmesini, çünkü hayatında bir romanı oluşturan fırtınalı aşklar, macera, ihtiras, kin, ideoloji, mücadele, çatışma ya da sosyal meselelerin bulunmadığını ifade eder (Kutlu, 2012d: 33). Anlatıcı buna karşılık kasırgaları, depremleri, kara sevdaları, intikamları, olmuş veya abartılmış maceraları anlatmak zorunda olmadığını, sakin, durgun ama bir o kadar derin denizlerin de söz konusu edilmesi gerektiğini ifade eder (Kutlu, 2012d: 33). Tahir Sami Bey hayatını yazacak olan anlatıcıyı mahremine girmemesi için uyarır. O da sahip olduğu gelenek, ahlak ve örfünde özel hayatın gizli noktalarının açılmadığını, bunun kutsal olduğunu ifade edip devamında şunları söyler:

Efendim bizim geleneğimizde, ahlakımızda, örfümüzde zaten özel hayatın gizli noktaları açıklanmaz. Hatta şunu söyleyeyim, siz dahi anlatırken çok şeyi benden gizlediniz. Bizim için özel hayat kutsal bilinir (Kutlu, 2012d: 35).

Anadolu coğrafyasında yaşayışı oluşturan gelenek ve göreneklerde özel hayatın saklı yerleri ifşa edilmez. Bir insan birine bir şey anlatırken dahi bunu olduğu gibi, ayrıntılarıyla anlatmaz, bazı hususları göstermez. Bu coğrafyanın sahip olduğu gelenekte yer alır. Anlatıcı Tahir Sami Bey'in aynı yerde çalıştığı kadınla arşive gidip bir kitaba aynı anda eğilmelerinden sonra olacak olanların Tahir Sami Bey'in zihninden geçip geçmeyeceğini yazarsal okura¹ sorar. Yazarsal okur ise “[b]unu bize sen anlatacaksın kardeşim, adamın özel hayatını dile getiriyorsun, ne olmuşsa açık açık yaz” der (Kutlu, 2012d: 101). Ayrıca hikâyeyi en heyecanlı yerinde kestirip atmanın yakışık almadığını söyler. Buna karşılık anlatıcı insanın kendi başından geçeni başkasına anlatırken bile açık saçık anlatmadığını, yapılan işin papaza günah çıkarma olmadığını, her şeyin bir sınırı olduğunu ve bu sınır aşıldığında edebî edep dairesinden çıktığını belirtir (Kutlu, 2012d: 101). Anlatıcı insanın başkasının mahremine bilme isteğini süflî bir arzu olarak yorumlar. Fakat süflî bir yaratık olması onun edebî eserlerde de o şekilde işleneceğini göstermez:

Edebiyat esas itibarı ile ulvi olana yönelmeli. Ulvi olanın vücut bulması için süflî olanın zikredilmesi zaruri olsa bile bunun bir ölçüsü vardır. Biliyorum bizler hem eşref-i mahlûkatız hem de bir anda esfel-i safiline yuvarlanacak durumdayız. Bahis mevzuu ettiğiniz sahneleri yazmayı edebiyattan, sanattan saymıyorum. Her ne yaparsak yapalım Hududullah'a bağlı kalmak ilkemiz olmalıdır (Kutlu, 2012d: 102).

¹ Anlatıcı, metinde yazarın sesi olduğu gibi yazarsal okur da okurun metindeki sesidir.

Kutlu burada anlatıcı vasıtasıyla sadece edebiyatta değil hayatın her alanında Hududullah'a bağlı kalmak gerektiğini vurgular. O insana İslâm'ın bakış açısıyla bakar. İslâm'a göre insan en güzel surette yaratılmıştır (Kuran-ı Kerim: 691). Dikey olan bir ucu meleklerin seviyesine bir ucu esfel-i safilin'e dayanan bir doğru üzerinde insan hal ve hareketleri ile sürekli iniş çıkıştadır. Edebî eserde, insanın içinde bulunduğu her durum anlatılmamalıdır. Yazara göre edebiyatın amacı yüce olana yönelmektir. Bu yüzden süflî olandan uzak durmalıdır. Edebiyatın yapması gerekeni Kutlu *Huzursuz Bacak*'ta şöyle dile getirir: "Aklımda şu soru: Edebiyat ne işe yarar? En azından bize bir ipucu vermeli değil midir; kimin ipine sarıldığımızı hissettirmeli değil midir?" (Kutlu, 2011e: 113). Burada Âl-i İmran Suresi 103. ayetle metinlerarası bir ilişki kurulur. Ayette insana Allah'ın ipine² sarılması gerektiği söylenir. Yazar da edebiyatın insana kimin ipine sarılması gerektiğini hatırlatan bir işlevinin olması gerektiğini ifade eder. Edebiyat ve sanat dışında yazar insanın yaşayışının iyiye ve güzele doğru olması gerektiğini ifade eder: "Bir şey yap güzel olsun... Huzura vesile olsun, rikkate yol açsın, şevk versin, hakikate işaret etsin" (Kutlu, 2011g: 14). Burada aktarılanlar, "[i]nsanın dünyada esas vazifesi dünyayı güzelleştirmektir" (Cansever 2013a: 101) hadisinde de işaret edildiği gibi insan-dünya ilişkisinin boyutlarını ve insanın dünyadaki konumunu açar niteliktedir.

Sanatçının insan ve eylemleriyle ilgili düşünceleri olduğu gibi kendi yaptığı iş olan öykücülük hakkında da görüşleri vardır. Ona göre öykü, hacmi küçük olduğundan az bir zeminde çok fazla şey anlatma yükümlülüğünü taşır. Bunu şöyle izah eder: "Munis, mütevazı. Onu 'atlama tahtası' olarak görenler vardır. Genellikle romana atlanır. Cesameti ufak olduğundan her kişi gözüne kestirebilir. Hatta horlanır: 'Bize hikâye anlatma' der gibi. Sadece hikâye yazarı olmaya katlanan azdır. Nümayişi olmayan bir tür. İnce işçiliği seven, dar alanda çalım atmaya tutkun olanlar için çekicidir (Barbarosoğlu, 2001: 28). Hikâyede olay örgüsü, mekân, zaman gibi unsurlar romana göre daha kısıtlı olduğu için bu dar alanda daha çok şey anlatma çabası vardır. Kutlu bunu dile getirir.

Sanatçı bir röportajda yazdığı öykülerin hiç beklemeden yayımlanmasının talihsiz bir yönü olduğunu dile getirir. Böyle olunca okurun karşısına olgun değil, daha basit örneklerle çıktığını düşünür. İlk dönem eserlerinde kendini arayış vardır. Bu yüzden yazar ilk iki öykü kitabı olan *Gönül İşi* (1970) ve *Ortadaki Adam*'ı (1974) daha sonra bastırılmaz. Bu eserlerin kendi edebî kişiliğini yansıtmadığını düşünür. Bunlar Sabahattin Ali ve Sait

² "Hepiniz birlikte Allah'ın ipine (Kur'an'a) sınımsız sarılın (Kur'an-ı Kerim, 2012: 72).

Faik'ten izler taşır: “Ben ‘kendi hikâyesi’ni geç bulmuş yazarlardanım. Bu iş on yılımı aldı. Bu arada iki de kitap çıkardım. Artık basmadığım bu iki kitap (Ortakdaki Adam ve Gönül İşi) bir nevi ilkgençlik ürünleri. Orada da ben varım tabi (Barbarosoğlu, 2001: 23, 24). Yazar kendi çizgisini ararken yazmış olduğu *Ortakdaki Adam* ve *Gönül İşi*'ni daha ziyade Sabahattin Ali ve Sait Faik etkisinde olduğu için her ne kadar bir daha basmasa da o öykülerde de kendinden bir iz olduğunu böylece dile getirir.

Bir mekânın, kişi ve durum tasvirinin özgün biçim ile anlatılması sanatçıyı diğerlerinden ayırt eder. Fakat Kutlu bir yerde bulunmanın, bir meyvenin tadına bakmanın, kısaca bir şeyi yaşamının onu anlatmaktan daha güzel olduğunu ifade eder. O eşyayı kurmaca dünyasında tasvir etmek yerine onunla hem-hal olmayı tercih eder. Bir röportajında bunu şöyle dile getirir: “Bir bahar tasvirinden çok, çiçek açmış bir dalın altında olmak isterim. Bir roman kahramanı ile hem-hal olmaktansa kahvede bir vatandaşla konuşmak daha iyi... Hep sokaklarda kahvelerde okuyup yazdım” (Barbarosoğlu, 2001: 31). Yazar burada tasvire karşı yaşayışı ön plana çıkarırken hangi koşullarda yazdığını da ifade eder. Kutlu, yazmak için ilham gelmesini beklemeyiz. Masa başında saatlerce oturup plan program yapmaz. Eserlerini yazmada tercih ettiği mekânların başında çay bahçeleri gelir. Böylece öykülerini insanların arasına karışarak onlardan biri olarak, gözlemleri ile kaleme alır. Ayrıca İsmail Kara'nın aktardığına göre bazen de temiz ve düzenli masasında daktiloya taktığı kağıda hızlı hızlı bir şeyler yazar. Kâğıdı çıkarır, iş bitmiştir. Bu, öykünün ilk ve son hâlidir. Yazar bunun üzerinde pek değişiklik yapmaz.

Kutlu'nun öykülerinin fikri arka planında üç şey vardır: En'am suresi otuz ikinci ayet, geleneksel halk hikâyeciliği ve Türk düşünce tarihinin önemli simalarından olan Nurettin Topçu'nun felsefesidir.

Öykülerinde tasavvufî arka plan olan yazarın daha çok vurguladığı ayet şudur: “Dünya hayatı ancak bir oyun ve eğlencedir. Elbette ki ahiret yurdu Allah'a karşı gelmekten sakımanlar için daha hayırlıdır. Hala akıllanmayacak mısınız?” (Kuran-ı Kerim: 143). Söz konusu ayet bütün eserlerinin arka planında yer alırken *Bu Böyledir* ve *Mavi Kuş*'ta daha ziyade belirgindir. *Bu Böyledir*'de Süleyman Koç ve ailesi lunaparka gider. Park esas itibarıyla etrafı sınırlarla belirlenmiş bir oyun alanıdır. Burada bulunan bütün oyuncaklar süslü olup oraya gelenleri kendine çekici bir biçimde tasarlanmıştır. Süleyman'ın, dönme dolaptayken gözlerinin önünde dalgalanan bir eteği tutma isteği, ona ulaşma gayreti onun evli, çocuklu bir adam olduğunu unuttuğunu gösterir. Kandırma ve

cezp etme düşüncesinden yola çıkıldığı için burada hiçbir şey asıl rengiyle görünmez. Her şey aslından uzaktır. “Lunapark’ın neonları, florasanları geceyi gecelikten çıkar[ır]” (Kutlu, 2012a: 7). Asıl renginden uzaklaşan ve süslü, oyuncaklarla dolu lunapark metaforu ile dünya hayatının cezp edici, kandıran, insanı eğlendirip onu aslından uzaklaştıran yönü vurgulanır. *Mavi Kuş*’ta ise son bölümünde “Stop” sesinin duyulup, bütün ışıkların yanması, Gül rolünü oynayan karakterle mahkûm rolünü oynayan karakterin karşılıklı sohbet etmesi, yönetmenin oyuncularını yönlendirmesi, tüm yaşananların bir senaryo olduğunu gösterir. Kurmaca da olsa karakterleri olan, onların yaşamını inceleyen öykünün, okunduğu zaman kendi çapında bir gerçekliği vardır. Okunan metnin gerçek olmadığını, olup bitenlerin senaryo icabı olduğunu öğrenilmesi, gerçek sanılan dünyanın geçiciliğini vurgular. Kutlu’nun mesajı oyunculardan mahkûmu kovalayan iki atlı gibi kendini dünyaya kaptırmayıp, onun geçici olduğunu unutmadan yaşamaktır.

Yazar öykülerinin temelini dünya hayatının geçiciliğine dayandırırken bunu hiçbir zaman dinî bir mesaj verme amacıyla metni ayetlerle doldurup öykü tekniği ve sanatından uzaklaşmaz. Kutlu semboller dünyası içerisinde “düşünüp görebilen kimseler için ibretler vardır” ayetince üstü kapalı bir şekilde mesajını verir (Kuran-ı Kerim: 284). Tasavvuf merkezli metinlerde sembolik bir dil kullanıldığını kendisinin de öykülerinde bu dili kullandığını şöyle ifade eder:

‘[Y]eni bir dil bulmak lazım’. Bu dili ararken baktım ki, bizim bütün sanat faaliyetimiz tasavvufa dayanıyor. Bu tasavvufun dilinin ise sembolik bir dil olduğunu gördüm. Eskiler şiirde, mesnevîde, hatta halk hikâyesinde dahi bu dili kullanmışlar. Bu bana çok güzel bir çıkış noktası teşkil etti (Yılmaz, 2013: 6).

Kutlu’nun öykülerine kaynak teşkil eden bir diğer şey geleneksel halk hikâyesidir. Yazar halk hikâyeciliğini açıklarken bunun biri hikmet diğeri ahenk iki temel direk üzerinde yükseldiğini ifade eder. Hikmet, Fahreddin er Razi tarafından, “eşyanın hakikatini bilme, güzel ve isabetli işler yapma” olarak açıklanır (Yılmaz, 2013: 8). İslâm Ansiklopedisi’nde ise şöyle ifade edilir: “Hem bilgide hem fiil ve davranışta mükemmellik ve kusursuzluk” (Özervarlı, 1998: 511). Ahenk ile kastedilen ise uyum ve düzendir. Kutlu öykülerindeki hikmet ve ahenk şöyle açıklar: “Şarkta sanat iki şeyin peşindedir: Hikmet ve ahenk. ‘Peki nedir bu Şark sanatının aradığı hikmet ve ahenk? Hikmet; yüce bilgi, asıl varlık’ın gizli sebeplerine ulaşma, ahlakî değer ifade eden, öğüt verici, mesel ve masal, öğüt verici şiir acayip ve garaip olaylar, yollar, ahenkse; varlık’ın birbiri ile uyumu, uygunluğu, düzeni, renkler ve sesler arasındaki uyum ve düzen, makam, kasıt, niyet,

birliğe katılmak, uyumsuzluk ve huzursuzluk çıkarmamak, sözcüklerin, cümlelerini kitapların, kurguların, hayatların, dünyanın uyumlu, yani ahenkli olması” (Su, 1999’dan Aktaran Gürpınar, 2005: 2). Metinlerinin geleneksel damarı hikmetten gelen yazar için ahenk “geleneksel öykünün vokabüleriyle oluşturulup şimdinin anlatısının diline de uygun olan postmodern anlatım özelliklerine karşılık gel [ir]” (Yılmaz, 2013: 7). Yazar gelenekten kaynaklanarak bunu dönüştürüp çağının insanına hitap edebilmeyi başarır. Postmodern edebiyat kuramında yazarın okuru metne dâhil edip onunla sohbet etmesi, ona sorular sorması, anlatıcının metnin içine girip karakterlere yol göstermesi geleneksel tahkiyede zaten var olan bir şeydir. Bu yönüyle o geleneksel seyirlik oyunlarındaki meddah tavrını alır. Ahmet Mithat Efendi gibi üstkurmacanın doruklarına varır. Okuru, eserin yazılış sürecine şahit tutar, ona kahramanlar hakkında düşünmeye sevk edecek sorular sorar böylece okur eserle birlikte yaşar. Geleneksel hikâyedeki bu meddah tavrı postmodern anlatıların pek çoğunda görülür.

Halk hikâyeciliğinde anlatma esasına dayalı metinlerde sözü kısa tutmak yeğlenir. Kıssadan hisse çıkarma semboller vasıtasıyla yapılır. Az söz ile çok şey söylemek hikmettendir. Yazar bu damardan beslendiği için öykülerinde az kelime ile çok şey anlatır. Bunun için sembollerden yararlanır: “Şark hikâyesine verebileceğim en temel örnek anlatı metni Mantıku’t-Tayr’dır. Kırk kuşun ayrı ayrı hikâyesi ve bunların bir araya gelmesiyle tek bir hikâye anlatısıyla karşılaşsınız. İşte bu tasavvufa uygun bir anlatımdır. Çokluktan birliğe yani kesretten vahdete geçiş. Sözün kısası makbuldür, benim hikâye poetikam budur” (Yılmaz, 2013: 6). Tasavvufi gelenekten yararlanan yazar mesnevilerin az sözle çok şey anlatma özelliğinin kendi öyküsünün de özelliği olduğunu ifade eder. Yazar tek bir cümlede sayfalarca anlatacağı şeyi anlatır: “Bir dünyadan vazgeçiyordu” (Kutlu, 2012h: 43), “Müslüman oldum” (Kutlu, 2012h: 49), “Aslımızı yitirmezsek iyidir” (Kutlu, 2011d: 24).

Sanatkârın hikmet eksenli metinleri modern bireye ahenk ile seslenir. Geleneksel halk hikâyeciliği ile moderni sentezleyerek şimdinin dünyasında yaşayan ve medeniyet krizi içinde bunalan insana tasavvuf ile çıkış kapısı gösterir. Onun metinleri çağın insanını kendine davettir. Yaratılış hakikatini anlamaya yönelik metinleri şarktan beslenerek moderne ulaşır. Bu yönüyle o “kökü mazide olan atı[dır]”. Bir röportajında halk hikâyesi geleneğini hem toplumsal hem de edebî manada modern dünyanın potasında erittiğini söyler: “Sonunda geleneğimizde olan şark hikâyesinin modern bir versiyonuna gittim

galiba. Dil ile de çok uğraştım. Kendime mahsus bir ‘dil’ için” (Yanık 2001: 24). Ayrıca bir köşe yazısında genel olarak bir yazarın geleneği yeniden kurgulama vazifesini yaparken taklide düşmemeye dikkat etmesi gerektiğini vurgular:

Başta Kur'an-ı Kerim'deki kıssalar olmak üzere, bütün bir Şark hikâyesinden, menakıp ve mesnevilerden, tasavvufa dayalı tüm metinlerden süzdüğüm öz ve biçimi günümüzün okuruna nasıl ulaştırabilirim diye çabaladım. Yeni bir dil oluşturmak istedim. Ayrıca Halk hikâyelerimizin anlatım esaslı yapısından günümüz okurlarına, günümüzün dili ile "Uzun Hikâyeler" çıkardım... Gelenek aynen taklit edilirse, durmadan tekrarlanırsa, yenilenmez ise geriler, zayıflar ve kurur. Geleneğin yaşaması için mutlaka özünü kaybetmeden yenilenmesi lazımdır. Geleneği yenilemek hayli zor iştir. Her an taklide ve tekrara düşme tehlikesi vardır, önünüze mazide eser veren büyük sanatçıların silueti dikilir ve sizi ürkütür. Zaman, çağın ruhu, dil, hayat tarzı değişmiştir. Yeni ve etkili mazmunlar, metaforlar bulmanız gerekir (Kutlu, Yeni Şafak: 21 Mayıs 2008).

Sanatkâr tasavvufu, halk hikâyelerini yeniden kurgulayıp, kendince bir dil arayışından sonra bunu modern insana anlatma gayretindedir. Yazar, kendi sanatını bir kapıya benzeterek bu kapının da iki kanadı olduğunu varsayar. Kanatlardan biri Divan Edebiyatı diğeri ise Halk Edebiyatıdır (Yılmaz, 2013: 35). Edebiyat esasında bir bütündür. Belli bazı özelliklere sahip olmaları onların sahalara ayrılmasına sebep olmuştur. Yazar bu iki sahayı eserlerinde mezcedip modern bireye seslenir. Bunlardan yararlanması, metinlerinin kaynağını tasavvuf başlığı altında ayet, hadis, dinî menkıbeler, halk hikâyeleri ve mesnevilerin teşkil etmesine, biçem olarak meddah tarzına yaklaşmasına sebep olur.

Kutlu'nun kullandığı kaynaklardan bir diğeri de Nurettin Topçu'nun düşünceleridir. Topçu, Türk düşünce dünyasının önemli isimlerinden biridir. 1928'de Fransa'ya giderek eğitimini orada sürdürür. Burada pek çok düşünürle tanışır. Doktorada “İsyan Ahlakı” doçentlikte “Sezgiciliğin Değerleri” çalışmasını tamamlar. Bergson ve Maurice Blondel'den etkilenen düşünür bu iki şahsiyetten sezgicilik ve hareket kavramlarını ödünç alır. Batıdan aldığı bu iki kavramı Doğunun yetiştirdiği Ahmet Yesevî, Mevlâna, Yunus Emre, İbn-i Arabî, Hallâc-ı Mansûr gibi hikmet ehli büyük simaların eserleriyle sentezler.

Topçu, Türk toplumunun Tanzimat'tan beri Batıyı taklit ettiğini söyler. Onun kültürünü değil medeniyetini almak taraftarı olanları eleştirir. Türk toplumunda Batının tekniğini almak, ancak onları taklit etmek aşamasında kalmıştır. Ayrıca tekniğini alıp da kültüründen etkilenmeme isteği ona göre mümkün değildir. Çünkü her teknik kendi kültürüyle beraber gelir. Bu durumda Türk toplumunun yeni bir şey üretmeyip taklit iştihası ile Batı ne yaptıysa aynen aldığını şu şekilde ifade eder: “Medeniyet satın alınır

zannettik, elbiseyi aldık, insanı göremedik bir el ve hazır aldığımız bu teknik, sahibi tarafından kullanılmayan, sahibine yabancı gizli bir el tarafından sahibinin hesabına ve onun varlığında kullanılan bir bıçak gibi, benliğimizde derin yaralar açtı. Biz ağacı yetiştirmeden meyvesini toplamaktan zevk aldık (Topçu, 2012: 24). Kutlu Topçu'nun bu görüşlerin öykülerinde dile getirir. Öykülerde yabancılaşmanın altında yatan sebep Türk toplumunun kendi kimliğinden soyunup Batıyı taklit etmesi olarak anlatılır:

Ne zaman o tahta sıralara oturdum? Ne zaman o bankanın adına sırtımı verdim? (10). “Bu kravatla bağlanmışım bir yere. Nereye bağlandığımı ne bilecektim? Ne bilecektim nasıl bir seçim yaptığımı (Kutlu, 2012a: 33).

Banka ve kravat Türkiye'ye Batı'dan gelir. Karakterin bankanın adı yazılı banka sırtını ne zaman verdiğinin farkında olmaması, kravat ile nereye bağlandığını bilmemesi ile Türk insanının yabancılaşmaya başlaması bağdaştırılır. Kutlu'nun getirdiği çözüm önerisi de Topçu'nun Anadoluçuluk fikrinin bir yansımasıdır: “Yeniden kendi seçkinlerimizi yetiştirerek. Her alanda. O zaman ‘kendimiz oluruz’. Başkasının kuyruğuna takılmaktan kurtuluruz (Kutlu, 2012l:132). Batıyı taklit etmekten kurtulmak gerektiğini böylece kendisi olmanın gerçekleşeceğini ifade eden yazar devamında şunları dile getirir:

Önce kendini tanıyacaksın. ‘Kişi kendini bilmek gibi irfan olmaz’ demişler. Kendini bilmek, tanımak; tarihini, geçmişini bilmekle olur (...) Biz redd-i miras ettik. Dünyada hiçbir ülkede olmamıştır bu. Ve bu sebepten dolaydır ki hep taklitte kaldık. Batı'dan fikir, sanat ithal ettik. ‘Kendisi olmak’ önemli, mesela Tanpınar bunun üzerinde çok durmakta (Kutlu, 2012l:126).

Düşünürün takipçisi olarak yazar da cevherin Anadolu'da bulunduğu inanır. Öykülerinde bunu dile getirirken sanattan uzaklaşıp, bayağılaşmaz: “Üniversite yıllarından itibaren Nurettin Topçu ekolüne dâhil olan yazarın, meselelere, Anadoluçuluk fikrinin çerçevesinden baktığı görülür. Ancak ‘fikir’ kullandığı dilin gücü sayesinde soğurulmuş, edebiyatın merkezinde kalınarak sanatın bir aracıya dönüşmesi engellenmiştir” (Ayçil, 2004: 35). Yazar edebiyatı fikrine kurban etmez.

Topçu'ya göre “[d]ünyada siyaset yapmayacak iki kuvvet varsa, biri din, öbürü ilim[dir]” (Topçu, 2012: 40). Yabancılaşma ve yozlaşmanın din ve ilmin içine siyasetin girmesiyle oluşacağını söyleyen düşünürün bu görüşünü Kutlu *Sır*'da ele alır. Yazar, Topçu'nun düşünce dünyasının takipçilerinden biri olarak öykülerinde Türk insanının kendine dönmesi gerektiğini, cevherin kendisinde, Anadolu'da olduğunu anlatır. Bazı eserlerinde açıkça Topçu'ya atıf yapar. *Ya Tahammül Ya Sefer*'de Hoca diye anılan kişi odur. Burada Hoca'dan alıntılar yapılarak davanın ehemmiyeti anlatılır. Kutlu, Topçu'nun

okunması gerektiğini öykülerinde karakterleri vasıtasıyla dile getirir: “Türkiye’nin önemli düşünürlerinden Nurettin Topçu Bey’in ‘İradenin Davası’ diye bir kitabı var, onu okumalısın” (Kutlu 2014: 130).

Toplumun nabzını tutan sanatkâr, modern insanın sıkıntılarına öykülerinde bir çözüm getirir. Sanat ve edebiyatın ne olması gerektiğini aktarırken bu çizgilerden şaşmamaya özen gösterir. Geleneksel hikâyeyi hem biçim hem biçem olarak yeniden kurgularken dinî, tasavvufî gelenekten, Nurettin Topçu düşüncesinden yararlanır.

1.3 Eserleri

Öyküleri

Yokuşa Akan Sular

Dergâh Yayınları, İstanbul 1979, 1974, 1979, 1986, 1994, 1998, 2001, 2003, 2006, 2009, 2010, 2011.

Yoksulluk İçimizde

Dergâh Yayınları, İstanbul 1981, 1986, 1991, 1996, 1999, 2000, 2006, 2007, 2009, 2009, 2010, 2011, 2012.

Ya Tahammül Ya Sefer

Dergâh Yayınları, İstanbul 1983, 1986, 1992, 1997, 1999, 2003, 2005, 2007, 2007, 2009, 2010, 2011 (Nisan, Aralık), 2012.

Bu Böyledir

Dergâh Yayınları, İstanbul 1987, 1991, 1996, 1999, 2003, 2006, 2007, 2010 (Şubat, Eylül), 2011, 2012.

Sır

Dergâh Yayınları, İstanbul 1990, 1994, 1998, 2000, 2004, 2006, 2007, 2010, 2011, 2012.

Arkakapak Yazıları

Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, 1998, 2000, 2007, 2010, 2011.

Hüzün ve Tesadüf

Dergâh Yayınları, İstanbul 1999, 1993, 2003, 2005, 2009 (Ekim, Aralık), 2010, 2011.

Uzun Hikâye

Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, 2011, 2012 (Mart, Eylül, Ekim, Aralık).

Beyhude Ömrüm

Dergâh Yayınları, İstanbul 2001 (Eylül, Kasım), 2002 (Şubat, Temmuz), 2003 (Şubat, Kasım), 2004, 2005, 2006, 2007, 2009 (Şubat, Nisan, Kasım), 2007, 2009 (Şubat, Nisan, Kasım), 2010 (Mart, Ekim), 2011, 2012 (Ocak, Ekim).

Mavi Kuş

Dergâh Yayınları, İstanbul 2002 (Eylül, Ekim, Kasım), 2003, 2004, 2005 (Ocak, Ekim), 2006, 2007 (Ekim, Aralık), 2008, 2009 (Nisan, Kasım), 2010 (Mayıs, Kasım), 2011 (Şubat, Aralık), 2012.

Tufandan Önce

Dergâh Yayınları, İstanbul 2003 (3 baskı Eylül, Ekim), 2004, 2006, 2008, 2011.

Rüzgârlı Pazar

Dergâh Yayınları, İstanbul 2004 (Eylül, Ekim), 2005, 2006, 2007 (Ekim, Aralık), 2008, 2010, 2011, 2012.

Chef

Dergâh Yayınları, İstanbul 2005 (Eylül, Ekim), 2006, 2007, 2009, 2011.

Menekşeli Mektup

Dergâh Yayınları, İstanbul 2006 (2 baskı Eylül, Kasım), 2007 (Ekim, Aralık), 2009, 2010, 2011, 2012.

Kapıları Açmak

Dergâh Yayınları, İstanbul 2007 (2 baskı Eylül, Ekim, Aralık), 2008, 2009, 2010, 2011, 2012.

Huzursuz Bacak

Dergâh Yayınları, İstanbul 2008 (Ağustos, 2 baskı Ekim), 2009 (Şubat, Ekim), 2010, 2011.

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı

Dergâh Yayınları, İstanbul 2009 (2 baskı Ağustos, Ekim), 2010, 2011, 2012.

Zafer yahut Hiç

Dergâh Yayınları, İstanbul 2010 (2 baskı Ağustos, Eylül, Kasım), 2011.

Hayat Güzeldir

Dergâh Yayınları, İstanbul 2011 (Haziran, Ağustos), 2012.

Anadolu Yakası

Dergâh Yayınları, İstanbul 2012 (Mayıs).

Sıradışı Bir Ödül Töreni

Dergâh Yayınları, İstanbul 2013 (Mayıs, Haziran).

Nur

Dergâh Yayınları, İstanbul 2014 (Ocak).

Röportajları

Akbaş, A. Vahap, (1981), “Mustafa Kutlu ile Öykümüz Üzerine Bir Konuşma” Yeni Devir.

Çetin, Mehmet, (1981) “Yoksulluk İçimizde Üstüne Mustafa Kutlu ile Konuşma”
Yönelişler, 3.

Kabaklı, Belkıs, (1983) “Ya Tahammül Ya Sefer Bize Has Bir Öykü Türü Geliştirme
Çabasının Ürünüdür”, Türk Edebiyatı, 122.

Kaplan, Yaşar, (1984), “Mustafa Kutlu’yla Bir Söyleşi”, Aylık Dergi, Şubat-Mart-Nisan.

Dirin, İlyas, (1987)“Yazdıklarım Bir Yakarışın Politikasıdır.” Zaman: 31 Ağustos.

Tekşen, Adnan, (1987) “Mustafa Kutlu ile Mülakat” Zaman: 26 Temmuz

İbrahimhakkıoğlu, Belkıs, (1987) “Mustafa Kutlu ile Mülakat”, Türk Edebiyatı, 169.

Karabıyık Barbarosoğlu, Fatma, (1992) “Mustafa Kutlu ile Tenkit Üzerine”, Türk Edebiyatı, 224.

Dirin, İlyas, (1999) “Mustafa Kutlu ile Öykücülüğü Üzerine”, Hece, Sayı 33-34.

Küçükylmaz, M. Mücahit (2005) Söyleşi: Mustafa Kutlu, “Allah Varsa Trajedi Yoktur”, Anlayış, 27, 36–40.

İKİNCİ BÖLÜM

2 MUSTAFA KUTLU ÖYKÜLERİNİN BİÇİM VE BİÇEM BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Mustafa Kutlu 1980 sonrası Türk öykücülüğünde yer alan bir isimdir. Kutlu'nun metinleri çokkatmanlıdır. Meraklı okurun takip ettiği ilk katmanda metnin olay örgüsü yer alır. İkinci katmanda ise köy-kent meselesi vardır. Öykülerin yazıldığı dönemde kente göç çok yoğundur. Dolayısıyla metnin inşasında köy ve kasabanın karşısına şehir konulmak suretiyle bir zıtlık oluşturulur. Köy/kasaba değerler manzumesi ile yer alırken, şehir ise bu değerlerden uzaklaşan yozlaşma ve yabancılaşmanın mekânı olarak yer alır. Öykülerin üçüncü katmanında ise tasavvuf vardır. Yazarın dünya hayatının gelip geçiciliğini vurguladığı bu katman en derindedir ve ancak nitelikli okurun kavrayabileceği bir şeydir. Kutlu, bu katmanlardan oluşan metinleriyle modern bireyin yabancılaşmasına bir çözüm yolu gösterir. Bunu yaparken metinlerarasılık, göstergelerarasılık ve üstkurmaca gibi postmodern anlatım tekniklerinden yararlanır. Bu sayede gelenek ve değerlerinden koparılan ve bunalan modern insana postmodernizmin geleneği önceleyen tavrıyla çıkış kapısı gösterir.

Postmodernizm postmodernitenin ideolojisidir. Modernitenin ideolojisi olan modernizmden sonra ortaya çıkar. Modern, içinde bulunulan an, şimdiye ait, demektir. Modern dünyada anı yaşamak vurgulanır. An'a ait, yeni olan benimsenirken, an'dan öncesine ait dışlanır. An geçici olması hasebiyle ana ait olan da geçicidir. Bu durumda aslında yeni olduğu iddiasıyla ortaya çıkan her ürün biraz sonra eskiyeceğinin de haberini verir (Gümüş, 2010: 25). Semih Gümüş'e göre modern “[y]eninین yaşanmaktayken kendinden sonra gelene yerini bırakmak zorunda kaldığı için birdenbire eskimekle yüz yüze gelip hemen o anda modern olmaktan çıkması[dır]” (Gümüş, 2010: 25). Modernite Newton'la başlayan bilimsel gelişmeler, halkın egemenliğini isteyen siyasal devrim, aklın üstünlüğünü vurgulayan kültürel gelişmeler ve sanayi devrimi sonucunda doğar (Aslan Yaşar, 2011: 10) Modernizm ise yaşayıpta gerçekleşen bu değişimlerin ideolojisi, kuramı, projesidir. Modernite öncesi bir topluluğa ait olan ve

davranışlarını buna göre biçimlendiren insan cemaatten kopar, cemiyet içinde bir birey konumuna gelir. Tek başına olmanın verdiği özgürlükle, daha önce hareketlerini kısıtlarken artık rahatça davranır: “Modern özgürlük önceki ahlaki ufuklardan kopmamız sayesinde kazanıldı. İnsanlar eskiden kendilerini büyük bir düzenin parçası hissederdiler. Bu bazı durumlarda kozmik bir düzen, insanların melekler, öte-dünyasal yaratıklar ve diğer dünyasal varlıklar arasında yerini aldığı ‘Büyük Varoluş Zinciri’ydi. Evrendeki bu hiyerarşik düzen, toplumun hiyerarşisine yansırı. İnsanlar çoğunlukla, kendilerine ait bir konum, rol ve sınıfa kısıtlanmıştı ve bunun dışına çıkılması neredeyse olanaksızdı. Modern özgürlük bu tür düzenlerin itibarını yitirmesiyle oluştu” (Taylor, 2011: 11). Düşüncede başlayan özgürleşme hayatın bütün alanlarına sirayet eder. Toplumsal düzeni oluşturan değerler yıkılır. Max Weber’in deyiimiyle büyübozumu başlar: “Akıl (...) bilimsel türden bir kanıtlamaya dayanmayan tüm inançlar, toplumsal ve siyasal örgütlenme biçimlerine sil baştan (Tabula rasa) yapar” (Tourine, 2012: 28). Söz konusu hadiselerin gerçekleştiği 18.yy. insana kendisini oluşturan değerler sisteminden, din ve ahlaktan devlet ve ekonomiye kadar bütün sahalarda var olan bağlarından kurtulmasının çağrısını yapar (Simmel, 2011: 85). Bunları yitiren birey içinde bulunduğu boşluğu Sanayileşmenin getirdiği makinelere sarılarak gidermeye çalışır. Makineye sarılan kişinin bir müddet sonra kalbi de katılaşımaya başlayacaktır. Doğayı tahakküm altına aldığını sanan insan büyüklük taslar ve Tanrı düşüncesi yıkılır. Modernizmde kul ve kul düşüncesinin dayandığı Tanrı düşüncesinin yerine başka bir şey koyulur (Tourine, 2012: 28).

Aydınlanma felsefesi yalnızca düşünce alanında gerçekleşmez, bunun eşya mahiyetinde tezahürleri vardır. Aklın ön plana çıkmasıyla birbirine bağlı zincirler gibi bir süre sonra modernitenin temel parametrelerinden biri olan kapitalizmde varlığını gösterir. Bilimsel gelişmeler ve fabrikaların inşası ile az emek ile çok sayıda mal üretilmesi sağlanır. Modernite “[p]iyasa ekonomisine de akılcılaştırmaya da indirgenemeyecek olan kapitalizmin biçimine bürünerek iktisadi alanda da egemen ol[ur]” (Tourine, 2012: 43). Giddens’a göre kapitalist toplumlar modern toplumların ayrı bir alt türüdür (2012: 54). Böyle toplumlarda “sermayenin ve el emeğinin merkezileşmesi” (Bayhan, 2006: 41) ile üretim insan emeğinden çıkar. İşi atölyeler ve fabrikalarda elektriğe bağlı büyük makineler, akar bantlar yapar. Böylece çok kısa bir sürede çok fazla sayıda mal üretilip yine teknik vasıtasıyla bu mallar çok farklı yerlere ulaştırılır.

İnsanın doğaya hükmetmesi sonucunda yaşanan teknik gelişmeler ile insan hayatı her alanda kolaylaşır. Tıptaki ilerlemeler ile sağlığın korunması insanların moderniteyi kurtarıcı olarak görmesine sebep olur. İnsan artık özgür düşünebilen, cemaatten bağımsız, hür iradesiyle karar verebilen bir bireydir. Aydınlanma her sahada gelişmiş ve insan hayatına kolaylık sağlamıştır. Ancak bir süre sonra moderniteye olan bu inanç sarsılır.

20.yüzyılda İkinci Dünya Savaşı'nda toplu ölümlerin gerçekleşmesi, Hiroşima ve Nagazaki deneyimleri, moderniteye olan güvenin yıkılmasına sebep olur. Aydınlanma projesinin kendi hedeflerinin tersine doğru yol almaya başladığı düşüncesi yayılır. Sanayileşme ile insan doğayı tahakkümü altına alacakken, ortadaki vaziyet aksini gösterir. Yani artık insan teknolojinin esiridir. Milan Kundera bunu şöyle izah eder: “Bir zamanlar Descartes tarafından ‘doğanın efendisi ve sahibi ‘mertebesine yüceltilen insan, kendisini geride bırakan, aşan, ona sahip olan güçler (teknik, politik, tarihsel güçler) için basit bir şey haline geli[r]” (Kundera, 2009: 16). Modernitenin başlangıcında doğayı emri altına alan birey bir zaman sonra onun esiri olduğunu anlar. David Harvey bu konuda şöyle söyler: “Aydınlanma projesinin kendi amaçladığının tersine yol açarak, insanlığın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkûm olduğu yolunda bir kuşku doğ[ar]” (Harvey, 2012: 26). Ortaçağda bireyin özgür olmayışına tepkili olan modernizm akli yüceltip bireyin yükselişini vurgularken bir süre sonra bunun tam tersi gerçekleşmiş olur.

Yaşanan tüm gelişmeler aydınları yeni arayışlara sevk eder. Neticede tüm değerleri yıkıp yerine akıl ve bilimi mabud edinen modernizme karşı, kuralların gevşediği, tanımların birbirinin içine geçtiği, her şeyin mümkün olduğu postmodern bir durum ortaya çıkar. Modernitede her türün, her kategorinin kendine ait bir alanı varken, her şeyin sınırı cetvellerle çizilirken postmodernitede sınırlar ve kurallar ihlâl olur, kategoriler iç içe geçer: “Bütün kategoriler karşılıklı olarak birbirine bulaşabilir, her alanın yerine bir diğeri geçebilir: Türlerin karışması (...) böylece her kategori bir geçiş evresi yaşıyor ve her kategorinin özü ‘suyun belleği’ gibi saptanamaz bir iz bırakarak yok olup gidene dek eriyiğin bütününde, önce son derece büyük, ardından sonsuz küçük dozlarda çözünüyor (Baudrillard, 2012: 14,15). Modernitede tek bir doğru varken postmodernitede her şeyin kendine göre bir doğrusu vardır: “Ona göre ‘doğru’, zaman ve yerle sınırlıdır. Bir çağın ya da coğrafyanın doğru kabul ettiği bilgiler, kavramlar bir başkasında söz konusu niteliğini kaybedebilmektedir. Bu da modernizmin evrensel olma ereğini geçersiz kılmakta,

dolayısıyla yerel/yöresel öğelere önem kazandırmaktadır” (Sazyek, 2002: 493). Bu yüzden postmodernitede çoğulculuk ilkesi vardır. Modernitede gösterilen ön plandayken postmodernitede gösteren öne geçer. Artık büyük anlatıların ve büyük tarihlerin yerine küçük anlatılar ve küçük tarihler vardır. Dolayısıyla evrensel mesajlar değil kişisel mesajlar söz konusudur: “Bugün içinde yaşadığımız dünya çok gergin ve tehlikelidir. Böylesi bir durum, modernliğin ortaya çıkışının daha mutlu ve güvenli bir düzenin oluşumuna yol açacağına ilişkin varsayımına inanmak yolunda hevesimizi kırmak ya da zorlamaktan fazlasını yapmış bulunmaktadır. ‘İlerleme’ye olan inancın kaybolması kuşkusuz ki tarihe ilişkin ‘anlatılar’ın çözülmesinin altında yatan nedenlerden biridir” (Giddens, 2012: 16, 17). Modernite seçme yaparken postmodernite birleştirir. Modernite yorum yaparken postmodernite yoruma açıktır. Modernizm değerleri arka plana atar her şeyin yerine akli merkeze koyar. Onun bu tavrına karşı postmodernizm geleneğe dönüşü önceler. Geçmiş yaşantısından, geleneğinden dolayısıyla benliğinden koparılan insanın ona yeniden dönmesi gerektiğini söyler. Postmodernizmin bu tavrı özellikle geleneksel değerleri kaybedişin acısını taşıyan yazarların eserlerinde postmodern sanatın özelliklerini taşımasına sebep olur. Böyle zıt yönlerinin olmasının yanında Baudrillard’ın modernite anlayışının yarısını oluşturan özellikler de benzerdir: “[G]eçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşa (Harvey, 2012: 60).

Türlerin iç içe geçtiği postmodern dönemde teknolojiye büyük gelişmeler zaman ve mekân algısının değişimini, bu da nesnelerin insan hayatındaki yerini ve nihayet insanların birbirleriyle ve kendileriyle olan ilişkilerini değiştirir. Popüler kültürün egemenliği, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması hayatın tüm alanlarına yansıdığı gibi edebiyatta da kendini gösterir.

Postmodernizmin sanatta ve hayatta en belirgin özelliği çoğulculuktur. Bahtin’in 1940’lı yıllarda kuramlaştırdığı bu teknikte birbirine zıt ve yan yana gelmesi ihtimal dahi verilmeyen şeyler bir arada bulunur. Çoğulculuk postmodernitede tek bir gerçek olmadığının, ötekileştirmenin görülmediğinin, demokrasi ve hoşgörünün sağlandığının bir göstergesidir. Postmodernizm “akıl ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana/eşzamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adı[dır]” (Ecevit, 2011: 66). Çoğulculuğun kökeninde Bahtin’in deyimiyle bir karnaval atmosferi vardır. Ortaçağda karnavallar çok farklı statülerden ve toplumda birbirine zıt kesimlerden insanların bir araya geldiği organizasyonlardır. Bu

karnaval ortamı postmodern sanatın çoğulculuk ilkesi ile benzeşme gösterir. Bunun bir göstergesi olarak edebî metinde köylü ile padişah yan yana gelebilir. Postmodernizm “her şeyin karşıtıyla birlikte hiçbir çatışmaya yer vermeden var olduğu, farklılıkların barışçı bir karnaval atmosferi içinde bir arada yaşadığı bir tinsel varoluş biçimi[dir]” (Ecevit, 2011: 62). Postmodern durumda bütün sınırlar gevşer ve türler iç içe geçer. Edebî eser çoğulculuk anlayışı doğrultusunda bazı teknikler kullanılarak, çokkatmanlı/çok anlamlı bir zeminde yükselir. Montaj ve kolaj teknikleri ile aslında edebî eserden hatta sanattan sayılmayan şeyler bile metnin içine girebilir. Bir gazeteden köşe yazısı, bir konser bileti metne yerleştirilebilir. Modernist metinlerde görülen çokkatmanlılık/çokanlamlılık “tek bir anlamla sınırlı kalmak istemeyen” postmodern anlayışın doğasında vardır (Ecevit, 2011: 75).

Eserlerdeki çokkatmanlılık okurun zihnini açık tutmasına ve metnin karşısında hareketli olmasını sağlar. 18.yy. okurun elinde zorlanmadan okuyacağı metinler vardır. Gerçek, hazır bir şekilde önündedir. Bu durumda okur metni anlamak için çaba sarfetmez. Metin karşısında okur edilmendir. Modernitede devingen metnin karşısında etkin bir şekilde gerçeğin peşine düşer. Postmodern edebiyatta eser ortaya çıktıktan sonra yazarın ölümü gerçekleşir. Eser açık yapıt niteliği taşıdığı için her okumada yeniden doğar. Okurun karşısında metin bir “kaleidoskopta olduğu gibi biçimden biçime girebilir” (Eco, 1992: 22). Yeniden doğması okurun kültür seviyesine göre değişmektedir. Bir okur bir eseri farklı zamanlarda okuduğunda da zamanla pek çok şey kazanıp kendi kültür hazinesini genişlettiği için her okumasında metin yeni anlamlar üretir. Çoğulculuk ve çokkatmanlılık anlayışının sonucu olarak okurun karşısındaki metin açık yapıttır. Eser net bir sonla bitirilmez. Her okur onu kendince tamamlar.

Postmodernizmin gerçeklik anlayışı modernizmden farklıdır. Hegel gerçeğin bütün olduğunu söylerken Adorno bunu ters çevirip bütünün gerçek olmadığını dile getirir (Ecevit, 2011: 65). Baudrillard’ın ifade ettiği gibi, iletişim teknolojisi ile aslında var olmayan ama sanal olarak var olduğu imlenen şeyler vardır. Gerçeklik özünde var olmamışken üretilir. Üretimin sonunda ise medya vasıtasıyla bu gerçeklik büyük kitlelerle ulaştırılır ve olmayan bir şey varmış gibi yaşanır.

Modernitede gerçek kalıba sokulurken postmodernitede durum tam tersidir. Bu da metinlerarasılığı ortaya çıkarır. Gerçeklik anlayışının değiştiği postmodern durumda edebî eserin kurgusu da değişir. Bu dönem eserlerinde içerikten çok anlatıyı oluşturan kurgu

önemlidir. 20.yüzyıla kadar neden-sonuç ilişkisine dayalı eserler okuru yormadan kurgulanıp, iletilmek istenen mesaj kolaylıkla iletilir. Tek başına bir birey olarak değil cemaat içinde yaşayan insana yönelik eserler tanrısal bakış açısı kullanılarak yazarın eğitici vasfı ile okura iletilir. “Böylesine güvenli bir ortamda okurun metni anlamaması, onun içinde kendini yitirmesi ona yabancılaşması pek olası değildir” (Ecevit, 2011: 34). Postmodern süreçle beraber bu yapı kırılır. Eserin içeriğinden ziyade kendisini nasıl kurguladığı ön plana çıkar. Edebiyatın kendisinin bir kurmaca olduğu, kendisini kurduğu, bir oyun olduğu metinlerin konusudur. Bu bağlamda pastiş ve parodi türleri ortaya çıkar. Böylece eski metinler çağın yazarları tarafından ele alınır ve yeniden inşa edilir. Başlangıçta eskiyi taklit olarak addedilip aşağılansa da aslında bu basit bir taklitten öteye geçmiş ve eski’den yola çıkılarak yeniden kurgulanmış bir şeydir. Oyunsuluk anlayışı sonucunda eskinin yeniden yazılması ile oluşturulan eserlerin teknik gelişmeler ile bir anda heryerdeliği söz konusudur. Walter Benjamin’in ifade ettiği gibi, “özgün yapının şimdi ve burada’lığı” eserlerle her an her yerde karşılaşılabilmeyi doğurur (Benjamin, 1936: 2). Bu noktada yeniden yazım sürecinde yazarın metni ele alıp kurgulayışı onu taklit olmaktan kurtarır. Ayrıca içeriğin değil kurgunun önemsendiği postmodern eserlerde yazar pastiş ve parodiyi “metnin mimetik masumiyetini bozmak için kullanır” (Ecevit, 2011: 76). Gerçekliğin göreceleştirdiği bu dönemde sanatta da modernizmde benimsenen tek bir gerçek, tek bir doğru anlayışı sona erer. Sınırların ihlali ile her eserle her yerde karşılaşma durumu edebiyatta kendini kolaj ve montaj teknikleri ile gösterir: “Yeni estetik, bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitirmiş bu yeni dünyayı parçalara bölerek anlatmaktadır artık. Avangardist-modernist edebiyatta yeni metinler, montaj/kolaj teknikleriyle bir patch-work’e dönüşür. Göreceleşmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde, dün bugün yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır” ve “bellek-bilinç yolculukları” (Ecevit, 2011: 29) kurgulanır.

Postmodernite edebi eseri oluşturan kişi kadrosunu da şekillendirir. Gün geçtikçe gelişen teknoloji karşısında insan küçülmeye başlar. Modernitenin ilk aşamalarında Tanrı’nın ölümüyle bağımsızlığını ilan edip küçük tanrı olarak addedilen insan pasif bir duruma düşer, kendine ve çevresine yabancılaşır. Fen bilimlerindeki gelişmeler ile bilim ayrı dallara ayrılınca insan gerçeğin tamamına egemen olamaz. Kendi işini kendi gören, her şeyin üstesinden gelen birey doğaya hükmetmek isteği ile ürettiği makineye bağımlı kalır, makinenin bozulduğu an her ne kadar kendisini onun efendisi varsaysa da tamirini

tek başına gerçekleştiremez. Bu yüzden 19.yüzyıla kadar kahraman, modern anlatılarda karakter, postmodern anlatılarda de anti-karakter vardır.

Edebi eser, içinde vücuda geldiği dönemin sanat anlayışını yansıtır. Yapı ve temanın belirlenmesinde Hippolyte Taine'in ifade ettiği gibi, çevre ve zaman faktörü önemlidir (Moran, 2008: 84). Yazarın yetiştiği çevre, yaşadığı dönem eserini oluşturur. Roman ve hikâyede 19.yüzyıla kadar içerik ön planda olup yapıyı oluşturan etmenler de buna bağlıdır. Modern anlatılarda bilinçaltına yönelim ile yapı ve temada farklılıklar görülür. Postmodern anlatılarda ise daha ziyade kurgu, metnin yazılış süreci ön plandadır.

Mustafa Kutlu öyküleri modern bireyin bunaltısına, labirent mekân hâline gelen yaşayışına postmodern edebiyatın olanakları olan metinlerarasılık, göstergelerarasılık ve üstkurmaca ile yardım eder. Kutlu metnin yapısında ve biçiminde postmodernitenin olanaklarını kullanır.

Öyküler postmodern durumun kurmaca anlatılara yansımaları şeklinde inşa edilir. Postmodernizmin çoğulculuk anlayışı nitelikli okurun anlayabileceği çok katmanlı bir yapıyı oluşturur. Ayrıca metnin kurgusu metnin olay örgüsünü şekillendirir. Bu yapının değişmesinde modern anlatılarda da kullanılan bilinç akımı, geriye dönüş ve iç monolog teknikleri de etkilidir. Metnin yazılış sürecine okuru ortak etme özelliğine onun metinlerinde çok sık rastlanır. Anlatıcıyı etkin figür haline getirerek edebî metnin kurmaca olduğunu bir kere daha hatırlatır. Öykülerde maceranın kendi zamanının takip edilememesi ve mekânın işlevselliğinin az olması ise postmodernitede zaman ve mekân algısının değişmesinden kaynaklanır. İletişim teknolojileri, ulaşım araçları sayesinde zaman ve mekânın delinmesi edebî eserlerde bu surette kendini gösterir. Postmodernite biçim ve biçem bakımından Kutlu anlatılarına yansır.

2.1 Öykülerde Yapı

2.1.1 İsim-İçerik İlişkisi

Ad, ait olduğu şeye dair bilgi verir, onun kimliğidir. Edebî eserin kimliği de ismindedir. Zira yazar içerikte anlattığını başlıkta imler. İsim ile içerik arasındaki ilişki “konu ve mesaj merkezli ironik, sembolik, imgesel bir tercihin sonucudur” (Eliuz, 2014: 176). Mustafa Kutlu'nun eserlerinin isimleri içerikle uyumludur.

Yoksulluk İçimizde

Dış dünyanın nesnelere ile çevrilmiş insanın etrafındaki zenginliklere sırtını dönüp içinde bir yolculuğa çıkması ve kendine dönüşü anlatılır. Yazar asıl yoksulluğun dışta değil içte olduğunu vurgular.

Ya Tahammül Ya Sefer

İçinde bulunduğu ortamın kendisine yabancı olması durumunda insanın iki seçeneği vardır. Ya değerlerini tüm olumsuzluklara rağmen koruyup sürdürecektir, tahammül edecek, ya da bu yabancı ortamı terk edip kendisi olduğu bir atmosfere sefer edecektir.

Bu Böyledir

Bir hüküm ve kararlılık bildiren, iki kelimelik bir yargı olan bu böyledir cümlesi ile bir işin zor da olsa kesin olduğunu bildiren iki ayet ile metinlerarası ilişki kurularak oluşturulur. Meryem Suresi 21. ayette birinde Cebrail Meryem'e gelir ve bir oğul müjdelir. Meryem ise bekar olduğunu ve iffetsiz biri olmadığını söyler. Cebrail ise "Öyledir. Rabbin dedi ki 'bunu yapmak bana kolay'" der (Kur'an-ı Kerim, 2012: 331). "Öyledir" kelimesi olacak olan işin kesinliğini vurgular. Benzer bir durum Zekeriya Peygamber'in yaşlılığında hanımı da kısırken Cebrail tarafından bir erkek evlatla müjdelendiğinde yaşanır (Andı, 2008: 72). Her iki cümlede de katiyet vardır. Bu öykü için de geçerlidir. Modern hayatın labirentlerine doğan insan bir kere bu dünyanın içine gelmiştir ve çıkışı yoktur. Lunapark ile sembolize edilen modern hayat, içinde barındırdığını bir daha dışarı bırakmaz. Süleyman ve ailesi bu yüzden çıkış kapısını bulamaz. Bu çıkışsızlık ayetteki kadar kesindir.

Sır

Aynanın ardındaki sır yansıtma özelliğini ortaya çıkarır. Tasavvufta aynaya benzetilen kalbin Allah'ın tecelli etmesi için kir ve pastan arındırılması gerekir. *Sır*'da tasavvufun merkezi olan tekke ve dergâhlarda bu aynaların paslanması çerçevesinde yozlaşma anlatılır.

Uzun Hikâye

Anlatıcı başından geçen hadiseleri anlatır. Eserin ismiyle metnin türü ve hacmi hakkında bilgi verilir.

Beyhude Ömrüm

Bahçe kurma arzusu içindeki başkişi bu dünyada varoluşunu sürdürmek için kendince bir hayat sürse de bunun bir sonucu olduğunu bilip hayatının beyhude olduğunun farkındadır.

Mavi Kuş

Bir yolculuğun gerçekleştiği mekân olan otobüsün adı Mavi Kuş'tur. Mavi, dünyanın uzaydan çekilen fotoğraflarda mavi olmasına atıftır. İnsan canı can kuşu nitelemesi ile kuşa benzetilir. Otobüsün üzerinde "ıssız dağların garip yolcusu" ifadesi vardır (Kutlu, 2012n: 20). Böylece insan hayatı ve dünya otobüs üzerinde birleşir.

Tufandan Önce

Bir kasabada çıkan sel felaketinden önce siyasilerin kendi aralarındaki ilişkisi anlatılır. Siyaset, bozucu ve yozlaştırıcı olması yönüyle ele alınır. Kasabaya gelen sel, Nuh Tufanı gibi ders çıkarılacak bir şeydir.

Rüzgârlı Pazar

Bir üstgeçidin üstünde pazar kuran yoksulların hikâyesi anlatılır. Her şeye rağmen başkasının hakkına tecavüz etmeyen kanaat sahibi bu insanlar hassas bir kalbe sahiptir. Sığınacak doğru düzgün bir yerleri olmadığı için en ufak bir rüzgârda hastalanabilirler.

Chef

Atmosferin bunalttığı, kendisini tamamlanmamış hisseden insan kaçış psikolojisi içine girer. Tamamlanamamışlık hissi önce isimden başlar. "Başbuğ" kelimesi gibi Türkçe ya da Türkçe'ye geçip özümsemiş bir isim olan "lider" yerine chef kelimesi kullanılır (Kutlu, 2011c). İsim ile içerik uyumludur.

Menekşeli Mektup

Hanımı tarafından terk edilen, postacı olan başkişi eşi tarafından aldatılan bir kadına menekşeli mektuplar götürür. Bu mektuplar eşi tarafından yazılıyormuş gibi görünüp kadının mutluluğuna vesile olsa da aslında durumu bilen biri tarafından kaleme alınır.

Kapıları Açmak

Bireyin baskı ve zorlama ile bulunduğu labirent mekândan çıkışı ve kendini var eden çocukluğunu geçirdiği kasabaya dönüşü ile hayata yeniden sarılması anlatılır. “Allah bir kapıyı kapatırsa bir başka kapıyı açar” ilkesi eserin arka planındadır.

Huzursuz Bacak

Memleketin içinde bulunduğu hallere karşı hassas ve duyarlı bir aydın ne zaman kötü bir haber duysa bacağında huzursuz bacak sendromu vardır.

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı

İstanbul’u gezip gözlemlerini bir gazetede anlatan Mustafa Bey Tahir Sami adında bir arşiv görevlisi ile tanışır ve onun hikâyesinden esinlenerek kendisinin hayatını yazmaya karar verir. Dış çerçeveyi bu oluşturur. İç çerçevede ise Tahir Sami Bey’in özel hayatı anlatılıp, ters isim sembolizasyonu vardır. Özel hayatın hudutlarına girilmez.

Zafer yahut Hiç

Teması aşk olan eser metinlerarası bağlamda eserin arka kapağında yer alan Abdülhak Hamit’in Eşber adlı manzum piyesinin özeti ile uyumludur. İki kişi arasındaki aşk bir bekleyiştir. Ne kavuşma ne de ayrılık bellidir. Bu arada kalmışlığa kadın karakterin vurulup ölmesi ile son verilir.

Hayat Güzeldir

Birbirinden bağımsız yirmi bir hikâyeden oluşan eserin esasında anlatmak istediği, ne olursa olsun, insanın hayata güzel bakması, içinde bulunduğu anın kıymetini bilmesi, az ile kanaat edip mutlu olması gerektiğidir.

Sıradışı Bir Ödül Töreni

Bireyin hayatı anlayıp anlamlandırma sürecinde başvurduğu bütün yolların tıkanması sonucunda asıl anlamı sıra dışı bir ödül töreninden sonra bulması anlatılır. Kişinin arayışına kapı açması ve yol göstermesi bakımından törenin sıra dışılığı eserin ismi ile içeriğinin uyumlu olduğunu gösterir.

Nur

Başkişi Nur'un kendi iç yolculuğuna çıkışı ve kendini arayışı anlatılır. “Kurtulmak için kurtarmak lazım” sözünün sonucu olarak birine böbrek nakli yapar ve ardından hastanede bütün vücudunu ve kalbini nur kaplar, vefat eder. Nur, nur olur (Kutlu, 2014: 198).

2.1.2 Olay Örgüsü

“Hayatlarımızı hikâye etme biçimimiz
doğrudan kendimizi anlamam biçimimizi etkiler,
kendimizi anlama biçimimiz
doğrudan davranış biçimimizi etkiler;
davranış biçimimiz ise
doğrudan dünyanın durumunu etkiler”
(Randall, 1999:17, 18).

İnsanoğlu dünyaya geldiği andan itibaren anlatı vardır. Anlatısı olmayan insan/toplum yoktur: “Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur” (Barthes, 1997: 128). Hayatın her alanında olan anlatı kurmaca ve kurmaca olmayan olmak üzere ikiye ayrılır. Gazete, tarih, dans, dedikodu vb. kurmaca olmayan anlatıdır. Kurmaca anlatı ise “[h]ayali bir nesir anlatısı, karakterlerin ve hareketlerin gerçek dünyayı temsil ettiği ve bütün bunların bir entrik içerisinde ve belli bir uzunlukta sunulduğu anlatıdır” (Wales, 1990'dan Aktaran Demir, 1992: 20). Kurmaca anlatılarda hikâye etme ve sebep-sonuç ilişkisi olmak üzere iki esas vardır.

Hikâye olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması, olay örgüsü ise bu olayların arasında bir nedensellik bağının kurulması ile vücuda gelir. Tarih boyunca anlatan insan ortaya çıkardığı edebî ürünlerde kurulan sebep-sonuç ilişkisini yaşayışına göre düzenlemiştir. 19.yüzyıla kadar genel olarak klasik bir olay örgüsü şeması kurulur. Sonrasında modern bireyin iç sancuları psikoloji biliminin gelişmesi edebî eserde olay örgüsünün yapısına yansır. Postmodern anlatılarda ise kurgu herhangi bir düzene tabi değildir. Eser kendi kuruluşunu anlatır.

Aristo'nun Poetika'sındaki kurallar klasik sanat anlayışında ölçü olur. Zaman birliği kuralı sınırlandırıcı ve zorlayıcıdır. Bir diğer kural anlatıda olayların ortasından başlayıp durumu ya da olayları izah etmek için geriye dönüş tekniğini kullanmaktır. Böyle bir ortamda olay örgüsü kolayca tespit edilebilir: “Düğüm ile çözüm arasında kolayca

saptanabilecek basit bir nedensel bağı dayalı bir biçim, kısacası epizotları, anlatının oluşturulması nedeniyle zorla birlikte tutulan bir biçim olarak tasarlanabilir” (Ricœur, 2012: 24). Aristo olay örgüsü anlatının yapısını oluşturan diğer unsurları kapsayıcı olduğunu düşündüğü için karakterleri olay örgüsüne bağımlı tutar. Bu anlayış modern romana kadar devam eder (Ricœur, 2012: 24).

18. yy. anlatılarında olay örgüsü Aristo'nun olay örgüsü anlayışına benzer. Bu dönemde doğanın tamamlanmış ve değişmez bir yapıya sahip olduğuna inanılması dinî, efsanevi, tarihi ya da kurmaca metinlerde kendini gösterir (Watt, 2007: 15). Fakat İngiliz Romancı Daniel Defoe bu klasik olay örgüsü anlayışını kırmasından dolayı bir milattır. Kendinden sonrakilere kapı aralaması bakımından önemlidir: “Defoe kurmaca eserler yazmaya başladığında hala geleneksel olay örgüleri kullanmaya eğilimli olan o dönemin başat eleştiri kuramına hemen hiç itibar etmemişti. Bunun yerine kahramanlarının kendi görüşünce bir sonraki adımda mantiken ne yapabileceklerinden hareketle, anlatı dokusunun kendiliğinden gelişmesini tercih ediyordu” (Watt, 2007: 16).

19. yy. ile beraber anlatılarda olay örgüsünün kuruluşu farklıdır. Yaşanan değişim hayatın ve getirdiklerinin edebî esere yansımalarıdır: “Olay örgüsünün değişimleri demek, zamansal biçimlenişin kesin ilkesinin, türlerin, tiplerin ve benzersiz [tekil] yapıtların içine her zaman yeni yatırımlar olarak uygulanması demektir” (Ricœur, 2012: 23).

Modern bireyin hayatı, geleneksel hayatı olan insandan daha karmaşıktır. Gün içinde karşılaştığı nesne sayısı, yapması gereken işler, katılması gereken toplantılar, yapılacak alışverişler ile gün içindeki aktivitesi çoğalan insan kendine ve başkalarına daha az zaman ayırır. Yalnızlaşma ile iç dünyasında hiç beklenmeyen bir anda yaşanan bilinçakışı, içmonolog edebî eserlerde olay örgüsünün değişimine sebep olur: “İnsanın iç dünyasının genişlemesi olay örgüsünün de değişmesine sebebiyet verir (Forster, 1985: 127).

Postmodern anlatılarda hayal ve gerçeğin, rüya ile fantastiğin iç içe olmasından dolayı olay örgüsü bilinç akımı, içmonolog gibi modern anlatılardaki tekniklerle inşa edilir. Bu dönem anlatılarını diğerlerinden farklı kılan ise edebî metnin kurmaca olduğunu okura anlatması ve dolayısıyla olay örgüsünün metnin yazım sürecini ele almasıdır. Mustafa Kutlu'nun öykülerinde bilinç akımı, geriye dönüş tekniği, iç monolog gibi teknikler kullanıldığı gibi metnin inşa süreci de olay örgüsünü oluşturur.

Bilinç akımı tekniğinin en belirgin kullanıldığı yer *Bu Böyledir*'de, namaz kılan karakterin içinden geçirdikleri anlatılır:

Niyet ettim Allah rızası için ikindi namazının sünnetine... Allahuekber... Antep hesabına bir çizgi çekmeli... Gitmiyor bunların malı canım... Millet tangolaştı. Kayseri'nin kumaşını da satamadık... İyice rengini attı... Zekata ayırmalı bunları... Rabbenalekel hamd... Allahuekber... Çerik çürük malı zekata ayır, sonra da sevabını otur bekle... Tövbe Yarabbi... Namazın ortasında düşündüğümüz şeye bak. Nerden de takıldı aklıma şu Süleyman... İyi çocuk... Başu önünde Şükriye'ye münasip... Akşam Köroğlu'na açılmalı... Aboooo... Fukara dul bacımı tefe koyar çalar... Namazı fesat ettik iyice (Kutlu, 2012a: 53, 54).

Karakter namaza niyet eder fakat başta ticaret olmak üzere pek çok mesele kafasını kurcalar.

İç monolog tekniği içe dönük öykülerin çoğunda kullanılan bir tekniktir. *Yoksulluk İçimizde*'de yaşanan bir olaydan sonra Süheyla'nın düşüncelerini anlatmada kullanılır: "Ne demek razı etmek. Mal alıp mal mı satıyor. Her şeyi böyle tartmak. Bu Şükran denen kızı tırmalayabilir" (Kutlu, 2012h:). *Nur*'da anlatıcının cümlelerinin hemen ardından Nur'un iç monologlarına yer verilir: "Gülüyor 'Nur' gibi diyor (...) Anlaşılan biz yine yollara düşeceğiz. Zaten yolda idik, bıraktığımız yerden başlarız" (Kutlu, 2014: 168).

Kutlu eserlerinde olay örgüsünü şekillendiren diğer unsur olan metni yazma edimi özellikle *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*'nda çok belirgindir. Anlatıcı Mustafa adında Erzincanlı, şehir yazıları yazan biridir. Bir devlet dairesinde tanıştığı Tahir Sami Bey'in hayatını yazmaya karar verir. Bu aşamada Tahir Sami anlatıcıya karşı çıkar, aralarında anlaşma yaparlar. Metni yazma edimi olay örgüsünü şekillendirir.

Olay örgüsünün değişimleri içinde bulunulan çağın hayat tarzının bir ürünüdür. Mustafa Kutlu da öykülerinin iskeletini oluştururken modern anlatı tekniklerini kullanır. Öykülerin genelinde metni yazma edimine yazarsal okurun da iştirak etmesi söz konusudur. Anlatıcı anlatma edimine onu da ortak eder. Bu esnada olay örgüsünün akışı bozulur. Postmodern edebiyatın belirgin özelliği olan metnin yazılış sürecini metnin konusu haline getirmek de yazarın olay örgüsünü şekillendirmede kullandığı diğer tekniktir.

2.1.3 Zaman

Zaman genel olarak olayların içinde geçtiği süre olarak tanımlansa da hakkında net bir şey söylenemeyen bir kavramdır. Pek çok düşünür zaman kavramıyla ilgili görüşler dile getirmiştir. Bergson *durée* kavramıyla zamana ait düşüncelerini belirtir. Buna göre zaman başı sonu belli olmayan, ayrılamaz, parçalanamaz bir bütündür. Zamanla ilgili bu düşünce Yahya Kemal tarafından *imtidad* kavramıyla ödüncelenir. Heidegger'e göre ise varlığı ortaya çıkaran, onu aydınlatan, belirgin yapan ve gizemini ortadan kaldıran şeydir (Öksüz, 2009: 1914). Buna göre eşya zaman ile anlam kazanır.

Zaman ve mekân birliğinin olduğu ilkel dönemde her toplumda zamanın ölçümü mekâna göre ayarlanır. Teknik araçların kısıtlı oluşundan dolayı insan, emeğinin karşılığında zamanının çok büyük bir kısmını harcar. Zaman evrensel olarak mekân ile ilişkilendirilir ve düzenli tabiat olaylarıyla tanımlanır (Giddens, 2012: 22). Bu dönemde zaman ile mekân doğru orantılıdır.

Modernitede tekniğin gelişmesi ve insan hayatını kolaylaştıran araçların kullanımı insanın zaman ve mekân algısını değiştirir. Önceleri bir yere gitmek için çok fazla çaba sarf eden insanlar bir anda çok uzak mesafeleri kat edebilir. Bu rahatlık zaman ve mekâna bakışı değiştirir: “Zaman ve uzam, modernliğin gelişmesiyle içeriksizleşen boyutlar değildirler; bunlar, yaşanan etkinliklerin doğası içinde bağlamsal olarak vardırırlar” (Giddens, 2012: 93). Giddens burada zaman ve mekânın içeriğinin boşalmadığını, sadece bağlamının değiştiğini ifade eder. Zaman ve mekân algısı yıkılmaz. Değişip dönüşerek yeni bir anlama bürünür: “Modernizasyon beraberinde zamansal ve mekânsal ritmlerin altüst olmasını getirir. Modernizm ise gelip geçicilik ve parçalanmadan örülmüş bir dünyada mekân ve zaman için yeni anlamların üretilmesini misyonlarından biri olarak kabul eder” (Harvey, 2012: 244). Modern insan elindeki teknik ile zaman ve mekâna hükmeder: “O zaman işte otomobil şart. Klas bir araba. Zamanı ve mekânı istediğiniz gibi kullanabilirsiniz” (Kutlu, 2011c: 75). Olanakları fazlalaşan modern bireyin hayat tarzı da buna göre şekillenir: “Zaman ve uzamın ayrılması ve standart ‘boş’ boyutlar haline gelmeleri, toplumsal etkinlik ile bu etkinliğin mevcudiyet bağlamlarının özellikleri içine ‘yerleştirilmemişliği’ arasındaki bağları koparıp atar. Yerinden çıkarılmış kurumlar, zaman uzam uzaklaşma alanını büyük ölçüde genişletirler ve bu etkiye sahip olmak için zaman ve uzam aşırı bir eşgüdümüne dayanırlar. Bu olgu, yerel alışkanlık ve deneyimlerin getirdiği

kısıtlamalardan kurtulmayı sağlayarak çok çeşitli değişim olanaklarının açılmasına yardım eder (Giddens, 2012: 24).

Zamanın parçalara ayrıldığı modern dönemde saat icat edilir. Saat ile zaman dünyevileştirilir: “Yaşanılan zamanın anlamı başta ve sonda gizlidir. Bu mitik bir zaman anlayışıdır ve insanlar bu mitik zaman kavramını saatin tiktaklarıyla dünyevileştirmişlerdir. Saatin tiktakları insanların kronosu nasıl kendi yaşamlarında birimleştirdiklerini gösterir” ayrıca “süreçleri birbiriyle ilintilendirmek için” tik’in arkasından tak gelir (Parla, 2000: 250). Dünyevileştirilen bu zaman karşılığında Marks işçinin emeğinin satın alındığını söyler. Kapitalist işçiye *boş vakit* yaratır. O vakitlerde ne yapacağını yine kendi belirler. Zamanın nasıl değerlendirileceği iktidar sahipleri tarafından belirlenir. Böylece insan modernizmin kendisine sunduğunu sandığı bireyleşip özgürleşmenin bir kandırmaca olduğunu anlar: “Modern toplumlardaki çeşitli süreçler insanları, hem zamana doğru bir yönelim gösteren hem de zaman tarafından disipline edilen zamansal öznelere dönüştürür” (Urry, 1999: 16).

Anı yaşamının tavsiye edildiği postmodernitede ise geçicilik düşüncesi ile anlık olana itibar edilir. Büyük ve geniş tarihlerden ziyade küçük tarihlerin önem kazandığı bu dönemde “[z]amansallık yitirilir. Zamanda derinlik kaybolur ve anlık etkiler vardır” (Harvey, 2012: 74). Teknik gelişmeler modernitenin başlangıç yıllarında henüz az ve imkânlar günümüzdeki kadar geniş değilken bile zaman ve mekân alt üst olur. Postmodern dönemde ise artık teknoloji her yeni gün bir yeni ürün ortaya koymakta ve adeta bu algıyı çökertmeye çalışmaktadır: “Günümüz iletişim araçları ‘alışılmış mekân ve zaman sınırlarını’ çökertmiş” (Harvey, 2012: 94). Çok uzun mesafeler ilkel dönemde çok uzun zamanda aşılrken postmodern durumda iletişim ve ulaşımın gelişmesi sayesinde çok kısa bir anda kat edilebilir.

“Modern iletişim araçlarının sağladığı anında yakınlık kurma vaadi” sayesinde zaman ve mekân altüst olur (Dart, 2004: 44). Çok uzak mesafeler otobüslerle, uçaklarla kısa bir zamanda aşılr. Mekânsal olarak birbirinden çok uzakta olan, birbirini göremeyen insanlar cep telefonu, e-mail ya da sosyal medya vasıtasıyla bir anda mekânı ve zamanı deler. Gerçek ilişkilerin tersine ‘sanal ilişki’ye girmek ve bu ilişkiden çıkmak kolaydır. “Ağır, yavaş, hareketli atıl ve muğlak, ‘ciddi şeyler’le kıyaslandığında, şık ve bakımlı görünürler, bunları kullanmak kolay gözükür, kullanıcı dostudurlar. Bath’tan yirmisekiz yaşındaki bir erkek, bekâr barları ve gazetelerdeki çöpçatan ilan köşeleri yok olurken,

internette flört etmenin gitgide yaygınlaşması üzerine sorgulandığında, elektronik ilişkilerin kesin bir avantajından söz ediyordu: ‘Delete’ tuşuna basmak her zaman mümkün!’ (Bauman, 2012: 13,14). İlişkiler tek bir tuşla devam edip son bulabilir.

Zaman ve mekân algısının dönem dönem değişmesi edebiyata da yansır. Geleneksel zaman algısı ile modern zaman algısını Ahmet Haşim şöyle karşılaştırır: “Şimdi Müslüman evindeki saat, başka bir âlemin vakitlerini gösterir gibi, bizim için gece olan saatleri gündüz ve gündüz olan saatleri gece renginde gösteriyor. Çölde yolunu şaşırınlar gibi biz şimdi zaman içinde kaybolmuş kimseleriz” (Haşim, 1921’den Aktaran Kutlu, 2013b: 52). Türk toplumunda saat ve zaman değişmeden önce ve sonrasında yaşayış farklıdır. Belli bir saat günün belli aydınlığına denk gelirken artık bu değişir. Dolayısıyla onu beraberinde getiren yaşayış da değişir.

Algıdan metnin inşasına yansıyan zaman klasik, modern ve postmodern süreçte farklıdır: “On dokuzuncu yüzyıl anlatılarında pozitivist felsefeye uygun olarak daha çok düz çizgisel zaman şemaları ve sebep-sonuç ilişkilerine yaslanan kurgulamalar egemen olurken, modernist anlatılarda zaman birey psikolojisiyle, postmodern anlatıda ise dille bağlantılı olarak kurgulanır” (Parla, 2000: 248). Zamanın kullanımı teknolojinin değişimiyle değiştiği için bu edebî eserlerde de kendini gösterir. Parla burada geleneksel anlatılarda zamanın akışının geçmiş, an ve gelecek şeklinde düz olarak sıralandığını söyler. Devamında modern anlatılarda zamanın hem psikoloji biliminin gelişmesi hem de bireyin iç dünyasının karmaşıklaşmasından dolayı zamanın karakterin psikolojisiyle ilişkilendirildiği ifade eder. Sonrasında postmodern dönemde gerçeklik algısının değişmesinin edebî eserde zamanın dille kurulduğunu belirtir.

20.yüzyıla kadarki metinlerde zaman geçiştirilmek suretiyle eserde yer alır. Karakterin başından geçenler daha çok önemsendir. Örneğin karakterler birden beş yaşına, yirmi yaşına girer. Ayrıca giriş gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan eserlerde doğal olarak düz-çizgisel zaman kullanılır. Bu metinlerde zaman kronolojiktir. “[H]ızla akıp giden ve geçerken dramatize edilerek okurun zamanına taşınan bir şimdiki zaman” söz konusudur (Parla, 2000: 258). 19. yy. anlatılarında geçmişin an üzerinde baskısı vardır. Geçip giden zamana kuşku ile bakıldığından kalıcı bir zaman arayışına girilir. Böylece zamanın eskitemediği, kalıcı değerleri yücelten dinî, özcü ya da mitik bir zaman duygusu olabilir (Parla, 2000: 258).

Modern anlatılarda ise olay zinciri kronolojik değildir. Geriye dönüş, bilinç akımı gibi tekniklerle birden geçmişe gidilebildiği gibi ileri sıçramalar da yapılabilir. Zaman işlevsel bir durumdadır. Zaman, sürekli bir akışın bölümlenerek varoluşsal alanların sınırlanması sürecidir. Varlığın sınırlarını belirleyen bu süreç, yaşamda hem fiziksel hem de tinsel anlamda etkin rol üstlenir (Öksüz, 2009: 1913). Burada zamanın fiziksel koşullara göre kurgulandığı gibi insanın psikolojisiyle de şekillendiği vurgulanır.

Postmodern anlatılarda çizgisel, kronolojik zaman kullanımı çoğunlukla kırılmaya çalışılır: “Şimdi”nin, anında aktarmanın belirgin bir şekilde öne çıktığı bu eserlerde zaman klasik ve modern tarzdaki romanlara oranla önemsizleştirilmiştir. Zamana ait birimler, yani nesnel zaman -gün, ay, yıl...- postmodern romanlarda ya karmaşıklaştırılır ya kronolojisi altüst edilerek kullanılır ya da üstü örtük, belirsiz bir şekilde verilir” (Somuncuoğlu Özet, 2012: 2275). Özellikle üstkurmaca tekniği sayesinde yazarsal okurla kurulan diyalog ile anlıklaşımlar metnin akan zaman algısını kesintiye uğratar.

Edebî metinlerde zaman maceranın kendi zamanı, anlatma zamanı, yazıya geçirme zamanı ve okuma zamanı olmak üzere dört boyutta incelenir. Mustafa Kutlu öykülerinin yazıya geçirme zamanı, Türk toplumunun yüzünü Batıya daha ziyade döndüğü, sanayileşmenin hız kazandığı 1970’li yıllarda başlar. İlk öyküsü *Yokuşa Akan Sular* 1979’da yazılır. Kültür emperyalizmini, taklit ile özünden uzaklaşan bireyleri anlatan yazar, toplumun macerasını postmodern çağa kadar uzatır. Bunlar TV, medya, kitle iletişim ürünleri, tüketim toplumu çerçevesinde ele alınır: “Yeni yeni yaygınlaşan televizyon ekranına sessizce bakarak haberleri izlerdik” (Kutlu, 2011e: 19). Yazarın son öyküsü *Nur* ise 2014 Ocak’ta çıkar.

Yazarın öykülerinde maceranın kendi zamanını takip edip ölçmek mümkün değildir. Karakterlerin bir hadiseyi ne zaman yaşadığı, üzerinden ne kadar zaman geçtiği hakkında herhangi bir malumat bulunmaz. “Sabahlardan bir sabah” olur (Kutlu, 2012h: 45). Yazar maceranın kendi zamanına ait bakış açısını bu cümle ile ortaya koyar. Sabahlardan bir sabah’tır. Bu kadar! Araştırmacıya “kurcalama! Hangi sabah olduğunun ne önemi var” der gibidir: “Kutlu, reel zaman ait hayat tezahürlerini çoğunlukla kapalı bir şekilde yansıtmayı tercih etmiştir” (Tonga, 2005: 100). Postmodern anlatılarda zamanın üstü kapalı ve belirsiz olması özelliğine Kutlu’nun öyküleri uyar.

Yapısal olarak eserlerin bir kısmında maceranın kendi zamanı (öykü zamanı) ile anlatma zamanı (öyküleme zamanı) aynıdır: *Bu Böyledir*'de Süleyman'ın ve Hafız Yaşar'ın dilinden buna bir örnek verilir: “Derken Kambur Hafız minareye çıkıyor. Ben muhasebe çalışıyorum” (Kutlu, 2012a: 9). “Onu incitmekten korka korka okşuyorum. Sevdiğini anlıyor, gözlerinin içi gülüyor. Daha birkaç gün birlikteyiz. Ona şimdiden müjdeli haberi verebilirim. Bak diyorum. Bu yorgan Zeynep kızım çeyizine dikiliyor” (Kutlu, 2012a: 40, 41). Öykülerinin bir kısmında öyküleme zamanı öykü zamanından önce gelir: “Az sonra galiba dondurma alacağım. Kızımla birlikte çarpışan otolara bineceğim. Zinnure bizi öteden kederle seyredecek. Lunaparkın cıvıltısı iğneleyip duracak zavallıyı” (Kutlu, 2012a: 15).

Öykülerin bir kısmında geçmiş zamanın rivayeti kullanılır. Fakat olayın hangi zaman diliminde geçtiği, olayın üzerinden ne kadar süre geçtiği hususu muallâktır. “Sırrı, hapisten çıkınca ustasının dükkânına gitti. Zaten gidecek başka bir yeri yoktu” (Kutlu, 2012g: 81). Sırrı hapse ne zaman girer, orada ne kadar kalır bununla ilgili ayrıntı yoktur. “Sırrı da gıkını çıkarmadan cezasını çekti. Bu süre içinde Kadir Usta ona para, çamaşır falan gönderdi” (Kutlu, 2012g: 83).

Menekşeli Mektup'ta zamanın göreceli olduğuna üstkurmaca tekniği ile okura soru sorulup cevabı verilerek vurgu yapılır. Geçen zaman okur için mühim değildir, hadiseyi yaşayan bilir. “Kaç ay, kaç yıl geçti? Ne önemi var? Zaman izafi bir şeydir. Hani adam kitabına ad koymuş. Gün olur asra bedel” (Kutlu, 2012b: 36). Burada Aytmatov'un söz konusu kitabına atıf yapıp zamanın göreceli olduğu söylenir.

Bazı şeylerin üzerinden zamanın geçmesi ile değişiklik yaşanır fakat bu değişikliklerin hangi zaman aralığında olduğu bilinmez. Farkında olmama durumu vardır:

Meyve bahçesi ne zaman kurumuş, o yeşillik nasıl böyle yok oluvermişti?
Babaanne ne zaman ölmüştü?”(26) “Başını ne zaman açtı? Ne zamandan
beri böyle düşünlere, yemeklere kokteyllere gidiyor?” (Kutlu, 2012k: 58).

Öykülerde zamanın geçişi belli bir varlık göstermez ancak bazı zaman zarfları kullanılır: “Epeyce bir zaman kaldım yurtdışında; yine bir sürü işte çalıştım, sonra memleket hasreti ağır bastı. Çıkıp geldim işte” (Kutlu, 2011e: 24). “Bir gün dernek mensuplarından emekli avukat Şevki Bey geldi” (Kutlu, 2011e: 102).

Yokuşa Akan Sular'da Bican'ın köyden kente hangi ayda/mevsimde geldiği, olayların bittiği ay/mevsim de belirsizdir. Arkadaşlarıyla denize gittiği gün belli değildir: "Sıcak, sıvaşık, yağlı-kara bir hafta tatili" (Kutlu, 2011d: 33). Öykünün girişinde Bican ile Seydali'nin aynı fabrikada işçi olarak çalıştıkları anlatılır. Son öykü "Dayan Seydali"de okura daha öncesinde yılların geçtiği fark ettirilmeden bu tek cümleyle uzun bir zaman diliminin birden geçtiği anlatılır: "Seydali yıllardır görmediği arkadaşı Sarıkamışlı Cevher'e rastlıyor" (Kutlu, 2011d: 89). Geçen zamana ait bir bilgi verilse de bunun üzerinde çok durulmaz: "İyi iş altı ayda çıkarmış. Altı ay sonra(...)" (Kutlu, 2013a: 18). Altı ay geçtiği belirtilir ama bunun hangi aydan sonraki altı ay olduğu bilinmez. "Nezaket alışkın olduğu okuluna kısa zamanda öğretmen olarak da alıştı. Altı ay sonra Saadet Hanım'ın huzuruna çıktı" (Kutlu, 2013a: 68). Ertesi sabah da belirsizdir: "Kalktılar. Ertesi gün oldu. Yeniden buluştular" (Kutlu, 2013a: 103).

Yazar için zaman bazen o an yapılan eylemin önüne geçer. Kendisinden tat alınan bir anın içinde onun hangi ay ya da mevsim olduğunun bir önemi yoktur: "İğde kokusuna tutunmuş gidiyorum Hazirana yakın. Mayıs'ın bilmem kaç" (Kutlu, 2012c: 7). Burada iğde kokusunu içine çekmek hangi ay olduğundan daha önemlidir.

Kutlu geleneksel hayat ve modern hayattaki zaman algısını karşılaştırır. Teknolojinin kullanımı zamanın kullanımını da değiştirir. Elektriğin girdiği evlerde insanlar geç yatıp geç kalkmaya başlarlar: "Lambalar yandı. Şehrin sokakları, çarşıları, meydanları, evleri aydınlandı. İnsanlar artık geç yatıp kalkmaya başladılar" (Kutlu, 2012a: 39). Modernizme bir red cephesi açan Hafız Yaşar ise dükkanına elektrik almaz. İnsanlar onun haline şaşırırlar. O ise Nebe 10,11, Yunus 67 ve Furkan 47. ayetlerine atıf yaparak gecenin ibadet ve uyku, gündüzün de çalışma olduğunu ifade eder (Kutlu, 2012a: 39, 40).

Yazar zaman akışını, ayların, mevsimlerin geçişini araç olarak kullanır. Mühim olan zamanla birlikte gelen değişikliklerdir. *Kapıları Açmak*'ta kasabada zaman yaşam tarzının değişmesine sebep olması yönüyle vurgulanır: "Zaman geçti, yukarıda anlattık, meyhaneler gazino oldu, fakir balıkçılar öldü, onların çocukları buraları şenlendirip restorana çevirdiler" (Kutlu, 2012e: 29). Değişim başka bir yerde yine zamana bağlanır: "Zaman kimsenin gözünün yaşına bakmaz, hükmünü yürütür" (Kutlu, 2012e: 59). Zamanın değişim gücü bir öyküde dünyanın faniliğine bağlanır: "Gün günü kovalar, zaman su gibi akar, her şey değişir, dünya fani, ahret baki" (Kutlu, 2011f: 14). Eserlerde reel

olarak geçen süre yahut olayların başlangıç ve bitişi her ne kadar belli edilmese de değişen değer yargıları ve yaşayış tarzı zamanın geçmesine bağlanır.

Nur'da anlatıcı-ben başından geçen hadiseleri aktarırken geçen zamana ait bilgi vermesi gerektiğini bilir. Fakat bunun ne kadar zaman olduğunu bilmez. Bunu da içinde bulunduğu psikolojik hale bağlar:

Aradan ne kadar zaman geçti? Bilmiyorum, inanın. Yani Nur'la cami avlusunda karşılaştığımız günden bu yana ne kadar zaman geçti? Bilmiyorum dedim ya. Çünkü ben bende değilim. Gecem gündüzüm nur, âlem nur (Nur 19).

Sinan'ın psikolojik hali zaman algısını değiştirir: “Bu, zamanın tinsel boyutundaki kişinin algı değeridir. Kişi, belleğinde zamanı yeniden kurar” (Öksüz, 2009: 1921). *Bu Böyledir*'de son bölümde yaşananlar ruh durumunun zaman algısını değiştirmesine önemli bir örnektir. Ailesiyle birlikte lunaparka gezmeye giden Süleyman Koç eve dönüş kararı alır. Çıkış kapısına doğru yöneldikten sonra aslında çıkışın orada olmadığını anlar. Bu esnada Süleyman'ın sırtında hediye çekilişinden kazandıkları bir fırın vardır. Çıkışı arama esnasında fırının yükü ile Süleyman iyice yorulur. Uzun bir süre pek çok insana, polise sorarak kapıya ulaşmaya çalışırlar. Ne kadar çok dolaşsalar da saate her baktıklarında on bire beş vardır. Lunapark gibi bir eğlence mekânı karakterler için labirent bir mekâna dönüştüğü çıkmak istedikleri her adımda ona ulaşamadıkları için saat sürekli aynıdır:

Süleyman yeniden saatine baktı. Yine aynı, on bire geliyordu, öbürlerine sordu. Onların saatleri de aynı... Saatler işliyor, ama zaman durmuş gibi. Belki de bozulmuştur. Ne? Saat mi, zaman mı?... Artık önemi yok. Çünkü çıkış görülmedi henüz (Kutlu, 2012a: 87).

Saatin on bir değil de on bire beş kalmış olması dikkat çekicidir. Beş dakika sonra on bir olacaktır fakat bir türlü o beş dakika geçmez. Bir türlü yelkovan yerine ulaşmaz. Böylece dünyanın, peşinden koşulan bir nesne, bireyin de onu kovalayan bir özne olduğu anlatılır.

Kutlu zamanın ve dolayısıyla ömrün çok çabuk geçtiğini ancak insanın imtihan yeri olan dünyada oyalanması için ona uzun geldiğini izah eder:

Sonra kış geçer. Kırlangıç yuva yapar. Ve bir erik ağacı baştan ayağa çiçek açar. Çocukluktan ilk gençliğe geçilir. Orta mektep biter. Yurt çocukları genellikle meslek liselerine kaydolar. Zaman gül yaprağına düşen kar tanesi gibi çabucak erir. Ömür de böyledir. Ancak biz aciz kulların dünya ile alışverişi sürsün diye uzunmuş gibi gelir” (Kutlu, 2011f: 43).

İnsan içinde bulunduğu anın çok yavaş geçtiğini sanır. Zamanın parçalanması, hayatın belli bölüm ve dönemlere ayrılması ile birey bu hadiselerin yavaş aktığını hisseder. Fakat yazar

burada zamanın insana yavaş gelmesinin sebebini dünya ile olan münasebetinin devam etmesine bağlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde vurgulanan yekpare zaman öykülerde kasaba ve köyde yaşanır. *Mavi Kuş*'ta zamanın parçalanamaz olduğuna atıf yapılır:

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpare geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında (Kutlu, 2012n: 59).

Kutlu'ya göre zamanın parçalanması modernleşme ve sanayileşmenin yaşandığı kentte olurken, kasabada zaman bir bütündür. *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*'nda turistlerin her an fotoğraf çekmesi onların zamanı bölmesi olarak yorumlanır. Zira fotoğraflar an'ları dondurur. Her fotoğraf kendi içinde bulunduğu anın hikâyesini anlatır bakana. Oysa zaman yekparedir: “Zamanı böler, dün-bugün-yarın diye konuşurlar. Sürekli saate bakarlar. Yekpare zaman nedir. Eminim bunu Tanpınar da bilmiyordu” (Kutlu, 2012d: 8).

Öykülerde zaman doğa olayları ile bağlantılı olarak aktarılır. Doğanın içselleştirildiği, kendisini gösterdiği ve bütünüyle yaşandığı yer olarak köy ve kasabalarda doğan insanlar, nüfus cüzdanları sonradan çıkarıldığı için, eğer aileleri dikkat etmediyse tam olarak doğum günlerini bilemezler. Bu durumda doğum tarihi kimliğin çıkarıldığı gün olarak atılır. Bu şahsa doğum günü sorulduğunda mevsimlerle anlatmaya çalışır. Örneğin; kirazlar çıktığında, fındık zamanı, kar yağarken gibi... Kutlu öykülerinde de bazen zamanı anlatış doğayla ilintilidir:

Önce buzlar eridi. Sonra tepelerin güneye bakan yamaçlarındaki kar yer yer kalktı. Kardelenler çıktı. Ardından çiğdem, sümbül, nevruz. Güneş yeryüzünü ısıttıkça ısıttı. Toprak buğulandı. Tomurcuklar şişti, patladı. Çayırlar dizi geçti bele vurdu. Papatya, gelincik, kır çiçeği sardı her yanı. Yeryüzü yeşile kesti (Kutlu, 2014: 199).

Doğal olaylar; mevsime göre değişen çiçekler, gece ya da gündüz olduğunu belirten güneşin doğup batması, baharın habercisi olan ağaçların çiçek açması ilkel dönemlerde zamanın doğaya bağlanmasına benzemektedir. Yazarın doğup büyüdüğü atmosferde doğa ile iç içedir. Fakat sonra İstanbul'da yaşamaya başlar. Öykülerde zamanın anlatımının doğa ile birlikte yer alması onun geçmişine duyduğu özlemin bir yansımasıdır.

Öykülerde maceranın kendi zamanını takip etmek mümkün değildir. Zamanın belirsiz oluşu postmodern anlatıların genel özelliğidir. Yazarın öykülerinde zamanla ilgili düşüncelere yer verilir. Zaman değişir ve hükmünü yürütür. Her zamanın kendine göre bir hayat tarzı ve getirdikleri vardır. Öykülerde zamanın insandaki algısının farklı olmasını,

dünya hayatının uzunmuş gibi gelmesini yazar insanın dünyada oyalanmasının bir sonucu olarak yorumlar.

2.1.4 Mekân

“Kahramanları ve olaylarıyla bir hikâyeyi
bir yerden alıp bir başka yere götürün,
elinizde apayrı bir öykünün olduğunu görürsünüz”

Eudora Welty.

İnsan yaşadığı ortama kendinden izler bırakır. İçinde yaşamını sürdürdüğü yeri kendisiyle doldurur. Bu yüzden bireyin yaşadığı yer kendi hayatıyla ilgili ipuçları vermesi açısından önemlidir. Bu sayede orada yaşayan bireyin geçmiş, an ve geleceğine yolculuk yapılır. Bu yolculuk sayesinde onun kim olduğu ile ilgili ipuçları toplanır. Bireyin doğumundan ölümüne kadar olan zamanki kimliği belirlenir. Çünkü “mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân buna yarar” (Bachelard, 2013: 39). Eşya ile insan arasındaki rabita kuvvetli olduğu için eşyanın bulunduğu yer olarak mekân da işlevseldir: “İnsanlar kâinatın sahibi olmak üzere yaratıldıkları için, eşya onlara uymak zorundadır” (Tanpınar, 2012: 15). İnsan içinde bulunduğu mekânı inanışına, hayat tarzına, karakterine, psikolojisine göre düzenler: “Çevresini biçimlendirirken ya psişik hayat güçlerinin etkisi altındadır yahut doğrudan doğruya onlar tarafından yönlendirilmektedir. İnançları, varlık ve kendisi hakkındaki telakkisi, değerler hiyerarşisi, psişik hayata ait davranış ve tavırları ile fikrî-ruhî varlık düzeyleri, aile hayatının özelliklerini ve aile fertleri arasındaki ilişkileri etkiler; onlara şekil verir (Cansever, 2013b: 19, 20).

Mekân zamanla karşılaştırıldığında, zamanın bireyin hem kendisini tanımaya hem de onun başkalarınca tanınmasına zamanın şahit olduğu söylenir. Bu “zamanla nasıl değişiyor insan” (Tarancı, 2009: 202) ifadesiyle özetlenen bir bakış açısının sonucudur. Harvey’e göre ise insan zamanla değil zaman içindeki yaşayışının tezahürü olan mekânda kendisi olur: “‘Kendi kendimizi zaman içinde tanıdığımızı sanırsınız’ der Bachelard; aslında bütün bildiğimiz, varlığın istikrarının mekânlarında bir dizi sabitlemedir’. Anılar ‘hareketsizdir, mekân içinde ne kadar sabitlemiş iseler o kadar sağlamdırlar’” (Harvey, 2012: 245).

Bireyin kendini tanıyıp tanımlamasındaki mekânların en başında ev gelir. Ben olma sürecini başlatan ve devam ettiren mekân evdir. İnsanın şahsiyetinin belirlenmesinde evle kurduğu münasebet onun hayatının tüm alanlarındaki hal ve hareketlerini belirler. Zira ev Bachelard'a göre insanı sadece soğuktan ve fırtınadan korumaz aynı zamanda insanın düşlerinin de barındığı yerdir. Karakter heykellerinin çizildiği edebî eserlerde insanın evle olan münasebeti onun davranışlarını da belirler. Pek çok teorik metinde insanın bir başka insanı tanımanın en iyi yolunun roman/hikâye okumak olduğu belirtilir. Dolayısıyla kahramandan bireye, bireyden anti-bireye geçiş sürecinde kendini var eden mekân çağın genel inşa ve mimarî anlayışıyla paraleldir.

Sanayileşmeden önce inşa edilen evler kendi şahsiyetiyle ayakta durur. Evin yapıldığı madde İslâm dininde faniliği fark edişe uygun bir şekilde geçici malzemeden yapılır. Bunun bir diğer sebebi de değişmekte olan aile yapısıdır (Cansever, 2013a: 20). Aile büyüyüp küçüldükçe ev de devingen bir yapı sergiler. Bu yönüyle ev içindeki bireylerin yaşama alanlarına saygı duyar. Standart ve kesin kalıplara sıkıştırılmaz. Dolayısıyla her evin inşası kendi içindeki hayat tarzına uygundur. Evin kendi başına bir özellik arz etmesi döneme has olarak yer şekillerine göre de farklılık arz eder. Evler tektonik yapıya göre inşa edilir. Bu iki özellik her ne kadar evin bağımsızlığını, tek başlılığını doğursa da mahalle kültürünün hâkim oluşu ile bölgenin tamamının yapısı aslında bir bütünlük taşır.

“Her şeyin bir yeri ve zamanı vardır” ilkesince zamanın getirdikleri ile ortaya çıkan hayat tarzı ve eski mekânların çöküşü, yerine yenilerinin inşası başlar. Bu süreç içerisinde bir hayat tarzını imleyen toprak, ahşap ve kerpiçten mürekkep mahalleler, konaklar yıkılırken bir yandan yollar düzeltilip demir ve beton ile *intizamlı* binalar yapılır.

Sanayi Devrimi sonrasında evler beton ve demir ile bir “üst otoritenin iradesi altında” inşa edilir (Cansever, 2013a: 21). Pekin ve Paris mimarisi bu anlayışın yansımasıdır. Buralarda evler birbirlerinin aynısıdır. Tek bir elden çıkmış gibidir. Böyle olunca evin sahibinin kendi evinin mimarisi hakkında fikir yürütüp bunu fiiliyata dökmesi bahis mevzu olamaz: “Pekin; birbirine dik yolların arasında teşekkül eden yapı adalarının, tamamen dik açılı bir düzenle planlanmış parseller üzerinde inşa edilen evlerin plan düzeni, yapı sistemi, renkleri, çatılarının biçimi ve renkleri, bahçe duvarlarının rengi, bahçeye dikilecek ağaçların cinsi ve yerler gibi pek çok hususta önceden tayin edilmiş esasların aynen uygulanması veya iki renk alternatifinden birini seçmek gibi sınırlı

elastikiyete ve seçme yetkisine yer veren bir yapı nizamı ile gerçekleştirilmiştir (...) Paris'te bütün yapıların yüksekliği, yolların, büyük bulvarların istikameti değişmez kabul edilerek bu yol veya bulvarlara cephesi olan beş-altı katlı apartmanların mimari farklılaşması ancak teferruatlara bırakılmış, bu teferruatlar da yapıların farklılaşmasını, kimlik sahibi olmasını hiçbir şekilde sağlayamamış ve söz konusu yapılar; üst iradenin belirlediği cephe çizgisi içinde yer alan, anonim, sıradan nesnelere olarak kalmıştır (Cansever 2013a: 20,21). Turgut Cansever burada modern mimari ile inşa edilen Pekin ve Paris örnekleri ile modernizmin kuralcılığını ve tek tipleştiriciliğini anlatır. Modernizm özgürleşme fikriyle yola çıkmış olsa da kendi anlayışının ürünü olan mimaride bile bunun tam tersi görülür. Gelenekte her evin kendi hususiyeti varken modern mimaride evler birbirinin aynısıdır.

Modern hayatla birlikte bir hayat tarzının tecessümü olan konaktan başka bir yaşam tarzının görüntüsü olan apartman dairesine taşınmaya başlanır. İnsanlar yıllarca aile boyu birlikte yaşadıkları, hatıralarını biriktirdikleri konağı terk edip Batı hayranlığı içerisinde apartman dairesine çıkarlar. Tamamen beton ve demir yığınlarının arasında yaşamaya başlayan modern insanın kalbi de betonlaşmaya başlar. Modernitenin rahat ve konforla avuttuğu bireyler Avrupaî hayat tarzına geçiş yapar. Mekânın değişimi ruhlarda da iz bırakır. Kendisiyle beraber başka bir hayatı da getirir. Apartman daireleri konağa nispetle oldukça küçüktür. Dolayısıyla ancak bir çekirdek aile için uygundur. Böylece ailenin konakta yaşayan diğer fertleri, dede, nine, dayı, hala gibi akrabalarla araya mesafe konur. Bunun dışında topraktan uzaklaştırılan birey betona yaklaşır. Kaybettiklerini bilen modernizm tarafından balkon ile yahut büyük sitelerin küçük yapay bahçeleriyle avutulur. Bahçesinden kopan birey balkonlara sığınmaya çalışır.

Gelenekte ve modern hayatta mekânın işlevi farklı olduğu gibi modernizm ve postmodernizmin mimari arasındaki anlayış da farklıdır. “Modernistler mekânı toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekân, belki zaman dışı ve ‘hiçbir çıkar gözetmeyen’ bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk bir şeydir” (Harvey, 2012: 84, 85). Modernitede mekân mutlaka bir amaca yönelik olarak düzenlenir. Fakat postmodernitede herhangi bir çıkar yoktur. Postmodernitede zaman ve mekân algısının değişimini anlatan şu satırlar bu algı değişikliğinin edebî eserde de görüldüğünün

örneğidir: “Her türlü mekânın yıkılışını istiyorum, parçalanmış camı ve çöken duvarları, zaman ise son bir kızgın alev” (Joyce’dan Aktaran: Harvey, 2012: 225).

Postmodern durumun yaşandığı mekân olan kent merkezinde para mübadelesi çoktur. Kapitalizmin merkezi bankaların kentlerde olması burada tüketime yönelik reklamların dolayısıyla tüketimin artmasına sebep olur: “Reklamcılık ve pazarlama kullandıkları imgelerde üretimin bütün izlerini silerek piyasadaki mübadele sürecinde otomatik olarak ortaya çıkan fetişizmi güçlendirirler” (Harvey, 2012: 123). Simmel’e göre paranın daha çok el değiştirdiği kentlerde, istenen şeylere çok çabuk ulaşma insanda bıkkınlık hissi uyandırır: “Para mübadelesinin beşiği olan büyük kentler, şeylerin alınıp satılabilir olma niteliğini, küçük yerleşimlere kıyasla çok daha çarpıcı şekilde ön plana çıkarır. İşte bu yüzden kentler bıkkınlığın da asli mekândır” (Simmel, 2011: 92). Kentte karşılaşılan nesnelere fazlalığı ve burada para mübadelesinin çokluğu bireyin iç dünyasında bir huzursuzluk ve bıkkınlığa sebep olur.

Kent merkezinde teknoloji kasaba/köye göre çok daha ileri bir seviyededir. Burada tekniği doğaya, eşyaya hükmetmek için üreten insanoğlu onun esiri olur: “Heidegger tekniğin insan için en büyük tehlike olduğunu söylemişti. İnsan artık onunla başa çıkamaz. Hatta muhalefet bile yapamaz” (Kutlu, 2012: 189). Kumandanın elinde olduğunu gören insan kumanda ettiğini sanırken kumanda edilmektedir. Postmodern çağda teknik gelişmeler, sanayileşmenin ilk adımlarına göre çok daha üst bir seviyededir. Bu sayede büyük kentler kurulur ve pek çok farklı kimlik burada bir araya gelir. Postmodernizm tekniğin sonucunda oluşan büyük kentlerde her şekilde görülür: “Postmodernizm kendini büyük kentlerin kültüründe gösterir. Videolar, TV, fotoğraflar, sinema, kayıt stüdyoları, gençlerin giydiği elbiseler, sesler ve imgelerde görülür (Harvey, 2012: 71). Kitle iletişim araçları yaygınlaşarak postmodern durumun ortaya çıkmasına sebep olur.

Yazar dönemini sanatkârane bir şekilde aktaran kişidir. Dolayısıyla her dönem, kendi şahidi olan eserler ortaya çıkarır. Bu eserlerin kurgusunu oluşturan yapı ve temasını dönem belirler. Toplumun içinde bulunduğu şartlar edebî esere yansır. Geleneksel, modern ve postmodern eserlerde yapı ve temasının değişkenliği bununla ilgilidir.

Klasik anlatılarda öykü olay merkezlidir. Ana merkezde kahramanın yaşadıkları, diğer karakterlerle münasebeti ön plandadır. O dönemki okur da yazardan fazla bir şey beklemez. Merak “evrensel bir istek” (Forster, 1985: 65) olduğundan sıradan okur için

edebî eserde merak unsurunu diri tutacak olay örgüsü yeterlidir. Sırf bu yüzden tefrika ettiği öykü için okurlardan azar işiten Ahmet Mithat Efendi'nin konağı basılır. O günkü gazetede hikâyenin sonunu karakterin diğer karaktere sandalyeyi başına doğru kaldırışıyla bitirmiştir. Okur o sandalyenin kafaya inip inmeyeceğini merak eder. Yapıya ait diğer unsurların olay uğruna gözden çıkarıldığı bu dönemde oluşturulan anlatılarda insanın mekân ile rabitası yok denecek kadar azdır. Eşya ile münasebet neredeyse yoktur. Hatta “insanın fizikî olarak bir mekânda bulunması söz konusu olmasa klasik roman mekâna ve eşyaya gerek duymaz” (Özdenören, 1986'dan Aktaran Tekin, 2006: 134). Mekânın böyle durağan olmasının bir sebebi de eserlerdeki bakış açısının Tanrısal olmasıdır (Tekin, 2006: 135). Tek bir yerden bakıldığı ve dolayısıyla nesnel olunduğu için mekânın kahramanın ruh haline göre şekillenmesi mevzu bahis olamaz.

Romantiklerin, bireyin psikolojisine göre mekân tasvirini önemsemesi ve bakış açısı ile anlatıcının da değişmesiyle insan mekân ve eşya ile birlikte ele alınır. Nitekim “[o]ntolojik anlamda mekân, insan varlığının evrendeki tutunma yeri bir oluşlar/kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü, hem de etkiyen nitelikli uygulama alanıdır” (Korkmaz, 2005: 435). Bir insanın yaşadığı yer, kullandığı eşyalar onun kişiliği hakkında ipuçları verdiği modern anlatılarda buna çok dikkat edilir. Bundan sonra karakterlerin varoluş serüveni mekânla irtibatlandırılır. “Onları, eşyalarından soyutlama yönünde gösterilecek çabaların romandan çok şeyi alıp götüreceği kesindir” (Tekin, 2006: 137). Mehmet Tekin burada insanı anlatan romanda insan mekânla var olduğu için mekânın işlevinin az olmasının romanın hususiyetini ortadan kaldırdığını ifade eder. Modern anlatılarda karakterin ruh hali eşyaya siner. Modern öncesi/klasik anlatılar çağında mekân sadece olayın üzerinde durabilmesi için bir zemin artık ontik bir anlama kavuşur. Olgusal olarak açık bir mekânda eğer karakterin canı sıkınsa, yalnızlık çekiyor, hayatta aradığını bulamıyorsa, mekân o kişi için labirent, yani içinden çıkılmaz bir mekân haline gelir. “Labirent, dünyanın yok ettiği ve doğru yoldan ayırdığı bir ferдин içine düştüğü gülünç durumun en iyi şekilde ifadesidir” (Janvier, 1996'dan Aktaran Quillet, Roland, 1989: 117).

Modern anlatılarda mekân oldukça işlevsel kullanılırken postmodern anlatılarda uzun uzadıya mekân tasviri yapılmaz. Zira mekân postmodern durumda parçalıdır, sabit değildir. Kutlu'nun öykülerinde mekân bu açıdan pek işlevsel değildir. Öykülerde mekân atmosferin köy/kasaba ya da kent olduğunu belli etmek için vardır.

İnsanların hayatlarını sürdürdüğü bir yerleşim birimi olarak köy ve kent Toplumcu gerçekçiler tarafından ideolojik görüşler çerçevesinde anlatılır. Köy cahil insanlardan mürekkep bir yer olarak çizilir, öykülerde insana bir hayvanmış gibi hatta daha ağır bir şekilde davranılır. Fakir Baykurt, Talip Apaydın gibi yazarlar bütün kötülüklerin, pisliğin, cehaletin, namussuzluğun köy merkezli olduğu şeklindeki bakış açısını eserlerinde ele alır. Bunlardan ayrı olarak Sabahattin Ali ise anlatmak istediği şeye, sanatına böyle bir bakış açısını karıştırmaz. “Türkiye’deki toplumsal değişim benim bitip tükenmeyen konumdur” diyen Mustafa Kutlu’nun ise köye bakışı çok daha farklıdır (Barbarosoğlu, 2001: 24). O köyü/kasabayı anlatırken buralardaki gündelik hayatı, tarlasında çalışan insanları, verilen üretim mücadelesini söz konusu etmez. Sulama yüzünden adam öldürme, ahlaken yozlaşma, pis kokan ahır ve hayvanlar, tarlada çapa yapan insanlar görülmez: “Daha ziyade köy hayatını idare eden değerler manzumesini ve köyün, insanıyla tabiatıyla genel panoramasını ortaya koyar (Coşkun, 2010: 373). “Kentten taşraya bakan Toplumcu Gerçekçilerin aksine Mustafa Kutlu öncelikle tüm safiyetiyle taşradan kente bakmıştır; bu bakış toplumsal gerçekçilerin taşrayı küçümseyen, ona acıyan ve ona yönelik yapay sevecenlikler taşıyan ve hep istismara açık duran yaklaşımların aksine, tahkike tespite dayalı eleştirel bir bakıştır. Bu manada Mustafa Kutlu, yerli hikâyecilikteki hâkim şehir merkezli bakış yerine, taşralı olan ama taşralı kalmayan bir bakış açısı gerçekleştiren ilk hikâyecidir. (...) Taşrada yetişip şehre göç etmiş aydın ilk defa o zamana kadar kendisini gözlemleyenlerin dünyasını gözlemlemeye ve hikâyeleştirmeye başlamıştır” (Lekesiz, 2001’den Aktaran Külahlıoğlu İslam, 2011: 372).

Mavi Kuş’ta köyün anlatıldığı kısımda burada yaşayan insanların tek başına bir fert olarak yaşamadığı cemiyet oluşturduğu ifade edilir: “Herkes birbirini tanır, sever, dert dinler” (Kutlu, 2012n: 72). Burada temayül zahire değil batınadır. Her şeyin belli bir hududu vardır:

Haram, helal, mekruh, müfsit, mübah, farz, sünnet, müstahsen, mendup, edep, hizmet, hürmet, merhamet, şefkat, sabır, şükür, bid’at, örf, adet, gelenek-görenek-mizaç sayılamayacak kadar kıymet hükmü belli bir denge içinde fert ve cemiyeti çekip çevirir. Öyle ki, helaya gitme adabından, sofraya oturma adabına kadar (Kutlu, 2012n: 73).

Köy, Kutlu’nun eserlerinde vermek istediği mesajın atmosferini belirler. Köy kent zıtlığı içerisinde kasaba köy ile eşdeğerdir. Yazar için köy geleneğin korunup sürdürüldüğü, toprağa yakın olunan ve insanlar arası ilişkilerin daha samimi olduğu bir yerdir. Aynı vasıfları kasaba da taşıdığı için eserlerinde köy ve kasaba özdeş tutulur. Henüz kasabaya

modern olanın eli değmemiştir. Modernleşme sonrası kendine yabancılaşmayı ele alan yazar bunu köy/kasaba-kent zıtlığı içinde verir. Köyün/kasabanın nüfusu azdır. İnsanlar geçimlerini topraktan sağlarlar. Doğa ile baş başa olurlar. Bu yüzden ilişkiler daha samimidir. Topraktan yaratılan insan burada toprağa yakınlığı hasebiyle kendine yakındır. Tasavvufta kutsi hadis kabul edilen “kendini bilen Rabbini bilir” ifadesi Kutlu öykülerinde toprağa yakınlık, kendine yakınlık ve Allah’a yakınlık şeklinde açıklanır: “Toprak sanki kendi benliğimizdir. Ondan uzaklaşan insan kendi benliğini de kaybediyor... Toprağa gömülü gerçek varlığı bulmak için toprağı kazmağa lüzum yok; ona yaklaşmak, onunla baş başa kalmak bize yetiyor. Toprak şerden, düşmandan ve şüphelerden kurtarıyor. Ruh yaralarına şifa getiriyor; yalnızlıktan kurtarıp bütüne kavuşturuyor. Kalbi ile yaşayan her insanın vatanı topraktır (Topçu, 2012: 187). Topçu toprağın insanı kendisi yapan özelliklerinden bahsettikten sonra topraktan uzaklaşma hakkında şunları dile getirir: “Topraktan uzaklaşan insanın ilk işi, yine topraktan çıkardığı demire yaklaşmak oldu. İlk demiri kılıç yaptı; başka insanların kafasını kesti. Sonra sabanına bağladı; toprağın bağrını eştı. Daha sonra demirden yaptığı aletlerle kurduğu şehirleri yerleştirdi. Burada toprak sevgisi yerini demirin hırsına bıraktı” (Topçu, 2012: 188). Yabancılaşma insanın topraktan uzaklaşmasına bağlanır. Toprak ile demir mukayese edilerek, toprağa yakın olan insanın başka, demire yakın olan insanın başka ruh haline girdiğini söyler.

Gelenek köy/kasabada koruma altına alınır. Köy/kasaba kendi içinde bir hayat tarzını, kent kendi içinde bir başka hayat tarzını beraberinde getirir. Orada herkes birbirini tanır. Sosyal kontrol mekânizması vardır. İnsanların birbiriyle olan münasebetleri sıkıdır: “Küçük ve sıcak, yoksul ve samimi, içedönük ve derin. Herkes birbirini tanır, sever, dert dinler (...) büyük bir aile gibi yaşar. Burada sanki fert yok, sadece cemiyet vardır” (Kutlu, 2012n: 72). Taşradaki evler içeri bakar, sokağa bakan tarafta yüksek duvarlar, ağaçlar vardır. Ev sokağa değil iç bahçeye açılır, böylece mahremiyet korunmuş olur. Evin dış görünüşü sadedir, süslemeler evin iç kısmındadır. Kutlu’ya göre köy/kasabada incelik ve ahenk hayatın her safhasındadır. Haddi aşmak nahoştur. Helâya girme adabından, sofraya oturmaya kadar edebe riayet edilir. Ona göre güzellik, masumiyet, sadelik sadece doğadadır: “Modern insanının yaşadığı kaotik ortamdan kurtulacağı yegâne sığınak tabiattır. Çünkü insan ve tabiat birbirlerini tamamlayan iki dosttur. Ve tabiat gönlünü hesapsız, kitapsız insana açar. İnsan tabiattan uzaklaştıkça, onu yok saydııkça, kendinden de uzaklaşır” (Tosun, 2001: 136).

Yokuşa Akan Sular'da köyden kente göç ederek fabrikada işçi olarak çalışan başkışı Bican merkezinde yabancılaşma anlatılır. Eser, Türkiye'de sanayileşmenin hız kazandığı 1970'li yıllardan sonra köyden kente göç ve sanayide çalışacak elemana ihtiyaç duyulan dönemin eseridir. Kentin ayrı bir cazibe merkezi olduğu bu dönemde köyden kente göç bir gurur kaynağı, müstakil evlerden apartman dairesine taşınmak kıvançtır. Kent demek zenginlik, refah, huzur demektir. Ancak bu göçler sıradan bir hadise değildir, bu esnada hayat tarzı da değişmektedir. Zira insan mekânla kendini kurar. David Harvey kent merkezinde insanın kendisini ve diğerlerini kaybettiğini şu şekilde ifade eder: “Birçok insan labirente yolunu kaybediyordu; kendimizi olduğu kadar birbirimizi de yitirmek pek kolay” (Harvey, 2012: 18). Kentte insanın kendini kaybetmesi yabancılaşma ve yozlaşma şeklindedir. Öykülerde bireyin yozlaşıp yabancılaşması modernitenin yaşandığı kentte olur zira “[k]ent modernitenin hem mekânizması hem de kahramanı[dır]” (de Certeau, 1984'den Aktaran: Harvey, 2012: 40). Bu noktada Sezai Coşkun Turgut Cansever'den aktararak aslında sanayileşme öncesi bireyin ahlak, sanat, felsefe ve ilimlerin merkezi olan şehirle barışırken modernitenin getirdiği kent tasavvurunda şehrin bu özelliklerinden soyunarak bireyi yozlaştırıp yabancılaştırdığını ifade eder (Coşkun, 2010: 364, 365).

İnsani ilişkiler açısından şehirde ve köyde farklılıklar vardır. Kentte çok fazla insan yaşar fakat bunlar bir arada değildir. Bir apartman çok katlı olup bir köyün nüfusuna sahip olabilir. Mekân olarak birbirine yakın olan insanlar arasında bir ilişki söz konusu değildir. Zira bedensel olarak yakın olmak zihinsel uzaklığı da beraberinde getirir. Modernitede bireyin başkaları ile olan münasebeti en aza iner. Birlik ve beraberlik duygusu, yardımlaşma, duyarlılık, birbirinin derdiyle dertlenme, mutluluğuyla sevinme, komşuluk ilişkilerine devam etme şekli insanın etrafıyla olan rabitasını koparır. Modernizm “yapısı gereği, eskilerin daha yoğun, yüz yüze ilişkilerinin yerine, çok daha gayri şahsi ve rastlantısal ilişkiler içerir” (Taylor, 2011: 53). Semih Gümüş de insanî ilişkilerin az olduğunu şu şekilde dile getirir: “İnsanlar birbirlerine adamakıllı kayıtsızlık içinde yaşamaya başlarken kendilerine karşı da daha önce düşünülmemiş kaygılarla yaklaş[ır]” (2010: 22). İnsanî ilişkilerin köy/kasaba ve kente farklılaşmasında nüfus etkendir: “Kasaba sakini karşılaştığı insanların hemen hemen hepsini tanır ve herkesle olumlu bir ilişki içerisinde; ama böylesi bir durum büyük kentte gerçekleşecek olsa, yani kişi sayısız insanla sürekli kurduğu dışsal temaslara içsel olarak yanıt verecek olsa, içsel bakımdan paramparça olur, tasavvur bile edilemeyecek bir ruhsal duruma düşerdi (Simmel, 2011:

93). Daha az insanla karşılaşmak onlarla olan münasebetin niteliğini artırır. Kentte karşılaşılacak muhatap olunan insan daha fazla olduğu için birey bu yoğunluğa zihnen ve psikolojik olarak dayanamaz. Yoksulların hikâyesini anlatan *Rüzgârlı Pazar*'da kent merkezinde insanî ilişkilerin azalması, birlik beraberlik duygusu ve başkasını gözetmenin ortadan kalkması ve yardıma muhtaç olanların görülmemesi anlatılır: “Yoksulun evi uzaktadır, kimseler girmez. Yoksulun sesi kısılmıştır kimseler duymaz. Yoksulun yüzü soğuktur kimseler bakmaz, bakan olsa da başını çevirip gider” (Kutlu, 2012c: 41).

Mustafa Kutlu'nun *Kapıları Açmak* öyküsünde kasabadaki yaşayışın şehre benzemeye başladığı bir kere bozulan değerlerin bir daha geri dönmeyeceği anlatılır:

Düzen bir kez bozulmaya görsün, yeniden dengeyi tutturmak hayli zor olur. Geleneksel hayatın, üretimin, inanç ve ahlakın esnaf yaşantısının, zanaat kaidelerinin biçim verdiği hayata tarzı, dinî hüviyetini, kanaate dayalı ölçüsünü yavaş yavaş kaybetmeye başladı (Kutlu, 2012e: 29).

Her iki mekân kendine ait değerler dizgesine sahip olduğu için kasabanın şehre benzemeye başlaması değerlerin bozulmasına ve bir daha geri dönmemesine sebep olur. Kasabaya işletmelerin yapılması sonucunda kentten gelen insanların kasabaya etkisi söz konusudur. Böylece kasabanın kente ait şeyler barındırmaya başladığı noktada eski haline dönmesi mümkün değildir.

Yazarın 2014'te yayımlanan *Nur* öyküsünde mimarlık yapan iki karakter aracılığıyla geleneksel mimari ile modern mimari karşılaştırılır. Sinan ve arkadaşı müşterileri az olmasına rağmen geleneksel mimari anlayışını devam ettirirler. Bahçe içinde tek katlı ahşap evler yaparlar. Nur onlara yaptıkları işin çağın dışında olduğunu söyler. Küreselleşmeden şöyle söz eder: “Dünyada artık tek bir hayat tarzı var. ABD'den geliyor. Binalar yüksek. Nüfus metropollere yığılıyor” (Kutlu, 2014: 82). Tartışmanın ardından bir dergide çıkan röportajı okurlar. Metinde çağın mimari anlayışı ele alınır. Ardından mahalle hayatı ile sitedeki yaşantı mukayese edilir. Betonun zararları ve ahşabın faydaları anlatılır. Mahallelerde gelirleri farklı insanlar iç içe yaşarken sitelerde birbirine yakın kesimler yaşar. Bu ayrımcılık olarak addedilir. Mahalledeki yaşayış ile sitelerdeki yaşayışın farklı olduğu şöyle dile getirilir:

Eskiden her mahallenin kendine ait hususi bir havası bir tarz-ı hayatı vardı. Şimdi ise birbirinin kopyası aynı tipte, soğuk cansız beton kütleleriyle bütün şehirleri aynileştirmiş, şehirlerin, mahallelerin ruhu yok olmuştur. Artık her yer aynı ve hiç kimse bir yere ait değildir (Kutlu, 2014: 84, 85).

Mahallelerde herkes birbirini tanır ve asayiş kolayca sağlanır. Ayrıca burada aidiyet duygusu vardır. Aynı mahallede birkaç neslin bir arada yaşamasıyla bu aidiyet oluşur. Sitelere ise böyle bir şey söz konusu değildir. Bu kültürün yok olması insanın aidiyet probleminin olması sonucunu doğurur. Ayrıca beton binalar ile ailenin devingen yapısına çözüm bulunmaz çünkü bina statiktir. Ayrıca çağın mimari anlayışı yabancılaşmanın da sebebidir: “Günümüzün modern denilen uydu kentlerinde veya toplu konutlarda mahalle kurgulanmadığında ve alternatif çözüm getirilmediğinde artık toplumsal ayrışma ve yabancılaşma başlamaktadır” (Kutlu, 2014: 85). Bu tartışmanın ardından modern mimari ile ilgili görüşler sunulur:

Modern mimari insanın yerine eşyayı ölçü alan bir bakış açısına sahip olmuştur. Bu mimari anlayış ne yazık ki insana değil tüketim toplumu yaratan kapitalist sisteme hizmet etmektedir. Bu düzende mimari sanayiye, mimarlar da sermayeye teslim olmuştur artık (Kutlu, 2014: 89).

Modern mimarinin temelinde kapitalizmin yattığı açıklandıktan sonra apartmanın insan hayatına etkisinden söz edilir. Apartmanın “yüksekliği ile insanı önemsizleştirilmesi, insanı doğadan koparması, insanı nesneleştirilmesi, çevreye verdiği zararlar, orada oturacak insanlara nasıl yaşamaları gerektiğini dikte eden tahakkümcü karakteri, insanın başta mahremiyet gibi kutsal değerlerinin hiçbirini dikkate almaması” söz konusudur (Kutlu, 2014: 90). Apartman insanı doğadan koparır. Ayrıca statik olması itibarıyla ailenin devingen yapısını dikkate almaz. Evler burada birbirine çok yakın olduğu için mahremiyete verilen önem de azalır.

Kutlu'nun karakterleri köyden kente göç ettikten sonra yahut yaşadığı yerin yavaş yavaş sanayileşmeye ve modernleşmeye başlamasıyla kendinden uzaklaşan insanlardır: “Metropol, farklılıkları kaydeden bir varlık olarak insandan, kasaba hayatına göre daha başka bir bilinçlilik miktarı talep eder” (Simmel, 2011: 86). Dolayısıyla öykülerde köyün/kasabanın karakterler için açık, kentin kapalı mekân olması kaçınılmazdır. Zira “[m]ekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır” (Korkmaz, 2005: 437). *Kapıları Açmak*'ta başkışı Zehra için İstanbul, zorla getirildiği, rızası olmadan bir adamla yaşadığı daha sonra kimsesiz kalıp pavyonda çalışmaya başladığı için kapalı iken, ailesinin bulunduğu, çocukluğu ve genç kızlığını geçirdiği kasaba ise açık mekândır.

Modernizm eleştirisi yapan *Bu Böyledir*'de lunapark metaforu ile modern dünyanın labirent mekân olduğu anlatılır. Süleyman Koç, eşi ve çocuğuyla parkta gezerken

piyangodan bir fırın kazanır. Fırının tutacak bir sapı yoktur. Mecburen sırtında taşır. Fırın simgesel düzlemde modernizmin insanı avuttuğu maddedir. İnsan uzaklaşıp yabancılaştığı, savurup bir kenara attığı değerlerinden sonra bu fırın ile huzur bulacağını sanır. Süleyman ailesiyle farklı çadırlara girer ve eğlenir. Dünyanın sekizinci harikasının bulunduğu bir çadıra girmek ister. Fakat karısı ve çocuğunun ısrarıyla artık eve dönme zorunda olduğunu fark eder. Çıkış kapısını bulmak için ne kadar yürüseler de bir türlü bulamazlar. Süleyman'ın sırtındaki fırın iyice ağırlaşmaya başlar. Park sandıklarından da büyüktür. Her yolun sonuna geldiklerini sandıklarında oranın çıkış olmadığını anlayıp iyice huzursuzlanırlar. Endişeli hallerle polise sormayı düşünürler. Fakat polisin tarif ettiği yöne gittiklerinde oranın da çıkış olmadığını anlarlar. Zinnure bu çıkışsızlığı kâbus olarak niteler. “Zinnure kucağında uyuyan Fatma’ya sımsıkı sarılmış, gözleri korkudan irileşmiş, önlerine yeniden dikilen yüksek tel örgülere bakarak dudaklarını ısır[ır]” (Kutlu, 2012a: 84). Çıkışı bulmak için ilerlerken karşılımlarına kalabalıklar çıkar. Onlarınsa biletleri bir hafta önceden tükenen bir gösteriye gitmek için aceleleri vardır. Ne kadar yol yürürlerse yürüsünler saat on bire on kalayı gösterir. Aslında bütün saatler aynı yönü göstermektedir. Son bir umutla tel örgülerin önüne gelirler. O esnada bir sarhoş yaklaşır. Onlara oradan çıkmanın hayal olduğunu söyler. Çıkmayı umut etmek başlı başına bir hayaldir. Bu yüzden kalabalığa karışmak tavsiye edilir:

İlerden geçen yola işaret ederek, ‘Onlara karışın... Onlara...’ dedi...
Gerçekten de ilerideki yolda yeniden bir büyük kalabalık peyda olmuş, aynı yöne doğru bagıra çağıra gitmekteydiler (Kutlu, 2012a: 89,90).

Yoksulluk İçimizde'de Süheyla kendi varoluşsal yolculuğunu tamamladıktan sonra Engin'e “harama batmamış bir beldeye hicret” etme teklifinde bulunur (Kutlu, 2012h: 43). Esasen böyle bir mekân yoktur. Tekke ve dergâhlarda yozlaşma, Mekke'de hırsızlık pislik varken harama batmamış bir belde muhayyeldir. Süheyla'nın kastettiği kendisinin ve Engin'in haramdan uzak yaşayabilecekleri bir yerdir. Engin Süheyla'nın kendisini harama batmak ve mal biriktirmekle itham etmesinden sonra düşünür ve uyanır: “[ş]ehirleşmeye çabalayan kasabayı terk etmeli[dir]” (Kutlu, 2012h: 97). Burada şehir harama batmışlıkla, kasaba ise haramdan uzak oluşuyla değerlendirilir. Kast edilen yozlaşma ve yabancılaşmanın mekânının şehir, kendisi oluşun mekânının da köy/kasaba oluşudur.

Sıradışı Bir Ödül Töreni'nde Foucault'un heteropia kavramıyla, “çok sayıda bölük pörçük olanaklı dünya'nın ‘olanaksız bir mekân’da bir arada var ol[ması]” söz konusudur (Harvey, 2012: 64). Ödül töreninin düzenlendiği alanda birbirinden farklı karakterler

merasim için bir araya gelirler. Şair, tiyatrocu, şarkıcı gibi sanatçılar olduğu gibi eğlenmeye gelenlerin olmasının yanında bir de provakasyon niyetiyle gelenler vardır.

Ya Tahammül Ya Sefer'de geleneğe sahip çıkan İlhan iskelenin ucunda, oturur, ayaklarını denize sallar ve şehre arkasını döner (Kutlu, 2012k: 35). İlhan'ın şehre arkasının döndürülmesi, şehirle beraber gelen yaşantıya arkasını dönmesini sembolize eder. İlhan, ablasının düğününde atmosfere yabancısıdır. Onun inandığı değerlere ters bir yer olması hasebiyle mekân kapalı mekân özelliği taşır. Burada bunalan İlhan balkona çıkar. Burada Bakan Yunus Bey'in karısını görür. Düğün atmosferine yabancı bir diğer kişi de odur. Başındaki eşarbi yıllar önce açmak zorunda kalmıştır. O da düğün atmosferinden sıkılıp çareyi balkonda bulur.

Huzursuz Bacak'ta Suriçi'nde bir sokağın tasvirini yapan anlatıcı buranın göç alıp da evlerinin yıkılıp daha büyük binaların yerleşmesini, zarif ve eski hassasiyetleri taşıyan eski neslin günden güne azalmasını şöyle yorumlar: “İşte o sırada pencereden bir kuş uçuyor. Evin ruhu sayılacak kuş. Geride kalan bir cesettir. Artık onu ne yaparsanız yapın” (Kutlu, 2011e: 35). İnsan ruhu için can kuşu kullanılır. Pencereden uçan kuş ile o eve ait insanların, o toplumun yaşayışı kuş ile bağdaştırılır. İnsan ruhunun bedenden çıkması insanı ceset haline getirdiği gibi o eve ait ruhun ortadan kalkması ile ev cesede benzetilir.

Köyden kente göç zamanının değişmesine bağlanır: “Hem artık devir değişmiştir. Büyük şehirlerin taşı toprağı altın ya, yahu bir yanı gerçek bu lafin, bazıları yükü tutuyorlar... Köyde bunların vaziyeti, saltanatı bire bin katılarak anlatılıyor. Dinleyenlerin iştahı kabarıyor, köyün nüfusu gitgide azalıyor” (Kutlu, 2012c: 14). Burada Türkiye'de sanayileşmenin hız kazandığı döneme vurgu yapılır. Şehirde sürülen hayat koşulları henüz köylerde oturanlara anlatıldığında onların bunu can kulağıyla dinlediği sonrasında da göçün artışından bahsedilir. Özellikle İstanbul'un sürekli göç alması vurgulanır: “Bu anlattığım öykü ‘yağmadan pay kapma’ dönemidir. Bitmiş midir? Bitmez. İstanbul burası, yağmalanacak bir şey daima vardır” (Kutlu, 2011f: 18). İstanbul'a yerleşmenin yağmadan pay kapma olduğu belirtilir. Gün geçtikçe büyüyüp gelişen bu şehirde mutlaka birilerinin faydalanacağı fakat bu esnada şehrin dokusuna zarar vermesi anlatılır.

Kutlu bireyin yabancılaşmasını köy-kent zıtlığı içerisinde verir. Köy geleneksel değerler dizgesinin sürdürüldüğü, toprağa yakınlık ile bireyin kendisi olmayı devam

ettirdiği bir yer olarak bulunur. Şehir ise değerlerden uzaklaşan yabancılaştırmanın merkezi olarak ele alınır.

2.1.5 Bakış Açısı ve Anlatıcı

Eşyayı tek başına bir madde olmaktan çıkaran, ona mana veren sanatkarın eşyaya baktığı yerdir. Perspektif burada devreye girer ve eseri şekillendirir. Onu tüm yönleriyle kurgular: “Sanatçının eşya karşısındaki konumu, eşyaya bakış tarzı, nihayet eşyayı yorumlayış ve sunuş biçimi, sanat olayını doğurur” (Tekin, 2009: 46). Perspektifin ne derece önemli olduğunu Velasquez Nedimeler Tablosu ile ortaya koyar. Resmin tam ortasında kralın kızı etrafında nedimeleriyle beraber durmaktadır. Arka tarafta saray nazırı ayakta. Bir duvarda asılı aynada İspanya Kralı 4.Felipe ile Avusturyalı Kraliçe Maria-Anna yer almaktadır (Kılıçbay, 2001: 9). “Ressam Velasquez ise arkası tabloya bakana dönük olan bir tablonun önünde elinde palet ve fırçayla durup, seyredene bakmaktadır. O halde, resmi yapılan kimdir, kimlerdir? Tablonun adının belirttiği gibi, nedimeler mi, küçük prenses mi, yoksa kral ve kraliçe mi? Tablonun mekânı nerededir? Ressamın çalıştığı atölyede mi, yoksa kral ile kraliçenin bulunduğu yerde mi? Acaba iki tablo mu vardır? Biri gördüğümüz, diğeri de görmediğimiz, ama yapıldığını anladığımız. Asıl tablo hangisidir? Öte yandan, kral ile kraliçenin durdukları yer, aynı zamanda bizim de, seyircinin de durduğu yerdir. Las Meninas, bakanın bakılan olduğu ve tablonun kişilerinin arasına katıldığı tek resimdir; ayna kral ile kraliçenin görüntüleriyle birlikte, bizimkini de yansıtmak durumundadır (Kılıçbay, 2001: 9). Eşyaya bakılan yerin sorgulandığı bu resim ile bakış açısının önemi vurgulanır. Burada resimdeki örneği verilen perspektif tüm sanat dallarında önemlidir. Diğer bütün unsurlar bakış açısına göre tasarılırlar.

Perspektif bir sanat eserini şekillendirmede en temel yapıdır. Edebî metinlerde yapıyı oluşturan diğer tüm malzemeler buna göre kurgulanır: “Bakış açısı anlatma esasına bağlı metinlerde, vak’a zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Aktaş, 2005: 78). Anlatıcının konumuna göre mekân ve zamanın işlevi, onun olaylara bakışı, diğer karakterlere karşı hissettikleri farklılaşır. Olay örgüsü ona göre dizayn edilir. Zaman ve mekân anlatıcın durduğu konuma göre şekillenir: “Gerçekten de bir roman için seçilecek bakış açısı o romanın tüm yapısını ve anlamını etkileyecek önemdedir. Romana girecek olayların saptanmasında bakış açısı yazarın en

doğal yardımcıdır. Romanın anlatım dili ve üslubu doğrudan doğruya kullanılacak bakış açısına bağlıdır” (Aytür 2009: 20). Sanatçının dünyası metinde anlatıcı vasıtasıyla kendini gösterir: “Yazarın metin içindeki görüntüsü olan anlatıcı, imgesel bir kimliktir ve anlatı, onun bakış açısına göre kurgulanır. Anlatıcının eserdeki konumunu/ yerini işaret eden bu yapı unsuru, metnin kurgusu ve söylem düzeyindeki anlatım evrenine aittir. Bakış açısı ve anlatıcının görünümleri ile sanatkarın bireysel miti arasındaki derin bağıntı, kurmaca metnin imge düzeyindeki açılımlarını da belirleyici niteliktedir (Eliuz, 2009:1134).

Bakış açısının hikâyenin kurgusunu değiştirip etkilemesine Roman Dünyası ve İncelemesi’nde bir örnek verilir. Buna göre bir Denizci hikâyesinde denizci, sevgili ve rakip olmak üzere üç karakter vardır. Denizcinin kasabaya gelmesi için bakış açısından yansıtılır. Denizcinin bakış açısından durum şöyledir: “Gemiden inerken denizci, kalabalık arasında kafasında sık sık canlandırdığı simayı arıyordu” (Quellet, Roland: 1989: 29). Sevgili merkez alındığında kurgu daha farklıdır: “Kadın, tanıyıp hatırlamakta güçlük çektiği yaşlı adamın yanına yaklaştığını gördü” (Quellet, Roland: 1989: 29). Rakibin bakışından ise aynı hadise bambaşka aktarılır: ”Rakip, kucaklaşan çifte uzak bir mesafeden uzun uzun baktı” (Quellet, Roland: 1989: 29). Bir olay ya da olgu, şahit olunan kişilerin bakış açısı ile tek tek aktarılır. Böylece merkezde tek bir şey varken farklı bakış açıları ile o merkeze olan bakış nesnelleşir. Öznel bir tavır ve hissiyat yerine objektif bir bakış açısı sağlanır. Bahtin’in diyalogsallaştırma adıyla tanımladığı bu yöntem postmodernizmin çoğulculuk ilkesinin bir görünümüdür.

Perry Lubbock 1921’de The Craft of Fiction’da “tüm roman sanatının bakış açısı sorununa dayandığını ileri sürerek bu konuda özen göstermeyen romancının, ele aldığı konunun anlamını tam olarak ortaya çıkarmayacağını söyler” (Aytür, 2009: 20). “Beceriksizce kullanılan ve zaman zaman gereksiz yere değişen bir bakış açısının romanda gerçeklik duygusunu bozduğuna inanan Lubbock yazarın romanına başlamadan önce kullanacağı bakış açısını iyi seçmesi ve sonuna kadar buna bağlı kalması gerektiği görüşündedir” (Aytür, 2009: 20). Söz konusu yıllarda bakış açısının sürekli değişmesi anlatımda bir bozukluk olduğuna dalalet eder. Bu değişim için beceriksizce tabirinin kullanılması o dönemdeki bakış açısı problemini özetler niteliktedir. Bakış açısının çoğulluğu ancak yıllar sonra postmodern edebiyat kuramının estetiğinde yer alır.

Modern anlatılarda ise anlatıcı fludur. Bu dönem eserlerinde anlatıcının konumu Flaubert Mlle’in Leroyer de Chantepie’ye yazdığı 18 Mart 1857 tarihli mektupta ifade

ettiği gibi, Allah'a benzetilir: "Kâinatın yaradılışı sırasında Allah'ın yaptığı gibi sanatçı, yarattığı eserde görülmemeli ama varlığı ve gücü her yerde hissedilmelidir" (Aytür, 2009: 76). Bu dönem anlatılarında anlatıcı metinde kendini belirgin bir şekilde göstermez fakat varlığını tüm gücüyle belli eder.

Otoriterliğin zayıflaması ve bireyselliğin ön plana çıkmasıyla hâkim/tanrısal bakış açısı eserlerde az görülür. Özellikle postmodernitede modernizmdeki ötekileşmenin zayıflaması, herkesin söz hakkına sahip olması ve hoşgörü ortamının yaratılması ile çoğulcu bakış açısı kullanılır. Bunun oluşumunda edebî eserin kurmaca olduğu ve oyunsuluk anlayışı da etkilidir. "Postmodern anlatının oyunsu yazarının anlatıcısı da, roman kişisi de çoğu kez kimlikten kimliğe girer, devinim içinde bir yapı gösterirler. Sürekli aynı konumdan –yukarıdan, tanrısal bakış açısından- olayları izleyerek anlatan/yorumlayan geleneksel anlatıcı, modernizmde de/postmodernizmde de tanrısal konumunu yitirir; konumdan konuma geçer, çoğu kez de son derece kısıtlı bir bakış açısından yalnızca görebildiğini betimler; bilge yorumların, öngörülerin sonudur bu" (Ecevit, 2011: 77). Eser bazen bölümlere ayrılarak bazen de hiç ayrılmadan olay örgüsü farklı karakterlerin bakış açısından anlatılır.

Kuralların yerle bir edildiği postmodernizm edebiyatta da bakış açısı ve anlatıcının konumunu değiştirir. Daha önceleri tepeden bir bakışla olaylara hâkim, karakterlerin iç dünyalarına ve geçmişlerine vakıf iken, tanrısal bir konumda iken, artık onlardan biri, onarla seslenebilen sıradan bir hüviyete bürünür: "Yazar, romanını hem yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine figüratif anlamda yer açmaktadır" (Sazyek, 2002: 5). Anlatıcı karakterlere seslenir, onlara soru sorar, kendi fikirlerini ona açar hatta onu yönlendirebilir. Postmodern romanda anlatıcı oldukça etkin bir rol üstlenir. Figüratif kadronun önemli bir elemanı olabileceği gibi kurgunun yazılım aşamasına müdahale etmesi de söz konusudur. Sık sık fikir beyan eder ve adeta romanı yönlendirir. Postmodern romanın anlatıcısı bu yönüyle okuyucuyu peşinden sürükler, meraklandırır ve kimi zaman da gülümsetir (Somuncuoğlu Özot, 2012: 2275). Onun eserle olan bağı kuvvetlendirir.

Metinde yazarın sesi olup metne baktığı yeri konumlayan ve buna göre diğer teknik unsurların geliştiği bakış açısı ve anlatıcı unsuru dört başlıkta incelenir: Ben Anlatıcı ve Bakış Açısı, Tanık Anlatıcı ve Bakış Açısı, Tanrısal Anlatıcı ve Bakış Açısı, Karma Bakış Açısı ve Anlatıcı.

Ben Anlatıcı ve Bakış Açısı

Öykünün merkezinde yer alıp, kendini tanıtan, etraftaki hadiseleri kendi nazarıyla anlatan kişi başkişidir. “Bireysel kimliğini, kurmaca metnin dünyası ile birleştiren bu bakış açısı ile özyaşamöyküsel bir metnin genel karakteristiğini de netleştir. Böylece kahraman anlatıcı, hem olayları yaşayan hem de anlatan olarak entrik kurguyu şekillendirir” (Eliuz, 2009: 1137).

Kutlu’nun ben anlatıcı konumuyla yazdığı eserler: *Uzun Hikâye*, *Beyhude Ömrüm* ve *Huzursuz Bacak*’tır. *Nur*’da karma bakış açısı vardır. Ancak daha ziyade Sinan ben-anlatıcıdır.

Ben anlatıcı kendini tanıtır:

Ben bir esnaf çocuğuyum. Siz babamın tıp profesörü, annemin arkeoloji doçenti olduğuna bakmayın. Bizim evin temelinde Yasin’ler, ilahiler, Hacı Dede’nin ve Fatmaanne’nin (Tuhafır babam annesine böyle diyordu, biz de ondan alışıp Fatmaanne dedik, hiç babaane demedik) duaları dolaşiyor. Anadolu kökenli bir esnaf ailesi ne kadar çalışırsa çalışsın, iki üç kuşak içinde ancak dış görünüşünü değiştirebilir (Kutlu, 2011e: 16).

Ben anlatıcı an içinde kendini yapan belleği ile vardır: “İçimde yıllar sonra memlekete dönmüş olmanın sevinci...” (Kutlu, 2011e: 5). “Epeyce bir zaman kaldım yurtdışında; yine bir sürü işte çalıştım, sonra memleket hasreti ağır bastı. Çıkıp geldim işte” (Kutlu, 2011e: 24, 25). Ayrıca kendini oluşturan geçmişine dair bazı hatıralar ve sahneler canlandırılır:

Babam erkenden işe giderdi. Ben uyandığında yoktu yani. Annem o sırada dışarıda olurdu. Tavuklara yem veriyor tabi. Kızardım ona. Beni bekle, beni uyandır birlikte yem verelim diye. Dışarıda yakıcı bir güneş vardı. Yazın güneş, kışın kar. Doğuda bir yerlerde olmalıydık. Annem vagon evin önüne bir bahçe kurmuştu. Vagonun çatısına çekilmiş iplere dolaşık ebruli, mavi kahkaha çiçekleri, cennet süpürgeleri, gece safaları, kadifeler, hatta teneke kutulara dikilmiş iki de karanfil vardı (Kutlu, 2012o: 8).

Ben anlatıcı kendi varoluşuyla ilgili sorular sorar. *Uzun Hikâye*’nin başkişisi babasının mesleği ve mizacından dolayı sık sık yer değiştirdikleri için kendisinde bir aidiyet duygusunun olmadığını ifade eder.

Nereliyim acaba? Bunu kendime de sorar, bir cevap bulamam. Coğrafyaya, mekâna dair bir bağlanma, bir aidiyet duygusu yok bende. Zihnimi eşiyor, hafızamı yokluyorum. Hep yollar, kıvrılıp giden tozlu yollar, eski dökülen otobüsler, kamyon karoserleri, tiren rayları, vagonlar, kurum vs. (Kutlu, 2012o: 18).

Ben anlatıcı mizacı ile ilgili bilgi verir: “Babam sakin bir adamdır, ömründe kavga etmemiş. Ama ben öyle değilim” (Kutlu, 2012o: 17). Bazen de okurla sohbet eder: “Uzatmayalım, işin tadını kaçırmayalım. Gerçek bir intihar vakasını allayıp pullamayalım” (Kutlu, 2011e: 13).

Anlatıcı ben olayların içinde bizatihi yaşayıp kendi gördüğü kadarını, içinde olabildiği zaman ve mekânı metne taşır. Bu açıdan, yani tepeden bakmadığı ve her şeye vakıf olamadığı gerekçesiyle eksiklense bile, ben’in, başından geçenleri 1.tekil şahsın dilinden aktarımı hadiselerin inandırıcılığını artırmakta ve okuru kendisine daha yakın kılmaktadır.

Tanık Anlatıcı ve Bakış Açısı

İnsanları, hadiseleri, durumları inceleyip gözlemleyen, bunları okura tarafsız bir şekilde tanıtan anlatıcıdır. “Olayların içinde fakat gözlemleyen konumuyla yer alabileceği gibi, dışarıdan, mesafeli bir bakış açısıyla da konumlanabilir” (Deveci, 2010: 50). Tanık anlatıcı, diğer karakterleri nesnel bir bakış açısıyla gözlemler ve bunu yorum yapmadan aktarır.

Mavi Kuş sinematografik bakış açısıyla yazılır. Öykünün tanık anlatıcısı çekim yapan bir kameranın objektifinden gördüğünü okura aktarır: “Kasabı geçelim. Kasabın yanında Göncü İzzettin Efendi. Kapısı kepengi gördüğümüz gibi kapalı (...) Onun yanında Tütüncü Zekeriyya (...) Daha sonra Yemci Yusuf geliyor (Kutlu, 2012n: 6,7). Derken çifte çınarlar ile gölgesinde serinleyen tahta minareli camiye geliverdik” (Kutlu, 2012n: 9).

Kutlu öykülerinde tanık anlatıcı üstkurmacanın imkanları ile yer alır. Kendisini okura yakın gören tanık anlatıcı aynı zamanda olaylara da şahittir.

Tanrısal Anlatıcı ve Bakış Açısı

Tanrısal bakış açısında anlatıcı her şeyi görebileceği, bütün olaylara ve hatta karakterlerin içinden geçirdiklerine vakıf olabileceği bir yerden, bakar. Karakterlerin geçmişine, duygu ve düşüncelerine tercüman olur, onların nabzını tutarak okurun da yaşanan hadiseleri bilmesini sağlar. “Bu bakış açısında her şeyi bilme ve görme ayrıcalığına sahip olan anlatıcı, ilahi bir varlık misyonuna sahiptir, yetkileri sınırsızdır ve geniş bir hareket alanına sahiptir. Tanrısal bakış açısı kullanıldığı metinlerde anlatıcının

kendini saklama, tarafsızlık, ayrıntıları kullanma, rol benimsetme ve politize ya da angaje olmama ilkelerine bağlı kalması gereklidir (Eliuz, 2009: 1136).

Tanrısal bakış açısı *Bu Böyledir*'de kasabaya yolun gelişini aktarır. Daha sonra yolun getirdiği değişiklikler karakterler ve genel kasaba ahalisi üzerinden ele alınır. “Ahi Baba tekkesini yarıp geçen bu yol; Yorgancı Hafız Yaşar’ın yekpare hayatını da böldü” (Kutlu, 2012a: 37). “İnsanlar artık geç yatıp kalkmaya başladılar. Ara sıra gelip güden Süleyman, Yorgancı Hafız Yaşar’ın dükkanına elektrik tesisatı kurulmadığını gördü” (Kutlu, 2012a: 39).

Tanrısal Bakış Açısına Kutlu öykülerinde nadir rastlanır. Çünkü postmodern anlatılarda anlatıcı okurla ve karakterlerle bir bağ kurar. 19. yy. anlatılarındaki gibi olaylara her şeyi görebileceği bir yerden bakmaz. Kendini okurla, karakterle özdeşleştirir.

Karma Bakış Açısı ve Anlatıcı

Birden fazla anlatıcının olduğu eserler karma bakış açısına sahiptir. *Nur*'da bunun örneği görülür. Tanrısal bir bakış açısıyla anlatıcı Nur'un içinde bulunduğu durumu anlatır: “Nur bu kapının da kolay açılmayacağını anlamıştı. İşin peşini bıraktı, mesleğine yöneldi. Çok iyi projeler yapıyordu ama geceleri kabuslar ve ter içinde uyanıyordu” (Kutlu, 2014: 79). Ben anlatıcı ile okur Sinan'ın hayatına ve hissiyatına ortak olur:

“Beni ağabeyim okuttu. Beş yaş büyüktür benden” (14). “Aradan ne kadar zaman geçti bilmiyorum inanın. Yani Nur’la cami avlusunda karşılaştığımız günden bu yana ne kadar zaman geçti? Bilmiyorum dedim ya. Çünkü ben bende değilim” (Kutlu, 2014: 19).

Öykülerin genelinde anlatıcının konumu hangi bakış açısından bakarsa baksın her zaman yazarsal okurla iç içedir, onu kendine muhatap alır. Nur'un ben anlatıcısı olan Sinan başından geçen hadiseleri yazarsal okura anlatışını şöyle yorumlar: “Size Leyla-Mecnun, kara sevda öyküleri anlatacak değilim. İçimi döküyorum arkadaş ayıp değil ya!” (Kutlu, 2014: 19).

Yoksulluk İçimizde'de anlatıcı Süheyla'yı irşat etmek için orada bulunduğunu bizatihi kendisi söyler. Aslında o Süheyla'nın hikâyesinin bittiğine inanmıştır fakat daha sonra onunla tekrar karşılaşınca hikâye devam eder. Böyle diyerek sanki hikâyeyi yazanın kendisi değil de onları bir araya getiren başka hikmetli ve gizli bir el varmış gibi davranır. Ne zaman ki Süheyla okunan ezandan bir cümlenin manasını anlatıcıya sorar o zaman

anlatıcı rahatlar: “Anlatacaktım. Herhalde bu soruyu konuşmak, günlerce konuşmak için orada idim ben” (Kutlu, 2012h: 31).

Rüzgârlı Pazar'da pek çok kişi vardır. Çiçekçi Cemile, eşi Haydar, Pislik Ateş, Battal Abi, Doktor, avizeci, posterci, Şapkacı Bacı, Yozgatlı oyuncakçı, dilenciler, Kopiş, Nimet, Cesur, Duran ve anlatıcı. Anlatıcının konumu bu pazardakilerden biri gibidir. Onun Duran'a daha yakın olduğu bazı imalardan anlaşılır. Ayrıca Duran'la sohbet etmesi onun konumu hakkında ipucu verir. Daha da öteye gider, Duran için: “Biz ‘ayrılmaz ikili’ olarak kendimizi epeyce bir zaman Rüzgârlı Pazar'ın rüzgârına bıraktık” (Kutlu, 2012c: 12) der.

Anlatıcı metnin sonuna doğru eseri Duran'la beraber kurduğunu şöyle ifade eder:

Biz Duran'la içinde ikimizin ve Urfalı Cesur'la Nimet'in bulunduğu, sonu güzelliklere, iyiliklere, aydınlığa açılan bir hikâye kurmaya başlıyoruz. Hikâye işte, hayatın hülasası. Çatısını çötmeye, kurgusunu kotarmaya çalışırken, önümüzden hantal gövdesi, ağır aksak adımları, dalgın bakışlarıyla Doktor geçiyor (Kutlu, 2012c: 95).

Anlatıcı öykünün karakterleri ile beraber bir işe ortak olur: “[B]en, Duran, Cino başta olmak üzere herkes, herkes çalışmıştı” (Kutlu, 2012c: 75).

Öykülerde anlatıcı etkin bir rol alıp karakterlerin içinden biri davranır. Bazen de kendini okurla özdeşleştirerek onunla aynı malumata sahip olduğunu ifade eder. Böylece aralarında bir yakınlık kurulur. Bunun dışında bakış açılarının tümü öykülerde kullanılır.

2.1.6 Kişi Kadrosu

İnsanı ele alan her edebî metnin kendine has kişiler dünyası vardır. Bunların birbirleriyle olan ilişkisi sayesinde eser vücuda gelir. Yazar bu kişiler aracılığıyla insana seslenir ve her okur bu karakterlerin yaşantısında kendi hayatından izler bulur. 19.yüzyıla kadar metinler kahramanlardan oluşur. Kahraman burada sözlük anlamı ile kullanılır: “Savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlılık gösteren (kimse), alp, yiğit” (Türk Dil Kurumu [TDK], 2005: 1035). Bu dönem metinlerinin kişileri kahramanlık yapar, zor durumların üstesinden gelir, büyük mücadelelere girer. Fakat bireyin yüceltiği modernitede kişi dünyası bunun zıddıdır. Kişiler kahraman iken birey ve özne durumuna gelir. Postmodernitede ise karakter anti-karakter olur. Bu yüzden modern ve postmodern anlatılarda kişiler kahraman yerine karakter olarak anılır.

Edebî eserlerde kişiler karakter yapılarına göre sınıflandırılır. Genel olarak metinde dört ayrı karakter yapısı vardır. Bunlar, başkişi, norm karakter, kart karakter, fon karakterdir. Başkişi anlatının merkezinde yer alır. Olayların gelişmesi ona bağlıdır. “Yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi” metinden çıkarıldığında her şeyin anlamsızlaştığı kişi başkişidir (Stevick, 1988: 144). Norm karakter başkişiyi tamamlaması özelliği ile anlatıda yer alır. Kart karakter tek bir özelliğe sahip kişidir. Fon karakter ise okura metindeki olayların geçtiği atmosferi yansıtır.

Mustafa Kutlu'nun öykülerinde karakterler ne kahraman özellikleri taşır ne de postmodern edebiyatın genelinde olan anti-karakter vasfındadır. Bireyleşme sürecinde modern çağın içinde yaşayan karakterler arayış, kaçış, yabancılaşma ve yozlaşma içindedir.

Kutlu'nun karakterleri varoluş sürecinin farklı aşamalarında bulunan kişilerdir. Kendini inşa edenler, arayış içinde olanlar, yozlaşanlar, kaçış yaşayanlar, yabancılaşanlar ve kendisine dönen karakterler vardır. *Hayat Güzeldir*, *Arkakapak Yazuları*, *Sır*, *Hüzün ve Tesadüf*, *Menekşeli Mektup* birbirinden bağımsız öykülerin bir araya gelmesiyle oluşur. Bunun dışındaki eserlerde karakter incelemesi şöyledir:

Beyhude Ömrüm ve *Kapıları Açmak*'ta başkişiler bu dünyada kendilerine bir yer belirleme çabası içindedirler. Bu süreçte karşılıklarına kart karakterler çıksa da yollarına devam edip başarıya ulaşırlar. Her iki eserde de atmosferi göstermesi bakımından fon karakterlerin yeri geniştir. *Beyhude Ömrüm*'ün başkişisi Yedigâr Islak Kaya'nın dibinde bir bahçe kurmak ister. Öykünün tamamında bunun için uğraşır, köydeki diğer hadiseler de buna bağlı olarak gelişir. Tüm engellere rağmen bahçeyi kurar ve en sonunda burada ölür. *Kapıları Açmak*'ın başkişisi Zehra kart karakter Kemal tarafından kaçırılıp İstanbul'a götürülür. Burada kötü yollara yakın olur fakat kendisinden taviz vermez. Beş yıl sonra kasabaya geri döner. Dedikodulara aldırmaz etmeden kasabada kendi varlığını yeniden inşa eder ve burada yaşamaya devam eder.

Yoksulluk İçimizde'de başkişi Engin norm karakter ise Süheyla'dır. Anlatıcı Süheyla'nın evinde oturur. Çünkü ona yol göstermek için oradadır. Enginlere boş vermenin iyi olduğunu söyler (Kutlu, 2012h: 29). Süheyla'ya başka bir dünyanın olduğunu anlatmak ister. Süheyla tesettüre girer, namaza başlar bu haliyle işine devam edemez ve istifa eder. Soranlara “Müslüman oldum” cevabını verir. Süheyla eski

dünyasından vazgeçince Engin'e harama batmamış bir beldeye hicret etme teklifinde bulunur (Kutlu, 2012h: 43). Engin ise henüz buna hazır değildir. Süheyla'nın kendisini harama batmış olarak nitelendirmesi ve onunla yabancı erkek olması hasebiyle görüşmekten kaçınması onun ruh ve düşünce dünyasına yeni ufuklar açar. Böylece Engin de kendini bulmak yolculuğuna çıkar. Süheyla'nın kendini aramaya başlaması Engin'in kendi dünyasında kırılma noktasına sebep olur. Bu da Süheyla'nın norm karakter Engin'in ise başkişi olduğunu gösterir.

Yabancılaşma temasının ele alındığı *Yokuşa Akan Sular* ve *Ya Tahammül Ya Sefer* adlı öykülerdir. *Yokuşa Akan Sular*'da başkişi Bican'dır. Onun köyden kente göç edip fabrikada çalışmaya başlaması anlatılır. Bican fabrikada meczup haldeki kediyi görünce aslını yitirmekten korkar. Hem kendine hem de kente yabancısıdır. Plajda ve otobüste yaşadıklarına, etrafında gördüğü nesnelere tümünden yabancısıdır. Eserde daha ziyade metnin atmosferini belirlemek için fon karakterler bulunur. *Ya Tahammül Ya Sefer*'de ise başkişi İlhan'dır. Fakat yabancılaşan İlhan değildir. İlhan vasıtasıyla bir zamanlar gençken memleketi kurtarma sevdası taşıyanların sonradan makam, mevki ile kendilerine yabancılaşmaları anlatılır. Norm karakterler İlhan'ın babası Profesör Asım Bey, Bakan Yunus, Murat Ağabey'dir. Bunların yabancılaşmaları anlatılarak başkişi İlhan'ın yeri sağlamlaştırılır.

Arayış temasının olduğu *Sıradışı Bir Ödül Töreni*'nde başkişi Nezaket'tir. Öyküde norm karakter Nezaket'in yanındaki müdür yardımcısıdır. Onunla ilgilenir ve yaptığı işlerde yardımcısıdır. Kart karakter ise Kaymakam Bey'dir. Nezaket'e aşiktir. Ona olan niyetini belli eder. Fakat karşılık alamaz.

Kendine dönüş temasının ele alındığı *Nur*'da başkişi Nur'dur. Öykünün başından sonuna kadar anlatılan Nur'un kart karakter niteliği taşıyan anne babasından öğrenemediklerini norm karakter olan Sinan ile öğrenmeye başlaması ve yaşaması anlatılır.

Kaçış temasının anlatıldığı *Chef*'te üç farklı bakış açısı kullanılarak bir ailenin üç ferdi üç bölümde anlatılır. Esasında başkişi Hüseyin Hüsnü Şen'dir. Onun tavırları eşi Arzu ve oğlu Özgür'ün de kaçışına sebeptir. Bu durumda Arzu ve Özgür norm karakterdir. Öyküde olumsuz özellikler ile yer alan İris ise kart karakterdir.

Bu Böyledir'in başkişisi Süleyman'dır. Gelenek ile modernite arasında sıkışıp kalmış bir karakterdir. Hafız Yaşar ise norm karakterdir. Süleyman'a hafızlık dersleri verir.

Kasabaya yol ile gelen modern hayata bir red cephesi açar ve Süleyman'a yardım eder. Fakat Süleyman ne tamamen Hafız Yaşar'ın yanında kalıp moderniteye karşı koyabilir ne de modern hayata tam manasıyla adapte olabilir. Öyküde fon karakterler ağırlıklıdır.

Uzun Hikâye'de başkişi aynı zamanda anlatıcıdır. Kendisinin ve ailesinin başından geçenleri anlatır. Babası Ali Bey'in mizacından dolayı yaşadıkları yer sürekli değişir. Sürekli bir yerden bir yere göç ederler. Ali Bey başkişinin hayatını şekillendirmesinde etken olduğu için norm karakterdir. Başkişi babası gibi sevdiği bir kızı kaçırmak ister fakat kız kabul etmez. Sonrasında ailesinin alın yazısı olan yollara düşer.

Mavi Kuş'un başkişisi yoktur. Öykü fon karakterlerden oluşur. Anlatılmak istenen dünya hayatının gelip geçiciliğidir. Bu da tek bir kişi merkezli olarak anlatılmaz. Bir otobüs yolculuğu esnasında orada bulunanların her birinin hayatına eşit şekilde değinilir.

Rüzgârlı Pazar'da başkişi anlatıcıdır. Pazarı oluşturan tüm karakterler onun gözünden eşit şekilde anlatılır. Ben anlatıcı daha ziyade Duran'a yakındır. Kendisini onun yanında konumlandırır. Öyküde fon karakterler ağırlıklıdır.

Huzursuz Bacak'ta başkişi Ömer Faruk'tur. Başkişi yurt dışına tahsile gider. Yıllar sonra geri döner. Sorumluluk bilincine sahip biridir. Bu yüzden ülkede yaşanan sıkıntıların çözümü için kafa yorar. Toplumdaki yozlaşma ve yabancılaşmaya ait gazete ve televizyondan haberler alması onun huzursuz bacak sendromu yaşamasına sebep olur. Başkişi anne ve babasından çok babaannesinden ilgi görüp onun tarafından yetiştirildiği için babaanne norm karakterdir. Bunun dışındakiler fon karakterdir.

Zafer Yahut Hiç'te karakterler aşk teması etrafında birleşir. Divan edebiyatındaki âşık sevgili rakip üçlüsüne benzer üç karakter vardır. Âşık ve rakibin oluşması için sevgiliye ihtiyaç olduğundan burada sevgili olan Oya başkişidir. Âşık ve rakip olan Ferhat ile Bulut ise norm karakterdir. Bunların dışındakiler fon karakterdir.

Anadolu Yakası'nda başkişi Muzo Gönül'dür. Anlatıcı ise norm karakterdir. Muzo Gönül anlatıcıya hayat hikâyesini anlatır. Bunun dışındakiler fon karakterdir.

Kutlu öykülerinde başkişiler var oluş sürecinde kendilik bilincini kurmaya çalışan bireylerdir. Ancak bu esnada kaçış yaşayan, yabancılaşan bireyler de söz konusudur.

2.2 Öykülerde Tema

2.2.1 Kendi Oluş

“Var olmak değişmek, değişmek olgunlaşmak,
olgunlaşmak ise kendini sonsuza kadar yaratmaktır”

Bergson

Kendini yaratma potansiyeline sahip (Gençtan, 1999: 26) insan dünya içinde bir yerde kendini tanımlamak, böylece gerçekleştirmek ister. Bu süreci duygu, düşünce ve fiilleri ile oluşturur: “Varoluşun her anında benlik oluşum halindedir” (Kierkegaard, 2001: 39). Kendine dünya içinde bir yer belirlemek isteyen birey dış dünya ile ilişkisini anlamaya ve anlamlandırmaya çalışır (Öksüz, 2011: 1704) böylece uyum sağlar: “[U]yum öncelikle organizmayla çevresi arasında karşılıklı bir ilişkidir” (Hartmann, 2004: 35). Birey donanımını kullanarak çevresindeki ilişkilerde etkin bir rol alır. Kendini kurma sürecinde mekânın olgusallığı yardımıyla var olur. Bu yüzden mekânın insanın kendi olma sürecinde önemi büyüktür: “Kişinin kendini çevreleyen şeyler dünyasında yitip gitmemesi için onun, tarihselliğini sağlayan bellek mekânlarına tutunması ile hem uzamsal boyutta dünya ile hem de zamansal boyutta toplumsal geçmişle bağlantıya geçmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir” (Korkmaz, 2008: 31). Bireyin kendi oluşunda içinde bulunduğu toplum ile dönüşlülük yaşar. Kimliğin oluşumunda o toplumun kültürel kodları, bireyin ulusu, dini, statüsü ve sınıfı faktördür.

Mustafa Kutlu'nun *Beyhude Ömrüm* öyküsünde varoluşun mekânı olarak bahçe yer alır. Bahçe kurmak fikri insanın içinde yaşadığı dünyada kendine bir yer belirleme, bir yere ait olma isteğinin sonucudur. Bahçe ile imlenen insanın hayatını sürdürdüğü yerdir: “İnsan yalnızca kendisini değil, kendisine bir de dünya oluşturur (Gençtan, 1999: 147). Dolayısıyla herkesin kendine has bir bahçesi vardır. Öyküde insanın bu dünyaya bir bahçe kurmak için geldiği ifade edilir. Burada hayatını sürdürmek için çalışır, beslenir, gelişir ve öldüğünde bahçesi de yok olur. *Beyhude Ömrüm* ifadesi tüm bu bahçe kurma arzusunu taşıyan, kendine bir yer belirleme ve yaşamını sürdürme çabasında olan insanın nihayet fani olacağını imler. İnsanoğlu Hz. Muhammed'e atfedilen bir sözde dendiği gibi “bugün ölecekmiş gibi ahirete, hiç ölmeyecekmiş gibi de dünyaya çalışır”. İnsanoğlu bu dünyada bahçesini kuracak, dünyadaki nimetlerden yararlanacak fakat ahiret yurdu için de çalışıp

çalalayacaktır: “Allah’ın sana verdiği şeylerde ahiret yurdunu ara, dünyadan da nasibini unutma” (Kur’an-ı Kerim, 2012: 433, 434)

Her insan kendi varoluşundan sorumludur. Yaptıkları ve bazen de yapmadıklarından dolayı kendi benine soru sorulduğunda bunun cevabını vermekle yükümlüdür (Gençtan, 1999: 168). Kendine dünyada bir yer belirleme ve kendi benini kurma sürecini anlatan *Beyhude Ömrüm* postmodernizmin çokkatmanlılık ilkesine uygundur. Eserin ilk katmanı meraklı okurun takip edeceği olay örgüsüdür. Köyde yaşanalar, Yadigâr’ın bahçe kurma arzusu, pek çok engeller ve nihayet bahçeyi kurması ilk katmandır. İkinci katmanda köyden kente göç olgusu yer alır. Son olarak üçüncü katmanda ise Kutlu eserlerinin genelinde olduğu gibi tasavvuf vardır.

Anlatıcı benle kurgulanan eserde başkişi bahçe kurmak isteğindedir. Islak Kaya’nın altında su olduğunu düşünüp burayı çevirir. Uzun uğraşlar ve engellemeler sonucunda hayalindeki bahçeyi kurar. Emeline ulaştıktan sonra hayata gözlerini burada yumar. “Yadigâr’ın kurduğu bahçe asıl diyara atıf iken kendi topraklarında ölüme gitmesi de gerçek toprağa atıftır. Bir zamanlar her şeyini ortaya döktüğü bahçesi şimdi onun mezarı haline geldiğine göre, idealler, bahçe kurmalar, çalışıp çabalamalar, beyhude bir dünyada ömrün de beyhude olduğu, sadece hüsn-ü niyetle yapılan çabanın, asıl diyara referans teşkil ettiği” anlatılır (Yıldırım, 2007: 122).

Kapıları Açmak öyküsünde Zehra’nın yaşadığı tüm olumsuzluklardan sonra kasabaya geri dönüşü ve burada kendisine yeni baştan bir hayat kurması anlatılır. Başkişi Zehra Cihan adında birini sever. Aşkî karşılıksız değildir. Fakat Cihan cesaret edip de adım atamaz. Bu esnada Zehra’yı köyün belalısı Kemal sever. Zehra direnir fakat en sonunda Kemal Zehra’yı kaçıırıp İstanbul’a götürür. Burada dinî nikâhlı eşi olarak yaşar. Bir süre sonra borçlarından dolayı Kemal yurtdışına kaçar. Zehra ise geçimini temin etmek için pavyonlarda konsomatrislik yapar. Pek çok adamla bir araya gelmek üzereyken onları uyutup bulunduğu mekândan kaçar. En sonunda bir gün kasabaya dönüp, söylentileri umursamadan yeni bir hayat kurmak ister.

Biliyorum. Ardımdan çok köyü şeyler söylenmiştir. Bir kısmı benim kulağıma da geldi. Kader işte ama ben dersimi aldım. Çekeceğim çileyi çektim. Gidecek başka yerim yoktu. Orada dediler ki Zehra yapamazsın, seni artık kabul etmezler, kim bilir ne derler. Umurumda değil, yeter ki siz kabul edin, siz arkamda durun. Bir kapıyı kapatan Mevla ötekini açar. Eski hayatıma dönmemeye yemin ettim. Ölürüm daha iyi (Kutlu, 2012e: 44).

Abisi Ahmet hırgür çıkarır. Zehra'yı istemez. Babası da pek gönüllü değildir fakat sesini çıkarmaz. Zehra'ya köyün imamı, Cihan'ın babası Mahir sahip çıkar. Caminin yanındaki kulübede kalmasını sağlar. Zehra İstanbul'da bez bebek yapmasını öğrenmiştir. Geçimini temin için kasabada bu işi ilerletir. Adına leke kondurmadan yaşamaya devam eder. Evinin önünden geçen amacı kötü olan delikanlılara ateş açar. Yaptıkları mübalağalı bir şekilde kasabada dolaşır. Hakkında kötü konuşulan Zehra artık bir iffet abidesidir. Bir süre sonra Kemal kasabaya döner. Zehra'yla konuşur fakat olumsuz cevap alır. Tekrar kaçırmaya karar verir. Zehra Kemal'i vurur ve hapse girer. Fakat Zehra nefs-i müdafaadan dolayı uzun bir süre yatmaz. Cihan Zehra'yı ziyarete gider, yurtdışına işçi olarak gideceğini haber verir.

Öyküde İstanbul'da yaşadığı olumsuzluklara rağmen kasabasına geri dönen, tüm dedikodulara rağmen kararlı bir şekilde burada bez bebek yaparak geçimini sağlayan Zehra'nın hikâyesi anlatılır. “Olan'dan ‘olması gereke’ene doğru atılım halindeki birey değişerek gelişir (Deveci, 2012: 149). İslâm'daki “Cenab-ı Hak bir kapıyı kapadığında ötekini açar” (Kutlu, 2012e: 53) düşüncesine teslim olan Zehra her şeyi geride bırakıp hayata dört elle sarılır. Kararlılığı ve azmini, İstanbul yaşayışını bıraktığını son bölümde Kemal'i vurup hapse düşerek gösterir. Hapishane olgusal olarak kapalı mekân addedilse de Zehra'nın kendi ben'ini tamamlamasında önemi büyüktür.

Yazarın 2014'te yayımlanan *Nur* öyküsünün başkişisi Nur'un kendi oluşu anlatılır. Nur, ailesinin ilgisini annesi yurtdışında, babası ise büyük bir işadamı olması sebebiyle göremez. Babaannesi tarafından büyütülür. Dinî bilgilerini ondan öğrenir. Ailesinin Müslüman oluşu fakat buna göre yaşamamaları dikkatini çeker. Merakla bilmek, bulmak, madde, ruh ve kalple ilgili sorular sorar. Sorularının cevabını Doğu ve Batı'daki kaynakları okuyarak bulmaya çalışır. Karaman'da bir mürşide bağlanır fakat yine aradığını bulamaz. En sonunda bir rüyada duyduğu sesle ne yapması gerektiğini öğrenir. “Kurtulmak için kurtarmak lazım” nidası üzerine birine böbreğini verir (Kutlu, 2014: 198). Bu yardımından sonra hastanede yatarken bütün vücudu üzerinde bir nur dolaşır. Bu nur kalbinde toplanır ve oradan gökyüzüne çıkar. “Nur, Nur olmuştu[r]” (Kutlu, 2014: 207).

Öykülerdeki karakterlerden bazıları kendini kurmak, dünya içinde bir yere ait olmak gerektiğinin bilincinde olup bunun için çaba sarf eder. Bu bireyler genelde etrafları tarafından yalnız bırakılır ya da bu inşa sürecinde birileri karşılıklarına çıkar. Fakat karakterler güçlü bir şekilde devam edip kendi oluşlarını tamamlarlar.

2.2.2 Arayış

Birey kendi beninin inşası sürecinde içinde yaşadığı hayatı anlamlandırmaya çalışır. Hayatı anlama yolundaki arayışı sayesinde kendi kimliğini inşa eder: “Uzam içerisinde toplumsal bir varlık olarak birey, doğaya ve yaşadığı topluma uyum sağlayabilmek için yaşadıklarından bir anlam çıkarmaya çalışır. Arayışa dönük bu anlamlılık, bireysel öz’ün yaratılması ile ilgili olup kendini keşfetme çabasını karşılar” (Deveci, 2012: 113). Birey arayış içerisinde kendini keşfeder. Kendi için anlamı olmayan bir düzlemi sorgulayıp bunun farkına varması ile anlamlı bir hayatı arar. Bu arayış sonrasında Jung’un arketip diye olarak adlandırdığı insanlığın ilk ifadelerinden biri olan yeniden doğuş söz konusudur (Jung, 2012: 49). İnsanın arayışa girmeden önceki kişiliği ile arayıştan sonraki kişiliği bir değildir. Kişilik çoğalıp değişebilir. Birey dışarıdan gelen tesirlerle değişikliği yaşar. Fakat dışarıdan gelen etkinin onda yankı bulması “içsel bir genişliğe sahip olması” (Jung, 2012: 53) gerekir.

Mustafa Kutlu’nun *Sıradışı Bir Ödül Töreni* adlı eserinde hayatını anlamlandırmaya çalışan, bu anlamı bulmak için çeşitli yollar deneyen ve en sonunda bu anlamı bulan Nezaket’in hikâyesi anlatılır. Nezaket lise yıllarından beri çalışkan bir öğrencidir. Sonrasında el sanatlarına yönelir ve bu alanda Ankara’da yüksek tahsil yapar. Hayatın anlamını eğitimde arayan Nezaket öğrendiklerini uygulamak için kasabaya döner. Kendini kariyerine kaptırır ve kaymakamın evlilik teklifini reddeder. Zira âşık olarak evlenmek istemektedir. Bir süre sonra karşısına çıkan Yavuz’dan hoşlanır. Fakat o denizci olduğunu ve burada kalıcı olmadığını ifade eder. Bu hayal kırıklığından sonra büyük bir istekle kasabalıyı organize edip bir el sanatları merkezi açar. İşleri yolundadır ve kendini iyi hisseder. Elde edilenlerin sonucunda kasabada bir ödül töreni organize edilir. Fakat tören beklenmedik bir şekilde geçer. Pek çok rezaletin çıkması, beklenen başkanın gelmemesi, çıkan yangın ve ortalıktaki sarhoşlar, Nezaket’i hayal kırıklığına uğratar. Ortalık anlatıcının ifadesiyle meydan savaşı, Dionysos şenliği ya da Pompei’nin son günlerine benzetilir (Kutlu, 2013a: 152). Manzarayı seyreden Nezaket sabah ezanını duyar. “Anlatılmaz bir duygu ile” dolar (Kutlu, 2013a: 152). Ezan sesinin onda uyandırdığı tesir ile amfiyi terk eder ve ezan sesine doğru yürür. Jung’un ifade ettiği üzere kutsal bir rite katılımında ya da bu rite seyirci olduğunda birey dönüşüm ve yenilenme yaşar. “[S]âlik’in orada hazır bulunması ya da katılımı nedeniyle etki altına alınması, etkilenmesi ‘kutsanması’ ya da ‘inayete’ ermesi” söz konusudur (Jung, 2012: 50). Kutlu öykülerinde

birey kolektif bilinçaltı olan İslamî kaynaklara doğru bir arayış içerisindedir. Bu öyküde ezan sesi aracılığıyla başkişi kutsal rite şahit olur ve bundan etkilenecek hayatın anlamını eğitim, aşk ve kariyerde ararken aslında İslamî değerlerde olduğunu anlar.

2.2.3 Aşk

Yeryüzünde yaşayanlardan sadece insana verilen aşk insanın kendi oluş sürecinde bir basamaktır. Hayatını anlayıp anlamlandırma çabası içerisinde başkasıyla olan iletişimde aşk sayesinde birey kendini tanır ve tanımlar. Bachelard'ın deyimiyle “aşk, başkasına aktarılan bir ateştir”(Bachelard, 1995'den Aktaran Eliuz, 2001: 152). İnsan ruhsal bir devinim içerisinde bir başkasına meyleder ve iç benliğinden başkasına doğru akar (Gasset, 2001: 11) Platon'a göre ise “güzellik içinde üreme ve doğma arzusu[dur]” (Gasset, 2001: 68). Zira insan sevdiği kişide yok olmak onunla bir olmak ister.

Pek çok edebî eserin teması olan aşk Mustafa Kutlu'nun *Zafer Yahut Hiç* adlı eserinin de temasıdır. Öyküde iki karakterin arasındaki aşk bekleyip de görmeye bırakılır. Ön kapaktaki başlığın metinlerarası ilişki ile bir başka esere atıf yaptığı eserin arka kapağında anlaşılır. Abdülhak Hamit'in Eşber adlı manzum piyesinin özeti olduğu söylenen yazıda bir aşk hikâyesi yer alır. Buna göre Makedonya Kralı İskender, Eşber'in kızkardeşi Sumru'yu sever. Arada elçilik yapan Rukzan da İskender'i sevmektedir. İskender Eşber'e savaş ilan edince Sumru abisi Eşber'i savaştan vazgeçmesi için kandırmaya çalışır. Onun hain olduğunu öğrenen Eşber Sumru'yu öldürür. Haberi duyan İskender yola çıkacakken Rukzan ona mani olur. Bunu canıyla öder. Eşber'i yenen İskender onu hapse atar. Daha sonra çıkarır ve kılıcını ona geri verir. Eşber ise bu kılıçla intihar eder. Bunun manasını hocası Aristo'ya soran İskender şu cevabı alır: “Zafer Yahut Hiç”. Eserin içinde yer alan aşk hikâyesinin sonu da buna benzer. İki metinle de anlatılmak istenen, bir şeyin ya ele geçirilmesi ya da ondan tamamıyla vazgeçilmesi onun terk edilmesidir. Vurgulanmak istenen belirsizlikten kurtulması ve işin netlik kazanmasıdır. Arada kalmış olmanın erdemsiz olduğu vurgulanır. Öyküdeki karakterlerin ölümü ile bu arada kalmışlıktan kurtulunur ve hiç düzeyine geçilir.

Eşinden ayrılan Oya Tepeköy'e öğretmen olarak atanır. Burada eşinden ayrılmış ve bir çocuğu olan komiser Bulut Oya'dan hoşlanır. Oya'ya durumu izah eder. Bulut'un aşkı

orada yaşayan herkesçe malumdur. Fakat Oya Bulut'u sadece arkadaşı olarak görür. Bu yüzden ona net bir cevap vermez. Bu esnada Tepeköy'e Ferit adında bir doktor atanır. Ferit Oya'dan hoşlanır. Oya da onu sever. Bir gün Oya'ya evlilik teklif eder. Fakat Oya arada Bulut'un olduğunu söyler. Aslında ona söz de vermemiştir fakat aralarında bir arkadaşlık ilişkisi vardır. Eğer Ferit'le olursa ona ihanet edeceğini düşünmektedir. Ferit'e zamana bırakmak gerektiğini söyler. Ferit bu durumdan hoşnut olmaz: “Şu ağaç gibi devrilmeyi bekleyeceğiz galiba” diyerek bu belirsizliğin canını sıktığını belli eder (Kutlu, 2011f: 175). Bu bekleyiş esnasında komiser Bulut'un belalısı olan adamlar Oya ile Bulut'un oğlu Kerem'i okuldan kaçıtır. Düzenlenen operasyonda Bulut, Kerem ve Oya vurulur. Doktor Ferit öylece kalakalır. Oya'ya kavuşmak ya da kavuşmamak durumu ve belirsiz bekleyişi artık sona ermiştir. Zafer Yahut Hiç, hiç ile sonuçlanır.

2.2.4 Oyun ve Gerçeklik

Oyun, esas itibari ile çocukların kendisine yeni bir dünya yaratma ve hoşuna gitmeyen şeylerden uzaklaşma gayretindedir. Çocuk oyun ile içinde yaşadığı mekân ve zamandan uzaklaşarak hayalinde yarattığı yeni bir dünyaya girer. “Freud'un ifadesiyle oyun; çocuğun (bireyin) engellerden, yasaklardan kurtulup isteğini gerçekleştirmesine ve kaygı veren olayların üstesinden gelmesine uygun bir ortam hazırlar. Ona göre oyun; rahatsız edici şeylerin üstesinden gelme, kaygılardan arınma, kendine özgü bir dünya yaratmada etkilidir. Oyunun diğer önemli bir işlevi ise bozulan dengenin yeniden kurulması ve hazza yönelme konusunda bir denge unsuru olmasıdır” (Baş, 2011: 391). Daha ziyade çocukların bir uğraşı olan oyunun karşısına farklı bilimsel alanlarda ve disiplinlerde gerçeklik çıkar. Zira oyun gerçekten uzak, kurmaca bir şeydir. Oyun-gerçeklik diyalektiği psikoloji³ ve felsefede pek çok araştırmanın konusu olmuştur.

Oyun modernizmin dayattığı gerçek algısına karşı postmodern durumda bir tavır olarak geliştirilir ve sanatta gerçek ile oyunun iç içe girdiği ürünler ortaya konur. Hiyerarşinin çöküşü, türler arası sınırların ihlali, kitle iletişim araçları ile bir şeyin aslı başka bir gerçekliğe dönüşür. Baudrillard bunu hiper-gerçeklik⁴ ifadesiyle açıklar. Böyle bir ortamda gerçek olanla gerçek olmayan arasındaki fark ortadan kalkar. Edebî eserde ise

³ Winnott, D.W (2013), **Oyun ve Gerçeklik**, İstanbul: Metis Yayınları.

⁴ Modern dünyada gerçeklik çökmüştür. Gerçek sanılanlar birer görüntü, imge ve yanılsamadır. Bunlar temsil ettikleri gerçekten daha gerçektir.

oyunsuluk üstkurmaca ve metinlerarasılık ile sağlanır: “Hiçbir şeyin sağlam bir anlam temeli üzerinde oturmadığı bu kaygan/geçişimli oyun ortamında yazar da, anlatıcısı da, anlatı kişisi de aynı özelliği taşırlar; her türlü değişimin/dönüşümün/takasın olası olduğu bir ortamın varlıklarıdır onlar. Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yasamın anlamı konusunda kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır” (Ecevit, 2011: 76).

Modernizmin bireye kendini unutturmasına mukabil postmodernizmin sağladığı imkanlar Mustafa Kutlu tarafından bireyin kendine dönüşü için kullanılır. Geçmişe dönüş ile geleneğin yeniden dirilişi yazarda Türk toplumunu var eden tasavvuf ve yüzyıllarca süren edebiyat ile yeniden kurulur. Bu bağlamda Kutlu’nun eserlerine kaynaklık teşkil eden ayet oyun ve gerçeklik açısından postmodern tavırla örtüşür. Dünyanın bir oyun ve eğlence yeri olduğu vurgulanırken gerçek olanın ahiret yurdu olduğu söylenir: “Dünya hayatı ancak bir oyun ve eğlencedir. Elbette ki ahiret yurdu Allah’a karşı gelmekten sakınanlar için daha hayırlıdır” (Kur’an-ı Kerim, 2012: 143).

Yazarın *Mavi Kuş* adlı öyküsü sinema ve edebiyatın iç içe geçtiği bir eserdir. Oyun ve gerçeğin bir arada olduğu eserde yazar içinde bulunulan hayatın sorgulanması, oyun olana gerektiği kadar gerçek olana –ahirete- ise yine gerektiği gibi itibar etmenin önemini vurgular. Eserin son bölümüne kadar olanların STOP sesinin duyulması ve ışıkların yanması ile film için çekim aşaması olduğu anlaşılır. Fakat senaryo icabı bir adamı öldürmek isteyen iki adam, gerçek olanın ortaya çıkmasından sonra oyun dünyasında kalarak hedeflerinden vazgeçmeyip adamı vururlar. Gerçek ve oyunu birbirinden ayırt edemeyen bu iki karakter Platon’un mağara alegorisindeki⁵ aydınlanmamış insanları sembolize eder.

Gerçek hayatın oyuna dönüştürüldüğü edebî eser hayatın aynası bile olsa neticede kurmacadır. Kutlu’nun *Mavi Kuş* adlı eseri başlı başına metnin bir kurmaca olduğunu anlatır. Hikâye ve sinema tekniği ile sağlanan oynusuluk ile yazar mesajını iletir. Metnin anlatıcısının tavrı ise bunu güçlendirir: “Yahu ben meddah mıyım? Ara sıra omzumdaki havlu ile alnımın terini silip ‘Ey yârenler, nerde kalmıştık bakalım’ diye mevzuyu çekip

⁵ Bir mağarada sırtı mağaranın girişine dönük zincirle bağlı yerde oturan insanlar arkadan gelen ışık ile kendilerinin arasına koyulan nesnelerin duvardaki hareketini gerçek sanırlar. İçlerinden biri zincirinden kurtulup ayağa kalktığında ve tüm olan bitenin gölge oyunundan ibaret olduğunu gördüğünde şaşırıp kalacaktır.

uzattıktan, tadını kaçırdıktan sonra toparlamaya çalışacak” (Kutlu, 2012n: 17). Anlatıcı daha sonra eserin hikâye ile roman arasında bir kitap olduğunu söyler. Böylece okura okuduğu şeyin kurgu olduğu hatırlatılır. Metne dalan okur kitap okuduğunun farkına varmalıdır: “Hadi bakalım, kendinize gelin ve kitabı incitmeden sayfayı çevirin” (Kutlu, 2012n: 18).

Çok katmanlı yapısı bulunan eserin ilk katmanında olay örgüsü, otobüsün yolculuğu ve yolcuların başından geçenler yer alır. İkinci katmanda köyden kente göç vardır. Son katmanda ise metnin kurmaca olduğu vurgulanır. Bu oyunsuluk mağara alegorisi, üstkurmaca ve En’am suresi 32. ayet ile inşa edilir. Yazar, kurmacadan yaralanarak özellikle bu eserle dünya hayatının gelip geçiciliğini vurgular.

2.2.5 Yozlaşma

Bir toplumun maddi manevi sahip olduğu, kuşaktan kuşağa aktardığı değerler o toplumun kültürüdür. Kültür “[t]arihsel toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin[dir]” [TDK, 2005: 1282]. Kısaca kültür nesil nesilden nesile aktarılan, bir topluma kendine has bir kimlik kazandıran maddi ve manevi hayat tarzını kapsar (Şahin, 2011: 244). Kültürel değişme, toplumu ileriye taşıyan kültürel gelişme ve değerlerin bozulmaya başlaması olan kültürel yozlaşma olarak iki başlığa ayrılır. Yozlaşma toplumun kendi bünyesinde bulunan maddi ve manevi değerler sisteminin çözülmeye başlaması, “özündeki iyi nitelikleri birtakım dış etkenlerle zamanla yitirmek (...), özünden uzaklaşmak, bozulmak, dejenere olmak” anlamına gelir (TDK, 2005: 2194). Kendi kültürünü nesilden nesile aktaran toplum bu aktarım esnasında sorun yaşadığında, ya da toplumun içine o kültüre yabancı bir şeyin dahil olması ile yozlaşma gerçekleşir. Modern insanı yozlaşmaya iten en önemli sebep kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıdır. Bu araçlar ile insan oturduğu yerden kalkmadan bile kendi kültürüne yabancı şeyleri görüp zamanla bunları benimser ve yozlaşır.

Mustafa Kutlu’nun öyküleri modernleşme ile Türk toplumunun değişen aşk, kutsal, tasavvuf, geleneksel değerler anlayışı çerçevesinde ele alınır. Aşk çağı anlayışı gibi hız ve

hazza dönüktür. Diğer boyutu olan ilahî aşkın simgeleştiği mekânlar olan Mekke ve tekkelerde bile yozlaşma görülür. Öykülerde siyaset yozlaştırıcı olması bakımından ele alınır. Makam mevki hırsı bireyin kendi değerlerine yozlaşmasına sebep olur.

Menekşeli Mektup'ta iki ayrı hikâyede anlatılan biri mecazî diğeri ilahi aşk ile modern çağın bozulan aşk anlayışına atıf yapılır. İlk öykü “Menekşeli Mektup”ta kasabada sakince yaşayan bir postacı köyün ileri gelenleri tarafından genç ve güzel bir kız ile evlendirilir. Postacı bu güzel kıza dokunmaya kıyamaz. Ona dokunmayı bülbülü eti için öldürmeye benzetir (Kutlu, 2012b: 18). O el değmemiş güzelliğin öylece kalmasını ister. Postacı mesnevilere konu olan Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre gibi aşk hikâyelerine benzer bir aşka sahiptir. O, aşkın bizatihi kendisine âşıktır. Mesnevilerdeki âşıklar kavuşmaz. Çünkü bu metinlerde anlatılmak istenen mecazî aşkın ilahi aşka geçişte bir köprü vazifesi gördüğüdür. İnsanın maddi yönü fani olduğu için onun ruha hitap eden bir aşka, Allah aşkına ihtiyacı vardır. Benzer bir şekilde Platon güzelliğin cisimleştiği şeyi değil onun arkasındaki güzel fikrini över. “Menekşeli Mektup”un postacısının aşkı da bu iki aşk anlayışı doğrultusundadır. Ancak postacının aşkı modern çağın aşk anlayışına zıttır. Bu noktada devreye yazarsal okur girer. Anlatıcı ise yazarsal okura karşı bir tavır takınır:

Ulan yoksa bu adam iktidarsız mı? Böyle estetik ve platonik numaralar çekerek kendi ayıbını örtmeye çalışıyor, diye ifadeyi bayağılaştırmaya; bu tertemiz aşkı kirletmeye kalkışmayın (Kutlu, 2012b: 19)

Bu söylem ile modern çağın aşk anlayışının cinsellik olduğuna atıf yapılır. Platonik numaralar çekmek ifadesi ile de Platon'un güzellik ve aşk anlayışının modern insan tarafından aşağılandığı görülür. Böylece değişen aşk anlayışı etrafındaki yozlaşma imlenir. Sadece cinsellik ile örülü aşk anlayışı üstü kapalı bir şekilde eleştirilir. Sonrasında anlatıcı orta yolu bulur:

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 (Kutlu, 2012b: 19).

Burada cinsellik ile aşk ele alınır. Cinselliğin aşkı kirleten bir şey olmadığı evlilikte cinsellik vasıtasıyla aşkın kuvvetlendiği söylenir.

Aşktan beklenen sadakat öyküde yozlaşmaya uğrayan bir değerdir. Menekşeli mektupları eşinden aldığını sanan İncila Hanım aslında onun tarafından aldatılır. Aşkta olması gereken sadakat zedelenir. Yozlaşmanın kendinde cisimleştiği Ahmet Ferit Almanya'dadır. Almanya işlevsel olarak kapalı mekândır.

Menekşeli Mektup'un ikinci hikâyesi “Kâbe'nin Yolları”nda Kabe ile ilahi aşk etrafında bir yozlaşmadan söz edilir. Başkişi Kadir Hacca gitmek için yola çıkar. Fakat çıktığı yolda yanında yer alanlar teker teker onu bırakır. Bundan dert yandığında ise yanındakiler insanın hacı da hoca da olda mayasının bir olduğunu söyler. Fakat başkişi bundan rahatsızdır. Müslüman kelimesi selamet kökünden gelir ve kendinden emin olunan kişi demektir. Fakat Kadir'in yol arkadaşları Müslümanlığın bu vasfına uymaz: “Müslümanlarla aynı yolda emin adımlarla yürüme iştiyakını da kaybetmiştir” (Yıldırım, 2007: 183).

Kadir her şeye rağmen sağ salim Kâbe'ye varır. Burada gördüğü olumsuzlukları aktarır. Kâbe'nin içi temizlenir fakat dışarısi pislik içindedir. Bir başka husus insanların tuvalette yalınayak dolaşıp, abdestini alıp ardından Kâbe'de öylece dolaşmasıdır. Hacıların neredeyse tamamı hastalanır. Hasta olmayanlar da namaz esnasında yanındakinin hapşırığıyla hasta olur. “Temizlik imandan gelir” hadisine uyulmadan İslâmi vecibelerin yerine getirilmesi kendi içinde bir zıtlık oluşturur. Bir başka misal olarak bazı insanların sokağın ortasında tükürmesi verilir. Kadir bunları uyarmak istediğinde birkaç kişi ters tepki verir. Kadir de Kâbe'de olduğunun bilincinde olarak kimseyi incitmemek için bir daha kimseye bir şey demez. İslâm'ın merkezi, Müslümanların hac ibadetini yerine getirdikleri mekân ruhuna zıtlık teşkil eden insanlar tarafından ziyaret edilir. Burada ibadetlerin görüntüde yerine getirilmesi ama özünde idrak edilmemesi söz konusudur. Bir diğer olumsuzluk da Kâbe'nin etrafında evsiz, barksız insanların sokakta yiyip içmesi, oralarda perişan bir biçimde yatıp kalkmasıdır. Kadir Anadolu'da yapılan kervansaraylara benzer binaların inşa edilmesi gerektiğini düşünür. Bu eksiklik İslâm'daki tebaaya sahip çıkma ruhunun yozlaşmaya başladığını gösterir. Öykünün sonuna doğru Kadir Arabistan'dan çıktıktan sonra trafik kazası geçirir ve kendine karşılıksız yardım eden Anadolu insanı sayesinde İstanbul'a döner. Böylece varlığını idame ettirmenin; kimliğini korumak, değerlere sahip çıkmaktan geçtiği imlenir.

Sır'da tekkelerin yozlaşması anlatılır. Tekke ve dergâhlar Anadolu insanına kendini tanıtan, ona geldiği ve gideceği yeri gösteren tasavvufi yolculuk ile insanı mana âleminde seyir ettiren mekânlardır. Söz konusu yolculuk ile birey içinde bulunduğu eksikliği tamamlar. Kutlu da Anadolu coğrafyasında yetişen biri olarak böyle mekânların önemini idrakindedir. Fakat tekke ve dergâhlar bireyin var olma sürecindeki bir anlık sektede bile yozlaşmanın yaşandığı yerlerden birine dönebilir. Her ne kadar Topçu'ya göre “[d]ünyada

siyaset yapmayacak iki kuvvet varsa, biri din, öbürü ilim” de olsa siyasetin bulaştığı bir yer olarak tekkeler yozlaşmanın yaşandığı bir mekâna dönüşür (Topçu, 2012: 40).

Sır'ın ilk öyküsü “Sır”da başlangıçta köyde bulunan bir tekke sonrasında gelen gidenin çok olması ve onları rahat ettirme bahanesi ile kente taşınır. Kent burada bozucu olması işleviyle yer alır. Taşınan tekkede konfor ve rahat vardır. Köyden gelen eşyalar bir köşeye büzülür ve bir daha kullanılmaz. Müritler hiçbir şey için zorlanmaz. Elleri sıcak sudan soğuk suya değmez. Bir süre sonra siyaset tekkeye girer. Siyasetten mühim bir zatın tekkeyi ziyaret edeceği akşam Efendi kendini aynada görür. Tombullaşıp kızarmış yanaklarını ve ellerini fark eder. Aynada kalbini de görür ve cübbesini sarığını oraya bırakarak sırrolur.

“Tarihin Çöp Sepeti” ve “Politik Vizyon”da medya ve siyasetin bir arada yürümesi ve bu ikisinin tekkeye müdahil olup burayı yozlaştırması anlatılır: “Bu işlerde gazeteler de yer alıyor artık. Gazetelerin ‘Efendi hazretleri’, ‘Efendi hazretlerinin gazeteleri oluyor. Olmasın mı yani. Her neyse. Güç meselesi” (Kutlu, 2012f: 43). Medyada belli kuruluşların belli Efendi'lere ait olduğu tekkelerin dünyevîleşmeye başladığı böylece vurgulanmış olur.

“Mürit”de şehir merkezinde yaşayan Efendi mana âleminde köydeki müridinden Akpınar'ın suyunu ister. Mürit köyden Efendisinin bulunduğu kente doğru bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk esnasında geçtiği her yere bereket ve rahmet bırakır. Bir topluluğun yemeği onun sayesinde çoğalır. Şehre geldiğinde ruhunu sıkan bir kalabalıkla karşılaşır. Onun yürüdüğü yollarda masalar, evraklar, iyi hal kâğıtları, hüviyet cüzdanları, diplomalar, harç ve pullar, çekler, senetler seslerini keserler (Kutlu, 2012f: 75). Nihayet Efendiyi ziyarete gelir. Fakat kendisi ile arasında çok fazla mesafe vardır:

Mürit anladı ki aşır geldiği engeller Efendisi ile arasında uzayıp gitmektedir. Bundan öteye geçmeyi edep dışı bildi. Parlak kumaştan elbiseleri ile diz kırıp oturmayı beceremeyen siyaset adamları, bankacılar, sanayiciler, polisler, askerler, artistler, din adamları; onların altında tüccarlar, memurlar, müdürler, şefler, şef yardımcıları. Hatta işçiler (...)
(Kutlu, 2012f: 76).

Şeklen tekke ve dergâh bireyin kendi olma sürecine katkıda bulunur. Fakat bir hadiste “Allah sizin suretinize bakmaz. Fakat kalplerinize bakar” dediği gibi bireyin ruhi yolculuğunun gerçekleştiği işlevsel olarak açık mekân olan bu atmosfer, bazen yolculuğun tersine dönmesi ile yozlaşmış bir mekân olur.

Yozlaşma bazı öykülerde kapitalizm kelimesinin kökündeki kapital (para)dan dolayı yaşanır. Kutlu'da paraya bakış olumsuzdur. Ondan uzak durulmalıdır. Zira o

kötülük kaynağıdır. Parayı ele geçiren insan değerlerinden uzaklaşır, ailesini bile görmezden gelir:

Paradan korkulur mu?
-Korkulur efendim.

Babayı oğuldan, karıyı kocadan ayıran; haneleri viran eden, sarayları viran eden o” (Kutlu, 2012g: 44).

Yazar öykülerde yoksulların parası olmadığı için yozlaşmanın daha az olduğunu imler: “Yoksullar –bak inanmazsınız- paradan korkar. Korkar çünkü para adamı azdırır. İçin temiz olacak. Bu dünyanın ötesi de var. Biz haysiyetli adamları” (Kutlu, 2012c: 159).

Kapıları Açmak'ta para kente ait bir şey olarak gösterilir. Para bozucu olmak suretiyle kasabaya giriş yapar:

Artık ne büyük, ne küçük, ne akraba ne hısım ne komşu, ne hürmet ne hizmet, ne merhamet ne şefkat, ne haysiyet ne mürüvvet, ne feragat ne sevgi ne de saygı kaldı. Para hepsinin yerini aldı. Dahası ve açıkçası kasabayı teslim aldı (Kutlu, 2012e: 31).

Kapitalizm, varlığını devam ettirmek için bazı yollara başvurur. Bunlardan biri modadır. Modanın değişimine göre birey dünya içindeki yerini unutarak modaya uyum sağlamaya çalışır. Böylece varoluşsal kaynaklarından uzaklaşarak yozlaşır. Bireyin kendilik bilinci geçmiş, an ve gelecektedir. Fakat moda geçmiş ve geleceği unutturarak an'a dönük yaşamayı tavsiye eder: “O daima geçmiş ile geleceğin eşiğinde durur ve bu sayede bize, en azından doruk noktasında olduğu müddetçe, başka pek az fenomenin verebileceği güçlü bir ‘şimdi duygusu’ verir” (Simmel, 2011: 112).

Toplumsal bir araç olan moda vasıtasıyla insanlar kendilerine toplum içinde bir yer belirler. Bu şekilde hem kendilerini belli bir zümreden sayar hem de diğer zümre ile arasına mesafe koyar. Mekânı metropol olan moda insanları yönlendiren bir komutan gibidir: “Her an ‘yeni’ bir şey üretmek kaygısı taşıyan sistem, bir zamanlar insanların kullanmadıkları eşyaları bile bir zaman sonra bu modadır diyerek kullanır. Onun emriyle eşyalar kullanıma girer. Bu sadece kıyafette değil, araba, telefon, ev içi eşyaları gibi alanlarda da görülür. Esasen belli bir ürünü kullananlar bununla kendilerini bir gruba ait gibi hissederler. Böylece o eşyayı kullanmayanlar da başka bir grubu oluşturur: “Moda (...) sınıf bölünmesinin bir ürünüdür (...) Hem belli bir toplumsal çevreyi bir arada tutar, hem de o çevreyi diğerlerine kapalı hale getirir” (Simmel: 2011: 107).

Moda reklamlar aracılığıyla insan hayatına girer. Ürün seyirci konumundaki insana özendirilir ve alımı kolaylaştırılmış olur. Her bir insanın o reklamdaki nesneyi alması kendisine bir ayrıcalık kazandırmak amacıyla olsa da esasında o ürünü alan her insan belli bir markanın mühürlerini taşıyan tek tip insanlardır. Kendi beninin inşası sırasında bireyin başkalarına özenip onları taklit etmesi, kendi değerlerinden yozlaşmasına neden olur. Zira kendi seçimini yapmaz, kendini başkalarının tasarrufuna bırakır: “Taklidi psikolojik kalıtım olarak, grup hayatının bireysel hayata intikali olarak tanımlayabiliriz... Düşünülmeden ortaya konmuş bir düşünce ürünü şeklinde tanımlayabiliriz onu... Böylelikle taklit, bireyi seçim yapmanın açısından kurtarır; artık o grubun bir uzvu, toplumsal içeriklerin bir taşıyıcısı olarak görünür (Simmel, 2011: 105).

Mustafa Kutlu'nun öykülerinde moda tek tipleşirmesi hasebiyle olumsuzlanır:

Terziler birer sanatkârdır ve imzaları vardır değil mi? Oysa markada kolektif bir çabanın ürünüdür. Aslına bakarsan o da bir nevi konfeksiyon. Marka sahibi şirket, markalı pantolonu giyen erkeği veya parfüm sürünen kadını bütün dünyadan devşirdiği sürüsüne katıyor. Kovboyların sığırları damgalaması gibi. Marka hegemonik bir şey. İnsanlar makineye nasıl güle oynaya teslim olmuş ise markaya da öyle tapıyor. Bu tam bir mistifikasyon. Marka giyerek sürüden ayrıldığını sanıyorsun. Farkı fark edin, diyorsun. Heyhat! Bu aldanışın daniskası! Gerçekte sen de bu markanın bir neferi oluyorsun (Kutlu, 2011e: 98).

Yazar esnafın gelenek ile modernite arasında bir yerde durduğunu düşünür: “Esnaf enteresandır. Hem geleneğe bağlı görünür, hem de yenilikleri takip ettiği için modernizme yatkındır” (Kutlu, 2011e: 99).

Tek bir doğruyu kabul eden modernitede hâkim görüş ve düşüncenin dayatılması sadece moda ile değil medya ile de yapılır. Bireyin yozlaşmasında medya faktörü çok etkindir. Her nesnenin kendi kültürüyle gelip yerleşmesi ve insan hayatının hareketlerini değiştirmesi Thomas Hart Benton'un 1929'da yaptığı “İktidarın Araçları” başlıklı duvar resmine konu olur. Bu tabloda modernist sanatta makine miti işlenir (Harvey, 2012: 47). Toplumların bu araçlardan etkilenmesi farklılık gösterir. Örneğin Japonlar Avrupa'da doğan bu tekniği kendi kültürleri içersinde harmanlayıp kullanırken Amerikalılar, kendilerine has bir kültürleri olmadıkları için onu oldukları gibi alıp ilerletmeyi tercih ederler. Türk toplumu ise Avrupa'dan gelen bu tekniği olduğu gibi alır: “Bizim kendi kültürümüz, tekniğimizi yaratmadı. Onu emanet bohçalar içinde Garp'tan aldık (...) Medeniyet satın alınır zannettik, elbiseyi aldık insanı göremedik bile ve hazır aldığımız bu teknik, sahibi tarafından kullanılmayan, sahibine yabancı bir gizli el tarafından sahibinin hesabına ve onun varlığında kullanılan bir bıçak gibi benliğimizde derin yaralar açtı

(Topçu, 2012: 23, 24). Batı'dan alınan teknik postmodern durumda insanın hayat tarzını birbiriyle olan münasebetini etkiler. Modernizm ideolojik aygıtlar vasıtasıyla insan hayatının en küçük ayrıntısına müdahil olup onu kendi çerçevesine oturtma 'başarısını' gösterir (Coşkun, 2010: 365). TV "geç kapitalizm döneminin bir ürünüdür ve bu niteliğiyle bir tüketimcilik kültürünün teşviki[ni]" yapar (Harvey, 2012: 79). *Anadolu Yakası*'nda bu problem vurgulanır:

Sonunda şunu anladım ki bu alet kapitalizmin kendi hükmünü yürütmesi için icat ettiği aletlerden biri. Bir iletişim aleti gibi gözüküyor. Evet, bu doğru ama yüzde on. Yüzde doksan bir eğlence aleti. Bir yazarın ifadesi ile 'öldüren eğlence' (Kutlu, 2012l: 121).

Yazar burada anlatıcı vasıtasıyla televizyonun kapitalizmin bir aracı olduğunu ifade eder. Görünüş olarak bir iletişim aracı gibidir. İnsanları bilgilendiren, uzağı yakın eden bir hüviyeti vardır fakat bunun ötesinde yazar onun kapitalizme hizmet ettiğini düşünmektedir. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, özellikle televizyonun kullanımı ile insan kumanda ettiğini sanırken aslında kendisi kumanda edilir:

-Kumanda bizde değil mi?

-Öyle diyorlar. Ama bu bir aldatmaca. Yaman bir tuzak. Kumandayı sana veriyor ama bir şartla. İktidara geliyorsun, lakin muktedir olamıyorsun" (122)
Devamı: haberler hızla akıyor ne olduğunu anlamadan yorumcular sana bu böyle diyor. Ona inanıyorsun. Hanım ve çocukların ısrarıyla ihtiyacımız olmayan eşyaları alıyoruz... (Kutlu, 2012l: 122).

İletişim araçlarının yaygınlaşması, daha fazla habere ulaşmak anlamın daha az üretilmesine sebep olur. Bir haber programında anlam üretmekten ziyade anlam kaybolması yaşanır. Sunucu, konukları, telefonla bağlandıkları kişi ve tüm bu dekorasyon haberin kendisinden daha gerçektir. Aslında bu kişiler arasında bir iletişim yoktur. Sahnelenen şeyler bir iletişim simülasyonundan başka bir şey değildir. Anlam ve iletişimin hipergerçek olduğu böyle bir zeminde seyirci gerçekten çok uzaklaşır ekranda izlediklerini gerçek sanarak kendi düşüncesini ekrandakilerin eline teslim eder. Böylece TV'nin karşısına geçip kumanda ettiğini sanan modern birey, TV ve hipergerçeklik tarafından kumanda edilir.

TV, *Anadolu Yakası*'nda tüketim kültürünü destekleyen, gösteri alanına dönüşmüş gerçeklikten uzak olması yönüyle ele alınır. Tüm bu özellikleriyle postmodernizmin ortaya çıkmasına sebebiyet teşkil ettiği belirtilir:

Televizyon son tahlilde tüketim ekonomisine hizmet eder. Bizatihi bizi, yani insanı tüketir. Zamanımızı çalar. Bir uyuşturucu gibi kanımıza girer. Kültürel değerlerimiz, günlük yaşantımız ona göre biçimlenir. Dilimiz dahi değişir. Televizyon bir eğlence aracıdır dedik. Ekranı çıkan şov yapar. Seyirci şartlanmıştır, ondan bunu bekler. İster siyaset adamı olsun, ister bilim adamı.

Ses getiren programlar şov ile dolar. Siz adam ne diyor acaba diye düşünüp anlamaya çalışırken sahne değişir; ekrana başka sözler, başka görüntüler düşer. Sözün kıymeti kalmamıştır. Her şey görüntüden ibarettir.

-Sanal bir dünya yani.

-Evet internet, sanal medya bu işte. Her şey eğlenceye, oyuna dönüşünce tartışma-düşünce önemini kaybeder. Postmodernizm boşuna patlamadı (Kutlu, 2012l: 188).

Medyanın yönlendirici olması bireyin kendi başına düşünmesini engeller. Böylece kendinden uzaklaşma ile birey hayatın her alanında yozlaşma yaşar. Ortaya çıkan çöküntüyü de kendisi meydana getirir. *Sıradışı Bir Ödül Töreni*'nde ödüllerin dağıtımını için çağırılan sanatçılar rezalet çıkarınca organizatör sorumlu tutulur. O da kendisini şöyle savunur: "Gazetelere baktım, sanat dergilerine. Edebiyat hocalarına sordum, televizyonu takip ettim... Baktım, en çok bunların sözü ediliyor, gündemde bunlar var" (Kutlu, 2013a: 143). Medyanın kumandanlığında ne varsa, toplum buna itibar eder. Hatta bir şey özünde değersiz bile olsa medya vasıtasıyla kıymet kazanır: "Bu medya ne sihirli sözcük arkadaş. Duyan neredeyse esas duruşa geçecek" (Kutlu, 2013a: 19). Bu komutanın farkında olanlar medyanın olumsuz fonksiyonunu vurgular: "Ulan hepiniz alçaksınız! Asıl terör medya terörü" (Kutlu, 2013a: 14). Bazıları terör olarak görürken bazı insanlar da bela olarak addeder: "Yahu bu alet bela mıdır?" (Kutlu, 2011d: 60).

Sanayi ürünlerine doğal olmadığı için şüpheyle bakılsa da artık devir değişmiştir ve eski sisteme dönmek gibi bir şey söz konusu değildir. Sürekli yenilik ve değişim içinde insanlar alışveriş çılgınlığı içine girer ve yeni bir şey almayan yadırganır. Kutlu bir köşe yazısında bu yozlaşmayı vurgular ve insanın cenneti bu dünyada aradığını çünkü asıl cenneti unuttuğunu ifade eder:

Ve artık herkes keten olsun diyor, pamuklu olsun diyor. Fabrikadan çıkan, boyanan kumaşa şüpheyle bakıyor. Ama bu konfor, bu modern teknolojik medeniyet bizi öylesine kuşatmış ki; bu temele oturan ekonomi hiç itiraz kabul etmiyor. Fabrikalar çalışacak, üretim artacak, konfor devam edecek. Küçülelim, yavaşlayalım, bir gömleği beş sene, bir ayakkabıyı pençe yaptırarak üç sene giyelim diyenlere "terörist" muamelesi yapılıyor. O zaman ne yaparız diyorlar, kıtlık olur, insanlar birbirini yer. Bu işte, "tüketim kültürü"nü oluşturuyor. Ne kadar gözümüzü korkutmuşlar. Halbuki dünya geniş. Yaratana ona bir düzen, bir denge vermiş. Nüfus da, üretim de, tüketim de bu dengenin içindedir. Biz nefsimize ve şeytana uyarak bu dengeyi bozup, haramilikten zenginlik çıkarmaya çalışıyoruz. Hele şimdilerde eşya ile de ilişkimiz iyice kesildi. "Sanal" bir dünyaya girdik. Bu şu demektir: Bundan önceki zamanlarda edinmiş olduğumuz kültür, bilgi, beceri, hayat tarzı toptan değişiminin eşiğindedir. İnsanoğlu modern teknolojik medeniyeti kurarken dünyayı tüketeceğini ve bunun önüne geçemeyeceğini hesap etmemişti. O bu dünyada cenneti arıyordu. Çünkü hem Allah'ı, hem hesap gününü, hem ahireti unutmıştu. Şimdi, "bilgi çağı, elektronik çağ vb" diyerek yeni bir

aldanışın eşiğinde duruyoruz. Bize birileri "Merak etmeyin dünya biterse biz de Mars'ta bir yerleşim kurarız" diyor. Bu söze inanmaya o kadar yatkınız ki. Kültürlü olmak her halde bu yatkınlığı ifade ediyor. Dünyanın tek bir kültüre esir olması ne kadar acı (Kutlu, Yeni Şafak: 2.11.2011).

Modernitede bütün kutsallar yerle bir edilir. Yüce ve büyük idealler yoktur. İnsanın kendiyile baş başa kalması, kendine yönelişi başlatacağından buna müsaade edilmez. Ona kendine ait bir zaman yaratmaktan bahsedilir fakat bu tamamen onun kendinden uzaklaşması için bir aldatmacadır. Birey hiçbir zaman yalnız bırakılmaz. Gittiği kafede yüksek sesle çalan müzik, her saniye gözlerinin önünden geçen görüntüler, alışveriş merkezleri onun kendiyile baş başa kalmasını engeller: "Günümüzde alışveriş merkezleri, dileklerin uyanma ve sönme süratini dikkate alarak tasarlanmaktadır, yoksa arzuların uzun ve can sıkıcı döllenme ve büyüme süresini dikkate alarak değil. Bir alışveriş merkezini dolaşırken akla gelebilecek tek arzu (akla gelen de çoğu zaman budur), 'kendini bırakmak'tan müteşekkil olağanüstü anı tekrar tekrar yaşamak ve senaryo kısıtlaması olmaksızın dilekleri ipleri eline almasına izin vermektir. Dileklerin en önemli yanı kısa ömürlü oluşlarıdır, arzular karşısındaki avantajları budur" (Bauman: 2012: 29).

Mustafa Kutlu modernizm eleştirisi yaptığı öykülerde yozlaşmış bireyleri eğlence kültürü içinde bireyler olarak çizer. Ayrıca bunun felsefesini de yapar. *Yokuşa Akan Sular*'da "Bayramdan Kaçanlar" hikâyesinde bir bayram günü televizyon ekranında bir sahne aktarılır. Bayram günü aile büyüklerini ziyaret etmekten kaçıp tatil beldelerine akan insanların eğlencesi gösterilir:

-Eğlenebiliyor musunuz?
-Efendim görüyorsunuz burada güneş gayet iyi. Bayramdan kaçıp birkaç gün dinlenmeye geldik.
-Bayramı bulunduğunuz yerde neden geçirmediniz?
-Eeee... Günlerin yorgunluğu var. Sonra çok kalabalık oluyor. Akrabalar, misafirler, birkaç günlük tatil de berbat oluyor, yeni bir yorgunluk. (Kutlu, 2011d: 60).

Modern çağda bireyin hayatı çalışma ile eğlenceden ibarettir. Bayram günleri akrabalarla geçirilmemeli ve bu günlerde tatile çıkılmalıdır. *Menekşeli Mektup*'ta Almanya'da bireyin "iş, bira-bar, ev, televizyon arasında sıkışıp kalmış[lığına]" değinilir (Kutlu, 2012b: 68). İnsanlar bütün bir yıl üstün bir performansla çalışıp çabalar ve yıl sonunda tatile gitmeyi dört gözle beklerler. "Genellikle güneş-deniz-kum-içki-seks paketini seçiyorlar. Hani ne derler 'çılğınca eğleniyorlar' (Kutlu, 2012b: 68). İnsanlar bu eğlencelerine engel teşkil etmemesi için çocuklarını bakıcıya teslim eder. Yaşlı anne babalarını umursamazlar. Anlatıcı Fransa'da son seksen yılın en sıcak yazı yaşanırken evlerinde yalnız yaşayan on

beş bin Fransız yaşlının vefat ettiğini söyler. Vefat haberi çocuklarına ulaştığında “Morga koyun beklesin. Biz tatil dönüşü cenazeyi teslim alırız” cevabı gelir (Kutlu, 2012b: 68). Bunun üzerine anlatıcı şu yorumu yapar: “Tatili kimse bölemez, kimse engelleyemez, ölüm bile” (Kutlu, 2012b: 68). Tatil ve eğlencenin, yıl içinde çalışan kişilerin dinlenmesi ve sonucunda ondaki verimi artırmak gerektiğini düşüncesinin yanında Marx da işçiye verilen bu tatil sürelerinin işçinin tatil etrafında yapacağı harcamaların da yine kapitaliste hizmet ettiğini söyler: “İşçinin işinden fırsat bulduğu zamanlar için kapitalist boş zaman için eğlence endüstrisini icat eder” (Swain, 2013: 31). Her iki durum da esasında yine sermaye sahibinin çıkarıdır. Kutlu öykülerinde eğlence kültürü eleştirilir. İnsanlardaki her ne olursa olsun “eğlencenin dibi bulunacak” (Kutlu, 2013a: 5) düşüncesi olumsuzlanır. Fabrikalarda çalışanların robot gibi olduğu sonra onların bir turizm şirketi tarafından tatile gönderilip eğlenmelerini sonrasında tekrar fabrikalara dönmelerinin refah olmadığını şu şekilde dile getirir:

Fabrikalarda birer robot olan insanı nasıl görmeden gelebiliriz. Sonra izin zamanı bir turizm şirketi bu robotları toplayıp, paketleyip, güneş-deniz-kum ve aşk diyerek bir beldeye post alıyor. Orada sabahtan akşama kadar içip, çiftleşip, kurtlarını döküyorlar. Bol fotoğraf çekip yıl boyu birbirlerine gösteriyorlar. Sonra yine inlerine paydos zillerine, seküler saate bağlı esaret günlerine geri dönüyorlar. Refah bu mu?” (Kutlu, 2012l: 123).

Kutlu, öykülerinde bireyin varoluş sürecini sekteye uğratan yozlaşmayı ele alır. Yozlaşmanın sebebi kitle iletişim araçları, moda, medya, para ve siyasettir. Bu yüzden mecazi ve manevi aşkta, insanî değerlerde çöküntü olur.

2.2.6 Kaçış

Bireyin yaşamını sürdürürken yapmak istediği, ulaşmaya çalıştığı bir hedef vardır. Fakat bazı sebeplerden olmak istediği kendisi olamaz. İsteklerini gerçekleştiremez ve içinde bulunduğu mekân labirent hale gelir. Bu durumda birey ya mücadele eder ya da terk eder. Kutlu'nun deyimiyle ya tahammül edecek ya da sefer eder⁶. Kaçış teması “hayatın güçlükleri karşısında mücadele etmek, kötü şartları iyiye doğru değiştirmek yerine; genellikle çareyi” kaçmakta bulan bireyleri anlatır (Korkmaz, 1997: 268).

⁶ Kutlu Mustafa, Ya Tahammül ya Sefer.

Mustafa Kutlu'nun *Chef* adlı eserinde elindeki imkânlarla yetinmeyen, kapitalist sistemde kendisine bir yer ayırmaya çalışan ama içinde bulunduğu durumda bunu gerçekleştiremediği için çareyi kaçışta bulan bireyler vardır. Bu kaçış üç farklı düzlemde olur. Üç ana bölümden oluşan eserin her bölümünde bir aileyi oluşturan bireylerin ağzından kendi hayatları yer alır. Bu bölümlerde bireyler içinde buldukları ortamdan memnun kalmayıp yeni hayatlara atılmak ister. Öyküde kaçış teması etrafında bir ailenin dağılışı anlatılır. Her bölümün sonunda karakterler bir seçim karşısında bırakılır ve sonları okura bırakılır.

Hüseyin Hüsni Şen şeflikten terfi etmek ve otomobil almak ister. İmkânları buna elvermeyince banka soyma teklifi alır. Karısı Arzu ise monoton bir ev hayatı yaşar. Eşinden beklediklerini göremez. Üst kat komşusuyla uzakta bir sahil kasabasına gider. Giderken bunun bir kaçış olduğunun bilincindedir. Burada modern insanda kaçışın genel temayül olduğu ifade edilir. Oğulları Özgür ise kısa yoldan zengin olmak ister. Bu yüzden parayı kazanamadığı, hedefine ulaşamadığı her yerden uzaklaşır yeni ortamlara girer. Öyküde üç kişilik bir ailenin bir olamaması ve kaçışı ele alınır.

Öykünün ismi bankada şef olarak çalışan Hüseyin Hüsni Şen'in mesleğinin adıdır. Soyadı Şen olmasına rağmen kendisinin gözünün hep yükseklerde olup kederli olmasından dolayı burada ters isim sembolizasyonu yapılır. Karakter içinde bulunduğu sıkıntının sebebinin banka olduğunu söyler. Ona göre yıllarca emek verdiği bu banka bütün sıkıntılarının asıl sebebinin teşkil eder. “Banka kapitalizmin kalbidir” (Kutlu, 2011c: 20) der sonrasında kalp yerine kale kelimesinin daha uygun düşeceğini ifade eder. Cemil Meriç'ten yaptığı bir alıntıyla bankaların mabed paraların da mabud olduğunu belirterek kendi gibi insanların da bunlara kul olmasından dolayı sıkıntı çektiğini anlatır (Kutlu, 2011c: 22).

Başkişi olan Hüseyin Hüsni Şen şef isminin yabancı olduğunun farkındadır: “Karşınızda bir şef var. Şef, yani ne? Lider, önder, başbuğ” (Kutlu, 2011c: 23). Mesleğinin adına yabancı olduğu gibi ismi üzerinden de bir değişim yaşaması beklenir. İsmi, İris ile girdiği yeni sanat camiasına yakışmamaktadır. Kendine yabancılaşmanın bir yansıması olarak isim değiştirme bireyin kendi varlığını reddetmesidir: “Birey, kendine verilen ad ile yaşar. Adını değiştirmek, bireyin varlığından, yaşantısından hoşnutsuzluğunu yansıtan bir çabadır” (Eliuz, 2001: 155).

Ben anlatıcı Hüseyin Hüsnü Şen Roland Barthes'ten yaptığı bir alıntıyla modern çağın gerektirdiklerine atıf yapar. Kendisi de bu dönemin insanı olmak ister. “Roland Barthes ne diyor: ‘Bagajında hız, ev, güvenlik, cinsel arzu, kariyer, özgürlük, aile, erkeklik gibi bir sürü vasıf taşıyan otomobil’” (Kutlu, 2011c: 9). Başkişi hız ve hazza dönük bu çağda ona göre yaşamak ister. Bu çağda eğlence tek hedeftir. Her iki cümlede bir ‘keyif’ kelimesi kullanılır ardından ‘çok haz aldım’ denir (Kutlu, 2011c: 18). Otomobil ile imlenen hız, güvenlik ve cinsel arzuya odaklanılır. Kendisiyle bir imaj yaratılan otomobili kendi içinde bulunduğu çağın koşullarına göre zihninde yeniden kurgular: “Galerinin loş aydınlığında arabalar bana cennet bahçelerinde dolaşan hurileri hatırlatıyor. Onlar gibi işveli, onlar kadar füsunkâr” (Kutlu, 2011c: 11). Burada İslâm’daki cennet olgusu otomobil galerisi ile birleştirilirken cennetteki huriler ise otomobillerle özdeşleştirilir. Dinî değerlerin dönüşümünden sonra geleneksel değerlerin de dönüşümü gerçekleşir: “Bu aşk ile her gece kafayı bulup, sevdiği kızın evinin önünde sabahlayan mecnunlar gibi, bir türbe etrafında aşk ile dönen dervişler gibi” yaşar (Kutlu, 2011c: 12). Mecnun kelimesi ile aşk mesnevisi Leyla ile Mecnun’a atıf yapılır. Ancak Mecnun karakteri burada sevdiği kızın yöresinde dolaşan biri değil, çağın getirdiği otomobilin etrafında dönmektedir. Bir diğer benzetme ile tasavvuf geleneğine atıf yapılır. Dervişlerin dönmesi ile kasıt Mevlevî semahanlarıdır. Onların dönüşü Allah aşkındandır fakat burada karakterin otomobilin etrafında dolaşması dünyevidir. Böylece hem dini hem geleneksel değerlerden kaçış söz konusudur.

Hüseyin Hüsnü Şen önceki adı Sıdıka olup sanat camiasına girince İris adını alan bir kadınla tanışır. İris de kendi hayatından tatmin değildir. Başkişi gibi hayatında bir değişiklik yapmak ister fakat bunun o da bunun ne olduğunu bilmez. “İris de benim gibi ‘ne yapmalı’ sorusunun peşinde” (Kutlu, 2011c: 88). İris tek hedefinin hayatının en güzel filmini çekmek olduğunu söyler. Şen ise bankada müdürlük makamına gelmek ister. Fakat bundan sonraki aşamada yine bir tatminsizlik olacağını bilen Şen yeteri kadar parası olsa bile bununla nasıl yaşayacağını bilmez (Kutlu, 2011c: 88). Nihayet çözümü bulur: “Formül şu: En kısa zamanda maksimum hazza erişmek” (Kutlu, 2011c: 88).

Birinci bölümün sonunda Şen evde oğlu ve hanımı ile tartışır. Her birinin kendince hayalleri vardır ve bu hayaller üçünün ortak olup bir araya geldiği hayaller değil, aksine onları birbirinden uzaklaştıran hayallerdir: “Ailenin üç ferdi. Üçü de kendi dünyasına

daldı. Böyle böyle kopuyorduk birbirimizden. Üç insan üç ayrı istikamete doğru yürümeye başlamıştı. Benim önüme İris çıktı. Ötekileri bilmiyorum” (Kutlu, 2011c: 109).

Başkişinin eşi Arzu kendi halinde yaşayan bir ev hanımıyken üst kat komşusu Gülşen’le bir karar alır ve evini terk edip bir sahil kasabasına yerleşir. “Başka bir hayata; daha özgür, daha neşeli, daha tatlı bir hayata baş[lar]” (Kutlu, 2011c: 131). Arzu eşinden memnun olmadığı ve yaşadığı monoton hayattan sıkıldığı için bu kararı alır. Gülşen’in desteğiyle evinden uzaklaşmak ister. Burada eserin temasına atıf yapılır:

Bulunduğun yere, hayata, artık tahammül edemeyip başka bir diyara göç etmek, orada yepyeni bir hayat kurmak kolay değil. Çokları buna kaçış diyor. Doğru, kaçış. Ama yiğitliğin onda dokuzu kaçış değil midir? (Kutlu, 2011c: 134).

Modern birey maddenin egemenliğinde bir hayat sürerken, geçici olan şeylerle avunup, ruhunu besleyen, kendini var eden değerlerden uzaklaştıkça içinde bulunduğu atmosferden kurtulmak ister. Böylece alıp başını gitmek moda olur (Kutlu, 2011c: 135). Arzu’nun hikâyesi kendisine yapılan bir evlilik teklifine cevap vermeden bitirilir.

Hüseyin Hüsnu Şen ve Arzu’nun oğulları Özgür ise adı gibi özgür bir hayatı tercih eder. Kısa yoldan para kazanmak peşindedir. Her denemesine aşkla girer fakat sonunda hüsrana uğrar. Arzu güneye indikten sonra Özgür’e para gönderdiğinde annesine olan sevgisi aklına gelir. Öykünün sonunda Özgür bir kızla konuşmaya başlar. Kız onu ailesiyle tanıştırmak ister. Özgür iki tercih arasında kalır ya bu kızla devam edip zengin bir eve içgüveysi olarak girecektir ya da Kanada’ya gidip orada işçi olarak çalışacaktır. Öykünün sonu açık bırakılır.

Bir aile esasen bir hikâye demektir. Fakat burada modern çekirdek bir ailenin kopuş ve dağılışı anlatılır. Böylece üç ayrı hikâye ortaya çıkar. Aile müessesesinin önemini idraktan yoksun modern bireyler kendilerini var eden değerlerden uzaklaşarak çağın getirdiklerine kucak açarlar. Böylece maddi planda doyum sağlamaya çalışırken manevi olarak çöküşe geçerler. Bunun sonucunda da içinde buldukları atmosferden kaçmaya başlarlar.

2.2.7 Yabancılaşma

“Kendini unutarak saadet aramak,
ölümün getirdiği kurtuluştan farksızdır”

(Topçu, 2012: 150).

Yabancılaşma kavramını Almanca *Entfremdung* kelimesi karşılar. Kelime anlamı “başka bir şey adına kendinden geçme, dışsal bir güce kendini bırakma, kendi dışında bir şeyde başkası olma; dolayısıyla, üzerinde bir etki yapılabilmesi için bir eyleyen (agent) olmaktan çıkma[dır]” (Eco, 1992: 162, 163). Hegel’e göre insan yaptığı eylemlerde nesne durumundaysa yabancılaşma gerçekleşir. Bireyin kendilik bilinci zedelenip yabancılaşma yaşadığında ve bu durum kökleştiğinde artık kendisini sorgulamaz ve yaşadığı hayatın doğru olduğuna inanır: “İçinde bulunduğu durumun olası dünyaların tümünün en iyisi olduğu inancı da o denli köklü ve derindir” (Eco, 1992: 162, 163).

Moderniteyle sosyal, kültürel, iktisadi alanda yaşanan değişimler insan hayatına etki eder. Özellikle 19.yy. sonundan itibaren hayatın her alanında sürekli bir yenilenme ve değişme söz konusudur. Birey ise yaşanan bu değişikliklere karşı aldığı tavır ile bunlara rağmen kendi olarak kalıp kalmadığını gösterir. Bu noktada kendi olmaya devam eder ya da başkalaşır. Kendi özüne başkalaşan birey kaybolan değerlerini yerine koyacak bir şey bulamaz (Say, 1995: 25).

Modernite öncesi sakin ve huzurlu bir hayatı olan insan doğayla baş başa bir şekilde kendini ona vererek nereden geldiğini hatırlar ve kendini tanır. Ancak bilim ve teknolojinin ilerlemesiyle kendini var eden topraktan uzaklaşan insan gün içinde çok fazla sayıda uyaran ile karşılaşır. Hız ve haz çağının içinde insan sürekli bir şeyleri yetiştirme telaşına kapılır. Çok fazla uyaran ile karşılaşan insan bunlarla uğraştığından kendisini unuttur. Kim olduğunu, nereden gelip nereye gittiğini hatırlamaz:

İnsanlar nereye gittiklerini biliyor mu acaba? Nereden gelip nereye gittiklerini. Duran çocuk; şunu bil ki, işte bu yollar, bu arabalar, bu sel olmuş akan sarı-kırmızı ışıklar arasında ademoğlu bu sorunun cevabını unuttu. Hatırlamak da istemiyor. Hatırlamak isteyenleri saf dışı bırakıyor (Kutlu, 2012c: 33).

Birey nefes alıp dinlenmek istediğinde yine kendiyle baş başa kalamaz. Cadde üzerinde karşılaştığı billboardlar, reklamlar ile kendine dönüşü gerçekleştiremez. Teknoloji tarafından kuşatılır: “İnsan bilimde ilerledikçe, Heidegger’in deyimiyle ‘varlığın unutulmuşu’ hali içinde hem kendini hem dünyayı unuttur” (Kundera, 2009: 16).

Teknik gelişmeler sonrasında çok fazla nesnenin insan hayatına girmesi sonucunda birey bu nesnelere kullandığını sanırken aslında kendisi nesnelere tarafından kullanılır (Eco, 1992: 168). İcat edilen ürünler insanın kendisiyle arasına girip kendine yabancılaşmasına sebep olur. “Bir makine üretiyoruz, sonra bu makine, kendisiyle ve kendi aracılığıyla, dünya ile olan ilişkimizi tatsızlaştıran insanlık-dışı bir gerçeklikle üzerimizde baskı kuruyor” (Eco, 1992: 167).

Nesnelerin insan hayatındaki bu işgali sanayileşmenin sonucudur. Bu da kapitalizmin bir getirisidir. Ekonomik temellere dayanan yabancılaşmayı Marx sistemleştirir. Dan Swain’in hazırlamış olduğu doktora tezinde Marx’ın görüşlerinden yola çıkılarak yabancılaşma çeşitleri şu başlıklar altında toplanır (Swain, 2013: 29-66):

Çalışma Sürecine Yabancılaşma: İşçiler bir mal üretirken çalıştıkları aletler ve araçlara sahip değildir. Bu yüzden onlar emeklerini satmak durumundadır. Bunu satmanın yolu ise zamanlarının bir kısmını mal sahibine vermeleridir.

Üründen Yabancılaşma: İşçiler kendi ürettikleri malı, örneğin bir Iphone’u almak için aylarca çalışmak zorundadır. Yahut bir restoranda garsonluk yapan biri servis ettiği balığı tadabilmek için bir hafta çalışmalıdır.

Meta Fetişizmi: İnsanlar mallar üzerinden kendilerini başkalarıyla olan iletişimlerinde konumlandırır. Tahtadan yapılan bir sehpa madden bir değişikliğe uğrar fakat o sehpanın zihinlerdeki varlığı başka bir yerdedir. O sehpa sayesinde onun sahibi ve diğerleri arasındaki münasebet belirlenir.

Diğerlerinden Yabancılaşma: İşçilerden bir ya da bir kaç her ay “ayın elemanı” şeklinde vasıflandırılıp ödüllendirilir. En fazla çalışan işçi kârda olduğundan böyle bir durumda işçilerin arasında bir rekabet başlar ve birbirlerine yabancılaşırlar.

Kendinden Yabancılaşma: Sanayi öncesi devirde işçi ürettiği mala yabancı değildir. Usta-çırak ilişkisi içerisinde çalışır ve sömürülme yoktur. Fakat sanayileşme ile beraber işçi sömürülür. Çok yorulur, bedenen ve zihnen haraptır.

Doğaya Yabancılaşma: Sanayileşme ile iklim değişiklikleri, atıklar ile çevresel kirlilik oluşur. “Doğadan yabancılaşma hızla her tür yabancılaşmanın en tehlikeli hali haline gelmektedir” (Swain, 2013: 72).

Yabancılaşma teması çağının aynası olan edebî metinlerde ele alınır. Bu konuda en çok anılan eserler Albert Camus'nün Yabancı romanı ile Franz Kafka'nın Dönüşüm eseridir. Yabancı'da başkişinin kendini dünyaya getiren annesine yabancılaşması söz konusudur. Annesi vefat eden Meurseult üzülmek bir kenara annesinin cenazesini bir an önce defnedip orayı terk etmek ister. Yabancılaşmayı şeklen anlatan Dönüşüm'de birey bir sabah kalktığında kendini böcek olmuş olarak bulur.

Türk edebiyatında pek çok yazarın ele aldığı yabancılaşma Mustafa Kutlu öykülerinde topraktan uzaklaşmanın ardından gelen bir şeydir. Bu yüzden yazarın eserleri insanı doğaya, dolayısıyla kendine çağrı niteliği taşır: “Öykülerdeki ‘tabiata gel’ çağrısı bir anlamda modernizmin çocuklarına ‘kendine gel’ çağrısıdır. Kitaba, tanrıya dön uyarısıdır” (Tosun, 2001: 137). Topraktan uzaklaşan bireyin kendine ve başkalarına yabancılaşması kaçınılmazdır: “Sanıyorum toprak, bundan böyle toprak olmaktan çıkacak. Ağaca ağaç gibi bakmayan, toprağa toprak diyerek basmayan, adama da adam gibi muameleyi bırakacak” (Kutlu, 2012a: 39).

Modern hayatın eleştirisi niteliğini taşıyan eserlerde bireyin kendine yabancılaşmasının sebebi zenginlik, refah, ticaret, siyaset, makam mevki hırslıdır. Şehir hayatının getirdiği bu faktörler sonucu yabancılaşma yaşanır: “Köy yaşantısı fitrî hayat tarzıdır. Kent ise alınterine dayanmayan, kandırmaca ve hileye yani harama dayalı bir ticari ilişkiyi doğurur” (Tosun, 2005: 78). Bu durumda kendi oluş ve yabancılaşma temaları köy-kent zıtlığı içinde ele alınır.

İletişim teknolojilerinin gelişmesiyle beraber bireyler mekân olarak kendinden uzaktakilere artık daha yakındır. Cep telefonları, e-mailler, sosyal paylaşım siteleri bir anda dünyanın bir ucundaki insanı diğeriyle bir araya getirir. Bu birliktelik sanaldır ve bir araya gelmenin kolay olduğu kadar buradaki münasebetlerin bitişi de o kadar kolaydır: “Delete’ tuşuna basmak her zaman mümkün!” (Bauman, 2012: 14). Aynı zamanda cep telefonları sayesinde normal şartlar altında mekânın uzaklığı sebebiyle bir araya gelemeyen insanların ilişkileri sanal bir birlikteliğin varlığı ile çürümeye yüz tutar. Adı iletişim teknolojisi olan aletlerle yapılan temas aynı zamanda kendi içinde bir sonu da hazırlar: “Sanal yakınlık madalyonunun ters yüzü sanal uzaklıktır” (Bauman, 2012: 93). İnsanların birbirine yakın olması için fiziksel manada yakın olmaları gerekmemekle beraber, fiziksel olarak birbirine yakın olan insanlar da yakın olacak demek değildir. Medya ve TV iletişim teknolojisinin ortaya çıkardığı ürünlerdir. Bunlarla izleyicilere içine girip, elleriyle dokunup gözleriyle

görmediği, kokusunu duymadıkları bir âlemin sanal görüntüleri her ekranın kendi perspektifinden gösterildiği şekliyle sunulur. Medya mekân ve zaman anlayışını yeniden düzenler. Ayrıca gerçeklik algısı da değişir: Evinin koltuğunda oturan insan ekrandaki görüntüleri gerçek addeder. “Gerçekte insanın dünya ile bağlantısı yoktur, insan TV ekranlarından verilen gerçek sanır” (Sarup, 1995’ten Aktaran: Yıldız, 2005: 10). Enformasyon çağında insan TV haberleri, reklamları ve tartışma programları sırasında ertesi gün unutacağı bilgilere maruz kalır (Yıldız, 2005: 10). Burada esas olan ekranlardan gelip bir anda kaybolan veriler, görüntüler, haberler ve yorumlardır. Seyirci konumunda olan insanın ekranda geçenler hakkında söz hakkı yoktur. İnsan bu durumda sade onun çaresiz, etkisiz, kimliksiz seyircisidir (Kutlu, 2012l: 184). Kutlu’ya göre özne olamayan insanı komuta eden otomobil, bilgisayar ve televizyondur. Bunların insan hayatındaki işgali onu tüketim toplumunun bir ferdi yapar:

Bak Erol yirminci yüzyılda hayat tarzını tayin eden, insanları yöneten üç önemli alet var. Otomobil, bilgisayar, televizyon. Bilgimiz ve eylemimiz bunlara bağlı. Hız ile hazza dayana hayat tarzını bunlar idare ediyor ve bizi ‘tüketim toplumu’nun bir neferi haline getiriyor (Kutlu, 2012l: 122).

İletişim araçları ve medya ile birey özne konumundan nesne konumuna geçer. Bu da tam olarak Hegel’in tanımladığı yabancılaşma kavramına karşılık gelir. Birey kendi eylemleri hakkında söz sahibi olamıyor ve eylemlerini başka nesnelere yönlendiriyorsa bu kendine yabancılaşmadan başka bir şey değildir.

Postmodern durumda sınırların iç içe geçmesinden dolayı kurallar yıkılır. Eğlence kültürü hâkimdir. Dinî ya da siyasi bir programda bile insanlar şov beklemektedir. Programın içeriği ciddi bir mesele bile olsa eğlence kültürü buraya da dahil olur. Medya TV sektörü izleyicisini güldürüp eğlendiren bir şeydir. Postmodernitedeki bu karnavallaştırma ve türler arası karmaşanın medyadaki yansıması Mustafa Kutlu’nun *Anadolu Yakası* adlı öyküsünde örneklenir. Anadolu Yakası Kanalı’nın sahibi Muzo Gönül izleyicinin şov istediğini söyler: “Hocaefendi’den bile şov bekliyorlar. İnsanların kafasını karıştıran yüksek sesli tartışmalar. Ha siyasi tartışma, ha dinî. İkisi de şov” (Kutlu, 2012l: 97).

Başlangıçta insan hayatını kolaylaştırmaya yarayan eşya daha sonra insanı peşinden sürükler ve bu esnada ona kendisini unutturur. Geleneksel hayatta eşyaya hükmeden insan, modernleşme ile başlayan ve postmodern süreçte artarak devam eden bir şekilde eşyanın hâkimiyeti altına girer ve “eşya insanla izah edilecek yerde, insan eşya ile izah edilmeye

başlanır” (Topçu, 2012: 23). Bu, Batı medeniyetinin insan ve eşya, ruh ve madde yarışmasında maddenin zaferi olur (Topçu, 2012: 23). Çağın insanının bunalımı da buradaki ruh madde çatışması içinde başlar. “Henry David Thoreau ‘bizi özgür ve asilce yaşamaktan alıkoyan şeyin diğer her şeyden çok mal mülkle meşgul olmamız’ olduğunu öne sürer” (Harvey, 2012: 46).

Postmodern durumda eşya makineler ve seri üretim ile birbirinin aynısı olacak şekilde üretilir. Bu durumda eşyanın insana olan hususiyeti ortadan kalkar ve aynı ürün binlerce insan tarafından kullanılmaya başlanır. Böylece insanlar da birbirine benzemeye başlar. Ortaya çıkan popüler kültür insana neyi giyeceğini, nerelere gidip ne yiyip içeceğini söyler, birey de buna uyar. İnsanlar artık bir makine ürünü gibi birbirinin benzeridir:

İnsanlar medyanın dayatmasıyla aynı kot pantolonları giyiyor, aynı dönerden besleniyor, aynı kasetleri dinliyorlar. Tüketim vitrini her yerde aynı parçayı çalmakta, aynı filmi göstermektedir. İnsanların gelip önünde durdukları kapı, tüketim kapısıdır. Böylece yurt çağında bir davranış birliği görülmekte, Edirne’den Ardahan’a aynı takımlar tutulmakta, aynı posterler asılmaktadır (Kutlu, 2013b: 118, 119).

Arkakapak Yazıları birbiriyle bağlantısı olmayan hikâyelerden oluşur. “Güvercin Avlayan Martı” hikâyesinde doğadaki hayvanların birbirine yabancılaşması anlatılır. Bu dengenin bozulmasının sebebi ise insandır. Bir martı güvercin avlar. Martının avına yaptıkları “tabiatın kanunu” ve “Adetullah” dışında bir iş olarak görülür. Hayvanlardaki dengenin şaşması insanın doğayla münasebetinin bir sonucudur:

Denizi deniz olmaktan çıkardık. Ağaçları tıraş ettik, balıkların kökünü kuruttuk. Havayı mazotla doldurduk. Toprağı dejenere ettik. Bir yerden şöyle kazara çıkmış bir yeşil çimen ucu görsek, hep birlikte oraya hücum ederek ezdik onu, mahvettik (Kutlu, 2011b: 15).

Bireyin doğaya yabancılaşmasının doğadaki hayvanların da birbirine yabancılaşmasını doğurduğu anlatılır. Doğaya yabancılaşma kent merkezindedir.

Modernitenin ilk sosyoloğu olan Simmel kentte insanı uyaran çok sayıda nesne olduğunu söyler. Nesnelere sürekli değişmesi ve insanın gün içinde çok sayıda nesne ve daha fazla insanla karşılaştığı için artık bir süre sonra duyarsızlaşmaya başladığını söyler. Bunun sonucunda bıkkınlık ortaya çıktığını söyler: “Bıkkınlığın birincil nedeni, sınırları uyaran birbirine zıt unsurlar unsurların hızla değişmesi, son derece yoğun ve sıkıştırılmış halde olmasıdır... Sınırsız zevk peşinde geçirilen bir hayat, sonunda insanı bıktırır – uyarılan sınırlar, öylesine uzun bir süre boyunca bütün güçleriyle tepki vermeye zorlanmıştır ki, artık hiçbir şeye tepki vermez olur. Aynı şekilde, çok daha zararsız

izlenimler, birbirleriyle çelişecek, çok daha zararsız izlenimler, birbirleriyle çelişecek biçimde ve büyük bir hızla değiştiklerinden, son derece şiddetli tepkiler vermeye ittikleri sınırları amansızca zorlayarak, dayanma güçlerini sonuna dek kullanmalarına neden olurlar. Böylelikle, yeni duyular karşısında uygun enerjiyle tepki verme noktasında bir yetersizlik ortaya çıkar (Simmel, 2011: 25). Simmel insanların böyle bir dünyada kendilerini korumanın yolunu nesnel dünyayı ve diğer insanları değersizleştirmede bulduğunu söyler. Böylece insanlar birbirinden uzaklaşır ve karşılıklı bir yabancılık ve tikslenme hissi ortaya çıkar.

Nesnelerin günlük hayatta daha az yer aldığı geleneksel hayatta eşya azdır fakat kıymeti çoktur. Böylece bireyin eşya ile rabıtası kuvvetli olur. Fakat tüketim kültürünün yaygınlaşması insanın çok fazla nesneye sahip olmasına ya da gözlerinin çok fazla nesneyle karşılaşmasına ve o oranda da eşyadan kopmasına sebep olur. Söz konusu hadise daha ziyade metropollerde gerçekleşir. *Yokuşa Akan Sular*'da köyden kente çalışmaya gelen Bican nesne ve görüntü kirliliğine maruz kalır:

Bican'ın gözleri bu kalabalık meydanda o kadar yeni şeye rastlıyor ki. Her gördüğüne ancak bir an bakabiliyor. Bakışları mütemadiyen dolaşıyor”(36). “Eşyaları zihninde yerleştiremiyor. Her şey karmakarışık, her şey hareketli. Fıkır fıkır kaynıyor (Kutlu, 2011d: 36, 37).

Arkakapak Yazıları'nda “Biz büyürken Küçülen” hikâyesinde postmodern bir çağda yaşamının sonucu olarak dünyanın teknoloji vasıtasıyla küçülmesi, bu esnada insanın da küçülmesi anlatılır. Nesnelere dünyasında çok fazla şeyle karşılaşan insan bu nesnelere yabancılaştığı gibi kendine de yabancılaşır. Önceleri eşyaya tahakküm eden birey artık eşyanın tahakkümü altındadır: “Dünyayı küçültürken kendimizi de küçültüyoruz. Gökdelenler, nükleer başlıklar biz köşemizde büzülüyoruz. Eşya ile, dünya ile var olan irtibatımız; âlemin ritmi ile olan bağlantımız zedeleniyor” (Kutlu, 2011b: 20).

“Bir Alışveriş Hikâyesi”nde nesnelere yabancılaşma teknoloji ve tüketim toplumu bağlamında ele alınır. Teknik ilerlemelerin getirisi olan icatlar insanın hayretle izlediği bir şeydir. Karakterin alışveriş merkezine girişiyle bu hayret ve yabancılık anlatılır:

Kapı kendiliğinden açılıyor, siz girdikten sonra kapanıyor. İçeride parfüm kokulu bir hava var. Tavandan her yana şakır şakır ışıklar yağıyor. Her şey parlak, her şey yeni, her şey taze, her şey ambalajlı, jelatinli, boyalı, büyümlü, çekici (Kutlu, 2011b: 76).

Hikâyede tüketim toplumunun büyük AVM'lere girerek, yabancı olduğu bu nesnelere hepsini hiç düşünmeden alışveriş sepetine attığı anlatılır. Böyle bir atmosferde küçük ve kanaatkar bakkallara ilgi azalır. Bakkaldan alışveriş yapan insan ise ayıp olmasın diye hipermarkete girip iki ekmek alır (Kutlu, 2011b: 79). Öyküde ayrıca nesnelere ve mekânlara olan yabancılaşmanın getirdiği insanî ilişkilerdeki donukluğa da değinilir: “Güler yüzler, afiyet olsunlar, yine beklerizler... Değil. Otomatik kasalar, kredi kartları, deri cüzdanlar, banknotlar” (Kutlu, 2011b: 79).

Çağın değişen eşya algısında teknik ve ekonomik gelişmeler yatar: “İktisadî gelişme, ilişkileri toprağın üzerinde kapanma döneminde belirlenmiş olan toplumun çeşitli sınıf ve zümreleri arasındaki ilişkileri de değiştirir (Tanilli, 2001'den Aktaran Bayhan, 2006: 23). *Kapıları Açmak*'ta el emeği ile atölyelerde üretilen ürün yerine fabrikalarda üretilen ürünlerin rağbet görmesi anlatılır. Cihan ve Mahir Usta marangozhanede sandalye, tabure yapar. Fakat bir süre sonra bunların plastikleri çıkınca, yaptıkları mallar ellerinde kalır. “Bu naylon denen meret hayatın ritmini, ilişkilerin dengesini, alışverişin ölçüsünü darmadağın etmişti” (Kutlu, 2012e: 54). Alüminyum kaplar tencereler çıkınca bakırın itibarı düşer. Her şeyin hazırı icat edilir böylece el emeği sonucu ortaya çıkan ürünler kullanılmaz.

Geleneksel hayat tarzında eşyalarının eskiliğiyle övünülürken, büyüklerin yadigârları gururla kullanılırken, modernleşmeyle beraber, bunun arkasında yatan felsefe gereği yenilenme ihtiyacı ortaya çıkar. *Yokuşa Akan Sular*'da “İkindiyi Kılmak” öyküsünde öğretmen Recai Bey'in eşi, sürekli komşularının sahip olduğu eşyaları, mobilyaları söz konusu edip kendilerinin de bunlara sahip olması gerektiğini söyler. Aynı durumu “Firak Açmadır”ın başkişisi de yaşar. Eşi, kendisini eve almak istediği yeni eşyalar, yeni bir yaşam tarzı için sıkıştırılmaktadır: “Konu komşunun gidişatına bakıyor, kirada oturduğumuz evin önünde sayıları gün geçtikçe artan otomobillere işaret ediyor; ‘bak eller nasıl birini bin etmekte’ deyip kaş çatıyordu” (Kutlu, 2011d: 74). *Menekşeli Mektup*'ta bu değişimin sebebi açıklanır: “Reklamcı boşuna ‘Eski çoraplarınızı atın, atın’ diye bağırıyor. Yenisi çıktı çünkü eskinin hükmü kalmadı” (Kutlu, 2012b: 35).

“İçimizden Geçen Irmak” hikâyesinde çağın getirisi olan teknolojinin insanı kendine ve çevresine yabancılaştırdığı anlatılır. Modern dünyadaki günlük yaşam pratiklerinin olmadığı günlere özlem duyulur:

Etrafta ne motor sesi, ne parfüm kokusu duyuluyordu. Gökdelenlerin gölgesi gönlümüzü karartmamıştı. Çevremizde ne çit, ne duvar, ne de ekonomik ambargolar vardı” (Kutlu, 2011b: 21,22).

Çitler ve duvarlarla çevrili olmayan hayat tarzından çitli duvarlı bir yaşam tarzına geçilince insanın yozlaşmış yabancılaştığı imlenir: “Hastanede ve hapisanede, maliyede, poliste ve genelevde kaydımız yoktu. Buna mukabil gerçekten gülebiliyor, hakikaten ağlayabiliyorduk” (Kutlu, 2011b: 22). Doğa ile baş başa olan insanın kendi olduğu zamanlar ise şu şekilde nitelenir: “Görgüsüzdük. Çalı çırpının, börtü böceğin, yağmurun ve kaplumbağanın dilinden anlıyorduk (...) Beşimiz bir aradaydık. Toprak, su, hava, ateş ve biz” (Kutlu, 2011b: 23). İnsan eskiden dört unsurla bir aradayken artık ondan ayrılır.

Zafer Yahut Hiç'te tüm yabancılaşmaların sebebi olan doğaya yabancılaşmaya değinilir. Tepeköy'de kurulan fabrikaların atıkları burada yaşayanlar için tehlike arzeder. Bulaşıcı hastalıklar artar. Pislik ve koku her tarafı kaplar: “Bu nasıl su böyle. Simsiyah. Üzerinde yer yer deterjan kimyasal köpükleri. Bir kuş kalıntısı, bir köpek leşi, kâğıtlar, paçavralar, çöpler. Tam bir lağım” (Kutlu, 2011f: 21).

Yokuşa Akan Sular'da köyden kente göç edip fabrikada çalışmaya başlayan Bican anlatılır. “Mukaddime”de ileride olacak olanlar önceden kestirilir: “Unut sabah namazında safta durmayı. Nöbettesin. Unut amcaoğlunun cenazesini, fazla mesai. Boynundaki hamayılı çözü at” (Kutlu, 2011d: 9). Mukaddimedeki söylenen bu hususlar eserin içindeki hikâyelerde anlatılır. Namaz kılmak isteyen bir işçiye olumsuz bakılır, cenaze ve doğum törenleri unutulur, kutsal değersizleştirilir. “Kalıcı Mıyız?” da Derviş Usta boynundaki hamayılı dişlilerin arasına düşürür. Onu almak için eğildiğinde ise bu uğurda başını verir. Böylece kutsalın fabrika çarkları arasında nasıl öğütüldüğü anlatılır. “İkindiyi Kılmak” öyküsünde yazar İslâm dininde ikindi namazının önemi ve faziletini hatırlatırken modern dünyada insanın sahip olduğu meşgalelerden dolayı bunu yerine getirememesi ele alınır. Recai Bey kafasında ikindiye kılmak olduğu halde yapması gereken işlerden, yapmadığı ama beynini kemiren hadiselerden dolayı ikindiye elektrik faturası kuyruğunda kaçıtır. “Mukaddime”de söz konusu edilen “amcaoğlunun cenazesine” katılmak muhaldir. Fabrikada sistem öyle işlemektedir ki, birey tüm benliğiyle dişlilere, akarbantlara tabi olur. Bir robot gibidir. Kendisine verilen öğle tatili ise zaten daha iyi performans göstermesi içindir. Bunun dışında bir vakti yoktur. Nitekim “İkindiyi Kılmak”ta Recai her ne kadar fabrikada işçi değil, bir öğretmen de olsa, yolda tesadüfen karşılaştığı ahabından bir

yakınının vefat ettiğini, bir başka yakınının da doğum yaptığını öğrenir. Modern hayat insanların en önemli günleri olan doğum ve ölüm günlerini bile birbirinden gizler.

Yabancılaşmanın bir yönü olan kutsalın değersizleştirilmesi fabrikada namaz kılma hadisesi ile örneklenir. Seydali namazını kılmak isteyince ustası: “Kılmayıver canım. Akşama kaza edersin. İş üstüdeyiz, bir şey olmaz. Kurban olduğum Allah vaziyeti yukarıdan görmez mi?” der (Kutlu, 2011d: 28).

Fabrikadaki işçiler birlikte çalıştıkları makineler gibi donuklaşmaya ve hissizleşmeye başlar. Bir kalbi ve ruhu olduğunu unuttur. “Büyük şehirlerimizin etrafını fabrika bacaları ile kuşatmak emelleri ile çılgınlaştığımız son yarım asırda ruh dünyamızdan büyük kayıplar verdik” (Topçu, 2012: 85). Bican cep aynasını çıkardığında aynada kendi yüzünden önce fabrika bacasını görür. İnsanın kendine gelmesini ve tanınmasını sağlayan aynanın Bican’ın kendini değil de fabrika bacasını göstermesi modern dünyada kendine yabancılaşmanın bir örneğidir.

Fabrikada yeni gelen işçiler hakkında bir insan değil de bir nesneymiş gibi konuşulması çarpıcıdır. Ustabaşı işçilerin sayı olduğuna inanır: “Yedisi burada kalacak. Artanını Kerim Bey’e götürün, dökümhaneye” (Kutlu, 2011d: 12). Eşyalar sayı ve numaralandırılırken burada insanlardan “yedisi”, “artan” diye söz edilmesi başkalarına yabancılaşma örneğidir.

Bican fabrikada gezerken meczup, tüyleri bozulmuş bir kedi görünce özüne yabancılaşacağını hissedip korkar: “Aslımızı yitirmezsek iyidir... İyidir ya, mümkün mü?” (Kutlu, 2011d: 24). Korkmakta da haklıdır çünkü bir kere o fabrikaya girdikten sonra yabancılaşmaması mümkün değildir: İşçilerin fabrikaya girişi karanlık ağızlı kapıların insanları yutması olarak nitelenir (Kutlu, 2011d: 27). Bu kapıdan içeri girmek ne kadar direnilse de yabancılaşmayı getirir: “Makina kullanan kişi bütün işlerini makina gibi görür, işlerini makina gibi gören kişinin makina gibi bir yüreği olur. Ve göğsüne makina gibi bir yürek olan kişi masumiyetini kaybeder. Saf masumiyetini kaybeden kişi ruhunun hareketlerinde kararsız olur (Shayegan, 2012: 23).

Moderniteyle beraber yok olan değerler manzumesinin yerine bir şey koyamayan insan ortada kalır. Türk toplumunun arada kalması hadisesi ise yüzünü batıya dönmesiyle başlar. Batıya yönelik ilk olarak Tanzimat’la olur. Tanzimat Dönemi aydınları Avrupa’ya gezi, eğitim ya da elçilik için gittiğinde buraların çok gelişmiş olduğunu görüp, Osmanlı

coğrafyasınınsa geri kaldığı yönünde yazılar kaleme alır. Bu eserlerin içeriğinde Osmanlının gelişmediği, pis ve harabe olduğu, Avrupa'nınsa çok ilerlediği nizam ve intizama sahip harika binalara sahip olduğu, medeniyetin burada ilerlediği söz konusu edilir. Ziya Paşa'nın bir beyitinde iki coğrafya mukayese edilir:

“Diyar-ı küfrü gezdim, beldeler kâşâneler gördüm
Dolaştım mülk-i İslâmî hep virâneler gördüm”.

Söz konusu devir, Osmanlı'nın maddi ve manevi olarak çöküntüye uğradığı, Avrupa'nın ise Sanayi Devrimi ile gelişmeye başladığı dönemdir. Böyle olunca Avrupa'yı öven, Osmanlı'yı küçülten yazılar kaleme alınır. Ancak yanlış bir bakışla Paris'e övgüler yapılırken aynı şehrin arka sokakları görmezden gelinir. Napolyon'un bir savaş ihtimaline karşı yaptırdığı tek bir merkezden aynı anda farklı sokaklara hücum edilecek surette inşa ettirdiği bulvar tiplemesini Türk mimarları şahane bir eser olarak tıpatıp kopya edip Türk topraklarına uygular. İçinde bulunduğu aşağılık kompleksi ile Avrupa'da her gördüğünü kendi topraklarında aynıyla uygulamak ihtiyacı doğar. Bu uğurda geçmiş feda edilir:

Önce kendini tanıyacaksın. ‘Kişi kendini bilmek gibi irfan olmaz’ demişler. Kendini bilmek, tanımak; tarihini, geçmişini bilmekle olur (...) Biz redd-i miras ettik. Dünyada hiçbir ülkede olmamıştır bu. Ve bu sebepten dolayıdır ki hep taklitte kaldık. Batı'dan fikir, sanat ithal ettik. ‘Kendisi olmak’ önemli, mesela Tanpınar bunun üzerinde çok durmakta (Kutlu, 2012: 126).

Batının tekniğine hayran kalınarak fabrikalar inşa edilir. Nurettin Topçu Türk toplumunun başka hiçbir şey düşünmeden batının maddiyatını alıp aynen uygulamasını ironik bir dille eleştirir: “İnsan olarak dünyaya geldiğinden bin pişman varlığımız, insanlığa dair değerlerden sıyrılmakla sanki muradına erecekti. Esasen yüzyıldan beri fabrika kelimesi kutsal bir kavram halinde dillerde ve gönüllerde dolaşan modern tesbihlerin evradı oldu. Daha elli yıl önce gerçekten birer köyü andıran şehirler şimdi etraflarında şatolar gibi yükselen fabrikaların himayesine sığınmış bulunuyor. Kurtulduk öyle ise, meselemiz kalmadı demektir. Aradığımız yeni Türkiye bu idi (Topçu, 2012: 85). Topçu'ya göre ‘modern’ olmaya çalışan Türk toplumu, yabancılar gibi yaşamaya başlar, onlar gibi giyinir, onlar gibi konuşur. Türk modernleşmesi şekilcilikten öteye geçemez. Bu taklit esnada kendine ait şeylerden bîhaber olur. Görünüşte Batılı olan toplum ruha dönük değerlerini yitirdikten sonra maddi kazançları onda başka yıkımlara sebep olur: “Eski insan bir mezarı yelpazeleyen servinin gölgesinde bile ruhunun cennetini tasavvur edebiliyordu. Bugün yükseliş diye demirin pençesinde inleyen insan bir gül ile baş başa günahlarını düşünemeyecek kadar şaşkındır. Öylesine şaşkın ki, toprağını bırakıp kaçtığı ve havasında

kinden ve demirden yumruklar yükselen büyük şehirde hayırlı evlat arıyor. Bülbül seslerini unuttuktan sonra fabrika bacasından çıkan uluyuşlardan şefkat dileniyor (Topçu, 2012: 188, 189). Ne tam manasıyla Batılı olan ne de kendi kalabilen Türk toplumu bu arada kalmış haliyle pek çok edebî eserin teması olur. Mustafa Kutlu da bu temayı işleyen yazarlardan biridir.

Huzursuz Bacak'ta başkişi dedesinin yaşam tarzı ifadesine bakışını belirtir: “Hacı Dedem bu ‘yaşam tarzı’ lafından hiçbir şey anlamadığı için –aslında ben de anlamıyorum, bildiğim iki tür yaşam tarzı var: Biri alaturka (kaldıysa) öteki alafranga (oluştıysa)” (Kutlu, 2011e: 54). Batılılaşmaya başladıktan sonra ne tam olarak Batılı olunabildiği ne de tam olarak kendisi kalmak söz konusu olmadığı için hayatlar parçalanır. İki tür yaşam tarzı oluşur: Alafranga ve alaturka. Öyküde başkişinin alaturka sözünden sonra parantez açıp kaldıysa, alafranga sözünden sonra ise oluşturduysa demesi ile tam olarak bir yere ait olamama anlatılır. Toplum meselelerinden dolayı bacağı tıklayan başkişi Türk toplumunun yabancılaşmasının kökenini anlatır. Özgün bir şey ortaya koyamayan toplum Batı’yı şeklen taklit eder:

Kurduğumuz medeniyet esasen tarım toplumuna dayanıyordu. Biz sanayi kuramadık. Sanayi medeniyetini inşa edenlerin fikir ve eserlerini ya ithal ettik ya da taklit. Belki vahşi kapitalizmin kurduğu bu sanayi, bu medeniyet bizim inanç ve geleneğimize uymuyordu. Doğrusu bu (Kutlu, 2011e: 119).

Kapıları Açmak'ta tüm bu hayat tarzının değişmesi, modernleşmeye başlayan Türk insanının Batılı hayat tarzına özenmesi zamana atfedilir. Devir başka devirdir ve insanı yönetir:

Zamanın hükmünü yürütmesi dedikleri şey budur ve tafsilatı çoktur. Son olarak şunu ilave edelim. Her savaş sonunda olduğu gibi mağluplar galiplerin hizmetine girdi onların ahlak ve adetlerini benimsedi. Topyekün olmasa bile kasabanın yeni nesilleri, kızlar şalvar giymiş olsa, oğlanlar kasketle dolaşsa bile fırsat bulduklarında yabancıların hayat tarzını taklide başladılar (Kutlu, 2012e: 33).

Türk toplumu batıya yönelişle beraber hem kendinden uzaklaşır hem de ne madden ne de manen batılı olamadığı için ortada kalır: “Müzik çıkmazda. Çünkü insanımız çıkmazda. Ne o ne öteki. Ne Doğulu kalabildik ne Batılı olabildik, bizim problemimiz bu” (Kutlu, 2011i: 198).

Gelenekle modernite arasında sıkışıp kalan birey daha ziyade *Bu Böyledir*'in Süleyman Koç karakterinde tecessüm eder. Kasabaya yol inşa edilir. Yolun gelişi Kur'an'daki kıyamet tasvirlerindeki biçim ile anlatılır. Yol modernitenin ilk getirdiği

şeydir. Böylece modernizm insanın kıyameti olarak nitelenir. Süleyman ailesi ile gittiği lunaparkta tavşanı vurma oyununda başarılı olamaz. Fakat şişman, göbekli, göğsü kıllı ve altın dişli adam her attığını vurur. Süleyman “[b]ir kez de ben vursam. Devirsem şu tavşanı. Şu kıllı adam gibi, kıllı bir kahkaha patlatsam” (Kutlu, 2012a: 12) diye kendi kendine söylenir. Tavşanı vuramama edimi Süleyman’ın modern hayata uyum sağlayamadığına bir atıftır. Felsefe dersinden geçememe de buna benzer. Bu dersten kalma onun kaderi gibidir: “Bu böyledir. Yaz tatillerinde tuğla ocaklarında çalışan cılız çocuklar, dul karı yetimleri, bir kötü tavşanı bile vuramayan askerliğini yapmış banka memurları, adı Süleyman’a çıkmışlar, hep felsefeden kalırlar” (Kutlu, 2012a: 12). Kutlu bir röportajında felsefeden geçmemeyi şöyle yorumlar: “Süleyman’ın felsefe dersinden başarısız olması; dış dünyanın katı gerçekleri karşısındaki acizliğini ve hayatı yorumlamadaki başarısızlığını yansıtır. Felsefeye inanmıyor, ama öteki alternatifi de tam benimseyememiş. Neticede Süleyman hayat okulunda sınıfta kalmış bir kişi olarak karşımıza çıkar” (Dirin, 1999’dan Aktaran Gürpınar, 2005: 130).

Park ile cami ve yorgancı dükkanının arasında bulunan duvarın üzerinde oturan Süleyman duvardan inmesi ile arada kalmış birey olmaya başlar. Bu süreç içinde eşini ve çocuklarını memnun etmek için bankada memur olarak çalışmaya başlar. Modernitenin ana parametrelerinden olan kapitalizmin kalesi bankada çalışmak Süleyman’ın içinde bulunduğu çıkmazı daha da artırır. Ne işleyen çarkta söz sahibi olur ne de bankaya eklemlenmekten kendini alamaz. Başladığı hafızlık derlerini de bitiremez. Süleyman Hafız Yaşar gibi tam manasıyla geleneksel hayatı sürdüremediği, modernizme red cephesi açamadığı için arada kalmış karakterdir: “Yapılan seçim ne kadar sıkı sıkıya benimsenirse benimsensin, akıllıca olup olmadığı konusunda sürekli, onmaz bir belirsizlik hissi yaşanması ve kendine kızma, kendini suçlama pişmanlık temayülü gösterilmesi söz konusudur. Bütün bunlara geleneğe uymada kesinlikle rastlanmaz (Lefebvre, 2007: 145). Esasen Süleyman bilinçli bir tercih yapmamıştır. Hayatın bu getirisini ne zaman karşıladığın da farkında değildir: “Ne zaman o banka oturdum? Ne zaman o bankanın adına sırtımı verdim?” (Kutlu, 2012a: 10). Banka ile kurduğu ilişkiye benzer bir şekilde kravatla da münasebet kurar: “Kimden almıştım bu kravatı. Bilmem anam bulmuş bir yerlerde. Bizim evde yoktur böyle şeyler” (Kutlu, 2012a: 32). Kutlu bir söyleşisinde kravatın Türkiye’nin batılılaşma macerasının en tipik göstergesi olduğunu, onun tüm dünyada modern hayatı simgelediğini söyler. Çin’in bile kapitalizmin simgelerine karşı

tavır almasına rağmen bu etkiden kurtulamadığını ifade eder (Dirin, 1999'dan Aktaran Gürpınar, 2005: 111). Süleyman kravat ile batıya eklemlenmeye başlar. Özünde olanın kravatla uyuşmadığını hissettiğinden onu çıkarınca rahatlar: “Bu kravatla bağlanmışım bir yere. Nereye bağlandığımı nasıl bilecektim? Ne bilecektim, nasıl bir seçim yaptığımı. Kravatı çıkarınca yorgancı dükkânının serinliği, köşedeki çiçeklerin rayihası sarmıştı her yanı” (Kutlu, 2012a: 33).

Süleyman'ın kısıtılmışlığı iki dünya arasında, geleneksel hayat ile modern hayat arasında kalmış olmasındandır. Ne tam bir kara verip geleneğe tutunur ne de girmek istediği modern hayata adapte olur. “Başka biri olmayı arzulamak, yeni bir benliğe sahip olmayı ummak” (Kierkegaard, 2001: 63) ister. Bu yüzden yeni bir gömlek giyemediğini ifade eder (Kutlu, 2012a: 13). Yeni bir gömlek yeni bir hayat tarzıdır. Süleyman arada kalmışlığından kurtulmanın “Giysi değiştirmek kadar kolay olduğunu” sanır (Kierkegaard, 2001: 63). Fakat yanılır.

Kendi olmakla öteki olmak arasında sıkışıp kalan bazı bireylerin tercihleri öteki olmaktır. *Ya Tahammül Ya Sefer*'de gençken “memleketi kurtaracak” (Kutlu, 2012k: 8) olan bireyler zamanla makam mevki sahibi olduklarında bu dava ve ideallerinden vazgeçip, gençken sahip oldukları dinî hassasiyetlerini kaybederler.

Yazları gençler plajlara, kırlara giderken kütüphanelere koşan bu insanların “içinde davanın sönmeyen bir ateş vardı[r]” (Kutlu, 2012k: 8). “Dava delisi Kerim” kendinden yaşça büyük olan bu insanları gördükçe heyecanlanır. Dernekte ayak işlerini aşkla yapar. Fakat zaman geçtikçe aynı mekâna gelen insanlar bu sefer gençken yaptıkları halleri ile dalga geçer. Dergâhta şarkılı, sazlı eğlenceler tertip ederler. Nihayet Dergâhı tek tek terk ederler. Sadece Kerim kalır. Soranlara davayı beklediğini söyler.

“Hilali Gördün Mü” hikâyesinde gençliğinde “memleketi kurtarmak” için koşturan Profesör Asım Bey'in yabancılaşması oğlu ile zıtlık teşkil edecek bir şekilde anlatılır. Tüm hikâyenin başkişisi olan İlhan bir gece yarısı mutfakta bir şeyler yerken babası gelir ve bunun sebebini sorar. O da babasına gökyüzünde hilal olduğunu söyleyip Ramazan ayının başlangıcını haber verir. Profesör Asım Bey yatağına geri döner. Flash back tekniği ile gençken oruçlarını açtıkları nar ağacının altındaki sofraları hatırlar. Fakat eyleme geçecek bir iradesi kalmamıştır.

“Görülen Geçmiş Zamanın Aşırı Uçları”nda Asım Bey ve ailesi bir başka aile ile bir Ramazan akşamında içkili bir sofraya tertip eder. İlhan bu sofrayı görünce dayanamaz ve bir hamle ile onu yerle bir eder. Bu hareket ailesinin kendi hakkında psikolojik rahatsızlığı olduğunu düşündürür. Hatta Asım Bey oğlunun kendi gençliğinde okuduğu kitapları okuyor olmasını düşünüp evhamlanır.

Altıncı hikâyeye olan “Ya Tahammül Ya Sefer”de Asım Bey’in kızı evlenecektir. İlhan düğün ortamı kendi değerleri ile örtüşmediği için düğüne katılmak istemez. Anne ve babasının ısrarı ile katılmak zorunda kalır. Mekâna yabancı olan İlhan çareyi balkona çıkmakta bulur. Balkonda Bakan Yunus Bey’in hanımı da vardır. Başörtüsünü çıkarmak zorunda kalan kadın balkona çıkarak içerideki ortamdan uzaklaşmak ister.

İlhan içinde bulunduğu şartlara daha fazla dayanamaz ve kendisini olduğu gibi kabul edip, kendi değerlerinin de saygı görüldüğü bir ortama, yurda sefer eder. Zira tahammül edecek dermanı kalmamıştır. Burada Veysel adında biriyle arkadaşlık kurar. Zamanla Veysel mezun olduktan sonra karşısında belediye reisliği teklifi gelir. O da bunu seve seve yerine getirir. Evlenir, çocuğu olur, kilo alır. İlhan onu ziyarete gittiğinde onun da üst nesil gibi yabancılaştığını hatta tüm bu yabancılaşmanın da “memleket” için olduğunu fark eder:

Pek tabii Veysel. Adaylığın muhtemel değil, muhakkak. İrmak kıyısındaki ev, bacaklarına dolanan bir buçuk yaşındaki oğul, vişne şurubu, diploma, vergi levhası ve borcunu bitirdiğin araba kadar gerçek. Davaya hizmet yolunda atacağı adımlardan biri de bu. Halkalar birbirine ulanıyor ve zincir tamamlanıyor. Seni, içine yerleştiğin hayatı, gün gün sivriltilip, parlattığın geleceği anlıyorum (Kutlu, 2012k: 124).

Öykülerde bireyin kendine yabancılaşması modernizme atfedilir. Birey kapitalist sistemde kendine bir yer belirlemesi, köy/kasabadan çıkıp kente taşınması, makam ve mevki hırsı ile kendi varoluşsal değerlerinden uzaklaşır.

2.2.8 Kendine Dönüş

Birey dünya içindeki konumundan hoşnut olmaması, yaşadığı yabancılaşmanın farkında varması sonucunda varoluş kaynaklarına geri döner. Uzaklaştığı kendisine doğru bir yolculuk yapar. “Benlik, kendi kendine yönelerek, kendi olmak isteyerek, kendi saydamlığı içinde onu ortaya koyan gücün içine dalar” (Kierkegaard, 2001: 23). Bu

farkındalığın sonucunda insan kendini gerçekleştirdiği bir yolculuğa çıkar. Yolculuk Campbell'a göre edebî eserin olmazsa olmaz temasıdır. Kahramanın Sonsuz Yolculuğu⁷ 19.yy. anlatılarında zahiri surettedir. Uzun yolculuklara çıkılır, pek çok engeller aşılar, kötülüklerle savaşılar ve geri dönülür. Ancak maddi planda yapılan bu yolculuklar modernitede yerini mana âlemindeki yolculuklara bırakır. Birey artık oturduğu yerde gerek iç monolog gerek bilinç akımı teknikleriyle kendi içine doğru bir yolculuk yapar. Yolcu İnsan⁸ kendi ben'ine doğru yönelir. *Yoksulluk İçimizde*, bireyin kendi ben'ine yaptığı yolculuğu anlatır. İlk baskısı 1981'de yapılan eser dönemini yansıtmaması bakımından önemlidir. Kısa yoldan zengin olma, doğru yola ulaşma konularıyla örülmüş eser insanın varoluşsal kimliğini bulmanın önemini vurgular. İnsan kim olduğunu sorgularken içsel bir yolculuk yapar. Eserin isminden de asıl yoksulluğun insanın içinde olduğu ve içe doğru bir yolculukla bu yoksulluğu hakikati arayış ile zenginliğe çevirebileceği imlenir.

Başkişi Engin yoksul bir ailenin çocuğudur. Çocukluğundan beri zengin olmanın hayallerini kurarken karşısına zengin bir işadının kızı çıkar ve nişanlanır. Onu seven Süheyla ise Engin'in nişanından sonra kendi içine kapanır. Yaşadığı hayal kırıklığı onda kaçma isteği doğurur. Anlatıcının yardımıyla maddi planda Engin'den kaçır. Zira "Enginlere boş vermek en iyi[sidir]" (Kutlu, 2012h: 29). Zahirde Engin'den kaçarken aslında Engin'in temsil ettiği dünyevi olan şeylerden uzaklaşır. Anlatıcı sayesinde asıl zenginliğe ulaşan Süheyla bu sefer Engin'e "harama batmamış bir beldeye hicret etme" teklifinde bulunur (Kutlu, 2012h: 43). Bu teklifin ardından Engin'in kendi içine yaptığı yolculuk başlar.

Süheyla ve Engin modern çağın içinde sıkışıp kalmış bireydirler. Birisi zengin olma hayali kurarken diğeri tokası kaybolduğunda saatlerce evin içinde onu aramakla meşgul olur. Bu, ruhunu tatmin edemeyen modern insanın kendine ve başkalarına yabancılaşmasının getirdiği bir sonuçtur: "Giderek birbirine yabancılaşan insan yaşamlarında karşılaştıkları boşlukları obje ile doldurmaya başla[r]" (Özbek, 2013: 27). Fakat bir süre sonra iki karakter de bu yabancılaşmadan kendi içlerine yaptıkları yolculuk ile çıkarlar. Süheyla'yı içinde bulunduğu sıkıntıdan anlatıcı kurtarır. Ona Enginlerden kurtulmasını söyler ve onu bir başka dünyanın varlığından haberdar eder. Bir başka dünyanın olup olmadığını soran Süheyla'nın aldığı cevap bir başka Süheyla'nın bir başka

⁷ Joseph Campbell (2010), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, İstanbul: İdefix Yayınları.

⁸ Gabriel Marcel, *Homo Viator*.

dünya demek olduğudur. Böylece çağrışı alan karakter yolculuğa başlar. Bu yolculuk metinlerarası düzlemde uygulanan montaj tekniği ile yerleştirilen levhalarla paralellik arzeder. Levhalardan biri Ataullah İskenderi'nin Hikem-i Ataiyye'sidir. "Eşyadan eşyaya seyahat edip durma" (Kutlu, 2012h: 17) diyerek Süheyla'nın hali yansıtılır. Süheyla "dünya suretlerinin bulaştığı ayna"nın karanlığını etrafındaki eşyalardan kurtularak parlatır. "İçindeki yoksulluğu hissediyor musun?" (Kutlu, 2012h: 17) sesi onda akis bulur. Kendi yolculuğunu tamamlayan Süheyla çocukluğundan beri kurduğu zenginlik hayallerine ulaştığı bir sırada Engin'e bir çağrıda bulunur. Zenginlikle beraber gelen rahat, konfor, kadınlar, içki toplantıları ile ruhu daralan ve Süheyla'nın çağrısını düşünen Engin kendi arayış yolculuğuna çıkar.

Kutlu modern bireyin varoluş sıkıntılarını görüp öykülerinde bunu ele alır. Yabancılaşmış bireyin kendine dönüşünü ve izleyeceği yolu ona gösterir. Bunun için postmodernizmin tarih ve geleneğe dönüşünü kullanır.

2.3 Öykülerde Anlatım Teknikleri

2.3.1 Metinlerarasılık

"Tek anlam devri geçti"

Jean Claude Vareille

Metinlerarasılık, bir eserde önceki esere ait bir şeylerin bulunması, önceki metne atıf yapılması, ondan alıntı yapılması ya da biçem ve biçim olarak o metnin dönüştürüp yeniden yazılmasıdır. Gerard Genette ise şu şekilde tanımlar: "İki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı" (Aktulum, 1999: 83). Söz konusu işlem klasik metinlerde yapıldığında taklit sayılıp yazarı hor görülür. Fakat daha sonrasında modern ve postmodern edebiyatta tanımlanır ve teorilerde yer alır. İlk defa Mihail Bakhtin'in söyleşimcilik kuramında yola çıkılarak 1960'larda Julia Kristeva tarafından kullanılır. Bahtin bir söz grubunun, olduğu metinden başka bir metine geçerek iki metin arasında bir köprü oluşturmasına söyleşimcilik der. Kristeva da bu teoriyi geliştirir. Ona göre "[h]er metin bir alıntılar mozaiki biçiminde kurulur, her metin bir başka metnin dönüşümü ve

özümsemesidir” (Aktulum, 1999: 57). Metinler iç içe geçirilerek yeni metinler oluşturulur.

Postmodernizmin çoğulculuk anlayışı ve türler arası geçişkenliğin bir özelliği olarak ortaya çıkan metinlerarasılık ile büyük anlatıların sona erdiği düşüncesi ve eserin biricik olduğunu iddia eden modernizme karşı konulur. Modernizmin bireyselliği yüceltmesine karşı olarak postmodernitede anti-birey vardır. Postmodernizm hiçbir yazarın üslubunun yegane olmadığı düşüncesiyle metinlerarasılığı önceler (Özcan, 2005: 57). Bu anlayış aynı zamanda postmodernitede tek doğru olmadığını da bir sonucudur.

Metinlerarası geçişkenlik okurdan belli bir kültüre sahip olmasını bekler. Anlatmak istenen önceki metinlere atıf yapılarak anlatıldığı için, bu eski metinlerden habersiz olan okur, söz konusu bağı kuramaz. Dolayısıyla anlam metnin kendisinde değildir, ancak okurun onu alıp içselleştirmesi sayesinde ortaya çıkar. “Metin elbette bir cevherdir, ama onu çıkaran, işleyen ve ona biçim veren okurun kendisidir” (Özbek, 2013: 18).

Eski metinlere dönüş sadece söyleşimcilik ve çoğulculuk anlayışının sonucu değildir. Modernizmin geleneği reddetmesi ve yeni olana itibar etmesine bir karşı duruştur. Postmodernizm geleneği yeniden inşa eder. Eski metinlere atıf yapılarak ortaya konan metinle yeniden-yazma yapılır. Önceden yazılmış metinler artık başlıbaşına bir eser olmaktan çıkar ve başka bir metnin içine girerek yeni bir anlam kazanır. Postmodernizm bireye kendini unutturan modernizme karşı bir tavır geliştirerek ona *kendin ol!* çağrısı yapar (Eliuz ve Gökcan Türkdoğan, 2012: 1015). Böylece çağın bunalan insanına geleneği tazeleyerek sunar ve ona bir çıkış kapısı gösterir.

Mustafa Kutlu geleneğin yeniden inşacıları olan bir yazardır. Bunalmış olan modern bireye postmodern anlatım tekniklerinden yararlanarak ona kendine dönüş çağrısı yapar. Metinlerarası atıfların yoğun olduğu eserlerden yola çıkılarak yazarın fikri arka planına ulaşılabilir. Öykülerde tasavvufi metinler, mesneviler, felsefi eserler, Divan edebiyatı ve Halk edebiyatına ait unsurlar bulunur: “Kutlu hikâyelerini aşırı okuyacak kimselerin; tasavvuf kültüründeki argümanlar ve simgecilik ile postmodern kuramdaki simgecilik anlayışını bir arada düşünmesi gerekmektedir. Kutlu’nun hikâyeleri alımlama bakımından bir anlamda açık yapıtlardır, arka planında nelerin yattığı, altyapısını hangi düşünsel serüvenlerin oluşturduğu okurun ve tabii ki incelemeci ve eleştirmenin kendi tasarrufuna bırakılmıştır (Yıldırım, 2007: 7). Alımlama estetiğine göre metin açık bir yapıttır ve her

okur onda kendi kültür birikimine göre bir şeyler bulur. Ercan Yıldırım burada Kutlu öykülerinin de birer açık yapıt niteliğini taşıdığını, onun eserlerini anlamak için tasavvufi atıfları biliyor olmak gerektiğini ifade eder.

Kutlu öykülerinde atıf yapılırken bazen metnin konusuyla ilgili olarak hayali bir metin oluşturulur ve o metinle bir ilişki kuruluyormuş gibi gösterilir:

Ya Tahammül Ya Sefer'de bir zamanlar dava için koşturup duran Murat artık yemek kitabı basmaktadır. Aslında bunu para kazanmak için yapar ama vicdanı elvermediği için “dava”ya bağlar:

Yemek kitabı deyip geçmeyelim. Ünlü Alman bilgini Hehn kavimleri ‘soğan seven veya sevmeyen milletler’ diye ikiye ayırıyor. Türkler başlangıçtan beri soğan seven milletler arasında yer alıyorlar. Türk kültürünün hazinesi olan Kaşgarlı Mahmud’un eserinde pek çok soğan çeşitlerinin yazılı olması da bunu gösteriyor (Kutlu, 2012k: 92,93).

Metnini gidişatı bölünerek iki yerde daha bu yemek kitabından alıntı yapılır: “Uygurlar, elimizde bulunan kaynaklara göre Orta Asya ve Uzak Doğu’da ‘karpuzculuğun babası ve önderi’ olarak görürlerdi. Laçınay’ın Rusça’dan Türkçe’ye 1945’te çevirdiği broşürde ‘Kımız sanatoryumlarından bahsediliyor (Kutlu, 2012k: 93). Sonrasında dar sütun ve küçük punto ile öykünün gidişatında aralara eklenen tırnak içinde parçalar görülür:

“Yok eğer Fransız mutfağını tercih ettiyseniz, kömür ateşinde ‘a point’ hazırlanmış Şatobriyan, kırmızı bir şarap eşliğinde yenmeye değer... Asıl ete eşlik eden Harika Bearnez sos’u unutmayacaksınız... (63). “Kokteyl kelimesinin nereden geldiği bugün bile kesin olarak bilinmiyor” diye Ahmet Mithat Efendi gibi okuru bilgilendirmek için yine akan öykünün aralarına kokteyllerle ilgili bilgiler sokuşturur (Kutlu, 2012k: 63,64).

Bunun dışında öykünün akışı devam ederken araya üç tane soru ve cevap girer. Bu soru ve cevapların arasında da öykü akmaya devam eder. Olay örgüsünden bağımsız soruların kaynağı belirtilmez. Ortak Pazar ve Türkiye ilişkileri, emek ve sermayenin Türkiye kalkınmasındaki yeri, faiz oranlarının serbest bırakılması ve bankerlik hakkında küçük alıntı parçalar verilir.

Sır'da “Tarihin Çöp Sepeti” öyküsünde gazeteci daktiloda bir yazı yazmaktadır onun ilk satırları öykünün bazı yerlerinde italikle tekrar edilir:

“Eğer bir gün bu ülkede hakikatin üzerine çekilen kara perde yırtılıp, gerçekler ortaya çıkabilirse, söylenecek ilk cümle şu olacaktır” (23). “Eğer bir gün bu ülkede...” (25). “Az daha ‘Eğer bir gün...’ diyecekti (27). Derken gözü makinada takılı kağıda, kağıttaki yarım kalmış cümleye takılıyor: “Eğer bir gün...” (Kutlu, 2012f: 30).

Gazeteci imlayı eleştirir ve sözlük kullanımının öneminden söz eder:

“Şu gazeteye bir göz atalım hele... Bugün Türk ekonomisinin karşılaştığı temel sorun hızını gittikçe arttırarak-çift ‘t’ mi, yoksa tek’t’mi? Başmakale yazarları artık ‘İmla Lügati’ne bile bakmıyorlar anlaşılın – devam eden enflasyondur. Enflasyonun ortaya çıkardığı temel sorunları- temel sorun, temel sorun... oh ki, oh- aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz” (Kutlu, 2012f: 40).

Hüzün ve Tesadüf’te “Tâciser’in Şiiri” öyküsünde Tâciser’in içinde bulunduğu ortam anlatılır ve sonunda yazdığı şiir italikle verilir:

Anne burada işler iyi
Ser veriyon sır alıyon
Merak etme beni gayrı
Ar veriyon yar alıyon
Bu nasıl bir alış-veriş
Anlamıyon anlamıyon... (Kutlu, 2011g: 30).

Uzun Hikâye’de hayali bir şiir yazılır:

Kağıda güllü-karanfilli kenar süsleri yapmış, ortasına da bir kıta şiir yazmıştı.
İşte şiir:

Kalbin umutla dolsun
Dilerim yüzün gülsün
O mavi kolye bende
Ebedî hatıra kalsın” (Kutlu, 2012o: 55).

Öyküde başkişi babasının oluşturduğu defteri okur:

“Açtım ve bir yerinden okumaya başladım. Bana tesadüf eden bölümde gazetelerden kim bilir ne niyetle çıkarılmış notlar vardı:

-Yurtdışına gidecek işçiler için yeni kolaylıklar sağlanıyor. Çalışma Bakanı Ali Naili Erdem konuyla ilgili geniş bilgi verdi.

Babam altına el yazısı ile not düşmüş. ‘Biz de mi gitsek acaba?’

-Prenses Fazıla’nın eşi Hayri Suat Ürgüplü 79.dönem yedeksubay adayı olarak Levazım Okulu’ndaki kıtasına katıldı. Ürgüplü ilk gün kuru fasulye yedi.

Babamın notu: ‘Pasta börek yiyecek değil a. Asker ocağı bu’

-Arçelik peşin 2014 lira, taksitle 2500 lira

-Akkışla Belediye Başkanı istifa edip çöpçü olmak üzere Almanya’ya gidecek. Babamın notu: ‘İşte memleketin halini gösteren en güzel fotoğraf.’

-Zeki Müren’in Kumburgaz’daki evinin bahçesinde TPAO’nun yaptığı sondaj sonucu petrole rastlanmadı.

Not: ‘Yok deve. Bir de çıksaydı bari. Hep birlikte bu petrolü millileştirelim diye bağırдық. Bağır bağır kulaklar sağır.’

-Etibank'ın Ambarlı Santrali için eleman alınacak. Aranılan nitelikler: Askerliğini yapmış olmak. 27 yaşından gün almamış olmak. Mektupla müracaat P.K 5-Küçükçekmece.

-Muhtelif memleketlerde on altı şehir gezen altı kişilik 'Çöp Tetkik Heyeti' Belediye Meclis Başkanlığı'na verdiği üç sayfalık raporda çöplerin yakılarak gübre haline getirilmesi için üçyüz milyon liraya ihtiyaç olduğu belirtilmiş, çıkar yolun 'çöpleri denize dökmek' olduğu ifade edilmiştir. Not: Yuh be! Bunu öğrenmek için Avrupa'da on altı şehir gezdiniz demek. Bu konuda mutlaka yazacağım (Kutlu, 2012o: 47-49).

Gazetede şiirler vardır. Bunlardan birini okur:

Bir vakte erdi ki bizim günümüz
Yiğit belli değil mert belli değil
Herkes yarasına derman arıyor
Deva belli değil dert belli değil
Adalet kalmadı hep zulüm doldu
Geçti bu baharın gülleri soldu
Dünyanın gidişi acı oldu
Koyun belli değil kurt belli değil
Çerh bozulmuş dünya ıslah olmuyor
Fukara ehlinin yüzü gülmüyor
Ruhsatı de ne dediğin bilmiyor
Yazı belli değil hat belli değil (Kutlu, 2012o: 49).

Ali Bey'in gazetede yazılarından "Particilik" başlıklı bir yazısı yer alır (Kutlu, 2012o: 86).

Beyhude Ömrüm'de Berber Hacı doğaçlama bir şiir söyler:

Şu karşıkı yeşillik
Bahçe midir bağ mıdır
Gönüle bak gönüle

.....
Ee, dördüncü mısrayı ne edeceğiz... oldu mu şimdi. Akla uyup bir kafiye buluruz. Diyelim: "Ölü müdür, sağ mıdır". Pöh. Kafiye tuttu diye bu şimdi şiir mi oldu? Olmadı. Neyse, şiiri bizim gibi kıcı kırıklara bırakırsan olmaz tabii. Neyse geçelim (Kutlu, 2012m: 98-99).

Huzursuz Bacak'ta gazeteden bir köşe yazısı olduğu gibi verilir (Kutlu, 2011e: 39-41).

Anadolu Yakası'nda Muzo Gönül şiir yazar. 'Vatan' başlıklı şiirini okur:

Şu memleketin bir havası var
Şu memleketin bir suyu var
Şu memleketin bir toprağı var
Havasına, suyuna, toprağına kurbanım.
Erzurum'un dadaşına
Elazığ'ın gaggoşuna
İzmir'in efesine
Puşusuna, kasketine, nefesine kurbanım.
Raci der ki günler akar
Ayrılık canımı yakar
Emir gelir süngü takar

Askerine, siviline, tüm halkına kurbanım (Kutlu, 2012l: 135).

Öykülerde metinlerarasılığın olduğu kısımlarda çoğunlukla bir söz grubunu söylendikten sonra bunun kime ait olduğu sorulur. Soru sorma işlemi ile okur uyanık tutulur ve onun da yapılan atıf için kafa yorması istenir:

“Çoktur eğerci derd ü belası muhabbetin/ Amma ne çare elde değil ihtiyarımız. Kim söylemiş?” (Kutlu, 2012k: 61). “Hülyası olmayınca hayatın ne tadı var. Yahya Kemal’in miydi bu?” (Kutlu, 2012l: 145). Bir mısra verilir. Sahibi hakkında tereddüt vardır: “Sanki Bayburtlu Zihni’nin. Hani bestelenmiştir ya. (...) Yavru gitmiş, ıssız kalmış otağı” (Kutlu, 2012l: 155). Ne demiş şair: Taşı havaya atıp/ Başını altına tutmaktır/ Adı aşk (Kutlu, 2014: 20). “İnsan dünyada hayal ettiği müddetçe yaşar. Kimin sözüydü bu?” (38). “‘Her ölüm erken ölümdür’ demiş şair” (118). “Şairin dediği gibi: ‘Seni aşkım canavarlar gibi takip edecek’” (73). “‘Göçtü kervan yalnız kaldık burada’. Böyle miydi acaba?” (Kutlu, 2014: 127).

Metinlerarasılığın en geniş başlığı alıntıdır. Alıntı bir metnin içine bir başka metinden bir bölümün olduğu gibi konulması ve bunun tırnak içinde ya da italikle belirtilmesi ve alınan kaynağın künyesinin verilmesidir. *Rüzgârlı Pazar*’da adamotu kelimesi için alıntının tüm kurallarına uyulur. Kelimeye dipnot verilir. Genişçe tanımı yapılır ve kaynak olarak parantez içinde Meydan Larousse yazılır (Kutlu, 2012c: 57). Bunun dışında öykülerde alıntının kurallarına tam olarak uyulmaz. Bir metin tırnak içinde ya da italik ile verilir, kime ait olduğu söylenir ancak ayrıntılı künye verilmez.

Nur’da kime ait olduğu belirtilen sözler yer alır: “Tanpınar ‘Beş Şehir’de ‘Cedlerimiz inşa etmiyor, ibadet ediyorlardı diyor. Çok haklı” (92). Bakara suresi 30. Ayete atıf yapılır: “Ayrıca Cenab-ı Hak ‘Sizin bilmediğinizi ben bilirim’ diye bir sır veriyor. Bunu bilmiyoruz” (94). Kudsi Hadis yer alır: “Cenab-ı Hak ne diyor ‘Kulum bana bir adım yaklaşırsa ben ona iki adım yaklaşırım’” (109). “Cenab-ı Hak buyurmuş: ‘Ben gizli bir hazine idim, bilinmek istedim, kâinatı yarattım’” (95). Kaf Suresi 16.ayete atıf yapılır: “O bize şahdamarımızdan daha yakın” (109). İsrâ suresi 85. Ayet ile Enbiya suresi 91.ayete atıf yapılır:

Mealen söylüyorum. Ayette şöyle geçiyor: ‘Sana ruh hakkında sorarlar. De ki: Ruh Rabbimin emrindedir. Size ancak az bir bilgi verilmiştir’.
-Bu da bir sır işte.
-Öyle.
-Bir de şu var. Ki bunu anlamak mümkün değildir.
-Nedir?
-‘Ona kendi ruhumuzdan üfledik’ (Kutlu, 2014: 144).

İsra 85. ayete atıf yapılır: “(...) şöyle bir ayet var: ‘Sana ruh hakkında sorarlar: De ki: Ruh Rabbimin emrindedir. Size ancak az bir bilgi verilmiştir’ (Kutlu, 2014: 165).

Sır'da italik ve tırnak içinde bir şiir yer alır, bunun kime ait olduğu söylenir:

Nagehan ol şara vardım
Ol şarı yapılır gördüm
Ben dahi bile yapıldım
Taş u toprak arasında
buyurmuş Hacı Bayram Veli...” (Kutlu, 2012f: 12).

Sır'da Tanpınar'ın bir şiiri yer alır. Şiirin sahibi açıkça belirtilir:

Kendi düzenine, temizliğine, titizliğine bakıyor.
Her şey yerli yerinde havuz başında servi
Bir dolap gıcırıyor uzaklarda durmadan
Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan
Sarmaşıklar ve böcek sesleri sarmış evi
Herşey yerli yerinde; masa, sürahi, bardak. Sağolasın Tanpınar. Her şey yerli yerinde. Güzel. Lakin ben neredeyim? Zamanın neresinde? Hangi sarmaşıklar sarıp sarmaladı beni? Böcek sesleri dediğin, gecenin geç vaktinde tıkır tıkır kitapları yiyip duran kitap kurtları mı? (Kutlu, 2012f: 50).

Sır'da tırnak içinde bir hadis verilir: “‘Öyle bir zaman gelecek ki, insanlar kazançlarının helal mi haram mı olduğuna bakmayacaklar artık’ şeklinde bir hadis-i şerif vardır. Bu zaman gelmiş midir?” (Kutlu, 2012f: 20).

Mavi Kuş'ta tırnak ve italik içinde Tanpınar'a ait olduğu belirtilerek bir şiir yer alır:

Zaman... Saat... Buralarda saat zamanı bölemez hanfendi. Yekpare bir zaman var bu iklimde. Hani Tanpınar ne diyordu: otelden gelen genç adam doktorun sözlerini tamamlar: Ne içindeyim zamanın/ Ne de büsbütün dışında/ Yekpare geniş bir anın/ Parçalanmaz akışında (Kutlu, 2012n: 59).

Tufandan Önce'de italik ile Faruk Nafiz'e ait olduğu vurgulanarak bir şiir okunur:

Tam kapıda bakan yeniden çeşmeye bakıyor. Sonra valiye. Hani bir şiir vardı ‘Çoban Çeşmesi’ diye. Vali edebiyata yakın galiba. Evet efendim, Faruk Nafiz'indir. Biniyorlar. Konvoy yeniden tozlu yola düşüyor. Nasıldı hatırlıyor musunuz? Elbette, orta mektepte iken ezberlemiştım. Biraz okur musunuz? Vali:

Derinden derine ırmaklar ağlar
Uzaktan uzağa çoban çeşmesi...
Böyle başlar efendim
-Sonu!

Ne şair yaş döker ne âşık ağlar
Tarihe karıştı eski sevdalar
Beyhude seslenir beyhude çağlar
Bir sağa bir sola çoban çeşmesi
-Evet, ben de hatırladım.
Demek Faruk Nafiz bu dağlarda epeyce dolaşmış.

-En meşhur şiiri ‘Han Duvarları’ dır efendim. Memleket edebiyatının bir şaheseri... Bakan yeniden çıplak dağlara, kel tepelere dönüyor. Bir mısra kaldı içinde; ‘Beyhude seslenir beyhude çağlar’ (Kutlu, 2011a: 174-175).

Tufandan Önce’de İmam Gazali’nin bir sözü yer alır:

Büyük İslâm âlimi Gazali Hazretleri dahi ‘mizaç değişir mi’ sorusunu tartışmış; neticede ‘değişir ama zorlu mücadele gerektir ve de nadiren değişir, hatta değişmez desek evladır’ sonucuna varmıştır (Kutlu, 2011a: 20).

Tufan’dan Önce’de minberde imamın halka vaaz verdiği bölümde Kur’an ayetleri yer alır:

Enam Suresi otuz ikinci ayette buyruluyor ki: ‘Dünya hayatı sadece bir oyun ve oyalanmadan ibarettir. Ahret yurdu sakınanlar için daha hayırlıdır’. Bu hüküm Ankebut Suresi altmış dördüncü ayette şöyle geçmektedir: ‘Bu dünya hayatı sadece oyun ve oyalanmadır. Asıl hayat ahret yurdundaki hayattır. Keşke bilseler’. Aziz cemaat, bakınız mesele Kasas suresi altmışıncı ayette daha bir açıklık kazanıyor. Cenab-ı hak buyuruyor ki: ‘Size verilen şeyler dünya hayatının geçim vasıtası ve debdebesidir. Allah katında olanlar ise daha hayırlı ve daha kalıcıdır. Buna hala aklınız ermeyecek mi? (64). Aziz cemaat. Peygamber Efendimiz bir hadis-i şerifte şöyle buyurmuştur: ‘Tüm düşüncesi ahret olan kimsenin kalbini Allah zengin kılar. Onun işlerini derleyip toplarlar ve dünya ona boyun eğerek gelir. Kimin de bütün kaygısı dünya olursa Allah onun gözlerinin arasına fakirliği yerleştirir, işlerini darmadağın eder’. Yine Efendimiz bir başka hadisinde ise şöyle buyurmaktadır: ‘Eğer insanoğlunun iki vadi dolusu altını olsa üçüncüsünü ister. Âdemoğlunun gözünü ancak toprak doyurur...’ (Kutlu, 2011a: 66).

Sır’da gazeteci Fikri Süzer “Adalet Dairesi” başlıklı yazı kaleme alır. Bir metin kaynağı belirtilmek suretiyle yer alır:

Mesela İbn-i Haldun’un mukaddimesinde, Kınalızade’nin Ahlak-ı Alâî’sinde vardır. Bir çember çizilir. Bunun adı Daire-yi Adliye veya Adalet Dairesi’dir. Altına şu metin ilave edilir. Metni aynen veriyorum, sonra şerh edeceğim.

Adldir mücib-i salâh-ı cihan
Cihan bir bağıdır dıvarı devlet
Devletin nâzımı şeriattır
Şeriata olamaz hiç hâris illa mülk
Mülk zaptleyemez illa leşker
Leşkeri cem edemez illa mak
Malı cem eyleyen riayettir
Râiyeti kul eder pâdişâh-ı âleme adl (Kutlu, 2012f: 110-111).

Bu köşe yazısının içinde “Eskiler şöyle derler: “Kadim odur ki, evvelini kimse bilmeye” sözü geçer (Kutlu, 2012f: 113). Aslında bu Mecelle’de kadim kelimesinin tanımıdır.

Gazeteci şöyle devam eder:

Sözün nihayetinde Viyana’da sefir iken bir aşk macerası yüzünden havagazi ile intihar eden meşhur Sadullah Paşa’nın bir kıtasını da buraya almayı münasip gördüm:
Hürriyet olmayınca emniyet olmaz

Emniyet olmayınca sa'y olmaz
Sa'y olmayınca servet olmaz
Servet olmayınca saadet olmaz (113).

Huzursuz Bacak'ta bir söz sahibi ile beraber yer alır: “Böyle fikrederek giderken bir küçük taş ve üzerindeki bir yazı beni yerime mıhladı. ‘Dünya bir gündür, o da bugündür-Çarşambalı Deli Remzi’ ” (Kutlu, 2011e: 48).

Öykünün devamında Yahya Kemal'in Türk İstanbul'undan bir kısım alıntılar:

Türk İstanbul nedir? (115). Bodur minaresi ile bir mescit, yanında bir ihtiyar çınar, onun gölgesinde bir çeşme, iki dükkan, bir sıbyan mektebi ve mektebin alnında bir kuş evi (115). Bir sonraki sayfada şöyle der: “Yahya Kemal ‘Türk İstanbul’ yazısına şu cümle ile başlıyor: ‘Bir iklimin manzarası, mimarisi ve halkın arasında tam bir ahenk varsa, orada gözlere bir vatan tablosu görünür’ ” (116). “Türk İstanbul düştüğü yerden bir daha kalkıyor. Tanpınar Divan şiirinden itibaren hareketle söyler bu sözü. ‘Şiirimiz düştüğü yerden kalkacak’ der. Yani ‘ses’ten’ (Kutlu, 2011e: 122).

Aynı öyküde mezar taşında yazan mısralar italik ile verilir:

“Taharetle erer Hakka erenler/ Şifa bulur bu hamama girenler” (Kutlu, 2011e: 123).

Anadolu Yakası'nda Mehmet Akif'e ait bir mısra yer alır:

“Akif'in o meşhur mısraı da geliyor hatırına.
-Hangisi?
-Şüheda fişkirir toprağı sıksan şüheda” (Kutlu, 2012l: 74).

Anadolu Yakası'nda şiir hakkında konuşan başkişi sözlerini Turgut Uyar'ın bir sözüyle destekler: “Turgut Uyar söylemişti bunu, altmışlı yılların başında, ‘Şiir çıkmazda, çünkü insan çıkmazda’ diye” (Kutlu, 2012l: 198). Aynı öyküde hadis kullanılır: “Cemaatte rahmet vardır diyor Peygamberimiz” (Kutlu, 2012l: 127). “Aşkını içine gömen cennetlikmiş” (Kutlu, 2012l: 169).

Chef'te Orhan Veli, Roland Barthes ve Cemil Meriç'e atıf yapılır:

Orhan Veli'den okuyarak yüzüme üfürüyor ‘Bak böcekler de öyle yapıyor’” (9). Roland Barthes ne diyor: ‘Bagajında hız, ev, güvenlik, cinsel arzu, kariyer, özgürlük, aile, erkeklik gibi bir sürü vasıf taşıyan otomobil’ (9). “Barthes efendi hızı saymış, cinselliği saymış ama çağımızın en önemli tutkusu olan ‘hazzı’ saymamış. Bin bir türlü olan haz” (10) (...) Cemil Meriç üstad boşuna ‘Banka mabed, para mabud’ dememiş. Ama siz şimdi bana ‘Yahu Cemil Meriç de kim’ diye sorabilirsiniz” (22). “Böhm Bawerk’e hak veriyorum. Şöyle diyor: ‘Bir toplumun kültür düzeyi ile faiz düzeyi ters orantılıdır. Kültür ne kadar yüksekse faizler o kadar düşük, kültür ne kadar düşükse faizler o kadar yüksek olur (Kutlu, 2011c: 24).

Öykülerde tırnak işareti içinde bir söz yer alır. Bunun bir esere ait olduğu ifade edilir:

Yokuşa Akan Sular'da Seydali'nin bedeni camidedir ama bilinci tüm modern insanlarda olduğu gibi başka yerlerde. Hatibin dediklerinden arada bir yalnız birkaç cümle duymaktadır. Onlardan biri Hz. Muhammed'in bir hadisidir:

Kıyamet gününde üç kimsenin hasmı ben olacağım: benim namıma söz verip yerine getirmeyen, insan ticareti yapan, hür insanı satıp parasını yiyen ve bir işçiyi tutup işini gördüğü halde ücretini ödemeyen (Kutlu, 2011d: 87).

Ya Tahammül Ya Sefer'de hocaya ait olduğu söylenen cümleler esasen Nurettin Topçu'ya aittir: “Buna onlardan çok ben inanıyordum. Hoca ne demişti? ‘Sizler davanın yılmaz erlerisiniz, bu dava sizlerin omzunda yükselecek’” (Kutlu, 2012k: 8). Öyküde Mehmet Akif'in Meal-i Celili'sinden bir alıntı yapılır. Bu alıntılar italik ile gösterilip yazarı belirtilmez. Hatta bu satırları kimin yazdığı sorulur. “Artık gidiyor: Hakka varan bir yolu tutmuş. Hay Allah! Nereden geldi bu mısra? Medresenin revakları arasından mı? Yoksa Firuzğa Mescidi'nin son cemaat yerinden mi? (Kutlu, 2012k: 32). Necip Fazıl ve Mehmet Akif'e atıf yapılır: “Arkadaşlar!.. Zulmün, ümitsizliğin ve idealsizliğin kararttığı siyah zeminde Asım, şafağın ilk ışıklarını haber verir” (Kutlu, 2012k: 32). Araya yine anlatıcının cümleleri girer. Sonra yazar Necip Fazıl'ın bir sözünü alıntılar. Bunu kaynak göstermeden italik harflerle yapar. “Bizim hareketimiz, mesuliyet hareketidir. Davamız hayata uymak değil, hayatımızı Hakk'a uydurmaktır. (Kutlu, 2012k: 32). Akif'ten italikle kaynak göstermeden alıntı yapılır. “Ve o nesil. Üzerinde yaşadığımız acılı toprağın çocuğu. Asım'ın nesli (Kutlu, 2012k: 33). Doktor Ayhan'ın gençlik halleri anlatılırken, italik ile verilip kaynak gösterilmeden Ayhan'ın gençken beslendiği kaynaklara atıf yapılır. Böylece nereden nereye geldiği gösterilmek istenir. Burada Nurettin Topçu'nun Yarınki Türkiye'sinden alıntı yapılır:

Cihadımız fikir ve ruh cephesinde yapılacaktır. Mektebimiz ve devletimizle, hukukumuz ve ahlakımızla, ilmimiz ve sanatımızla bizim benliğimizin mimarı olacak güzide, fedakâr bir zümrenin mektepleşmesi zamanı gelmiştir. Siyaset, ticaret, şöhret ve muvaffakiyetlerle gündelik hareket endişelerinden çok uzaklarda çalışan, sanki hayatımızın maverasında hazırlıklarını yapan bir hareket ordusunun fikir fedailerini bu davayı ancak başarabilir (Kutlu, 2012k: 44).

Öyküde Kerim ve Murat'ın bir arada olduğu o eski günlerden bir kesit sunulur. İtalik ve tırnak içinde Nurettin Topçu'nun sözleri alıntılanır. “Sabahı beklemeyiniz dostum, geceden yola çıkınız... Olur ki uyuya kalırsınız. Sabahı beklemek öğleni, öğleni beklemek akşamı

beklemek gibi bir ruh gevşekliğini doğurur...” (Kutlu, 2012k: 50). Alıntidan sonra yazar “Böyle yazmış aziz dost” (Kutlu, 2012k: 50) der. Kerim Murat’a çay koyar. Murat derginin bir daha çıkmayacağını söyler. Bu haberden sonra anlatıcı şöyle der: “Neredesin aziz dost? ‘Sabahı beklemeyiniz’ diyen sesin nerede? Sabahı beklemedik. Gecedan yola çıktık ama. Kim bilir? Bir yerde hata yaptık anlaşılır” (Kutlu, 2012k: 55). Nurettin Topçu’nun Siyasi Partiler-2 eserinden bir cümle il başkanına söylenir: “Bunun için il başkanı gözünü kırpmadan: ‘Parti bir ticarethane açan veya bir şirket kuran ortakların hareketine benzer’ diyebiliyordu” (Kutlu, 2012k: 85). Nurettin Topçu’ya ait söz sürekli tekrarlanır. Profesör Asım Murat’ın vefat ettiğini duyunca kulaklarında bir ses duyar: “‘Sabahı beklemeyiniz dostum, geceden yola çıkınız’ kim söylemişti bunu, kim yazmıştı? ‘Aziz dost’ diye başlayan mektupları kim yazmıştı? (107). Aynı cümle bir leitmotif gibi tekrarlanır. Fetanet Asım’a “Bizi iskeleden alacaklar Asım, belki adalara kadar açılırız geç kalma” (111) deyince Asım kendini muhasebeye çeker:

Geç kalmak mı, yanlış, koyu gaflete bürünmüş ömründe mütemadiyen ‘geç kaldığımı’ ona hatırlatan, yaşarken hatırlatan ve öldüğünde işte bir daha şiddetle hatırlatan Murat. Ona ‘Sabahı beklemeyiniz dostum, geceden yola çıkınız diye yazılar gönderen kendisi” (Kutlu, 2012k: 111).

İlhan’ın çocukluğunun anlatıldığı öyküde İlhan’dan bir şiir okumasını istediklerinde o şiir diye öğrendiği bir duayı okur: “Rabbi yessir/ velâ tuassir/ Rabbi temim/ Bilhayr” (Kutlu, 2012k: 68). İlhan’ın şiir diye okuduğu duanın aslına dair hiçbir atıf yapılmaz.

Öyküde kaynak verilmeden Bakara 155.ayete atıf yapılır: “‘Ey müminler biz sizi biraz korku, biraz açlık, biraz da mallardan, canlardan ve mahsullerden yana eksiltme ile andolsun imtihan edeceğiz’ ” (Kutlu, 2012k: 78).

Hüzün ve Tesadüf’te “Başlarındaki hocanın el işaretlerine dikkat ederek hep bir ağızdan ilahi okumaya başladılar. Şol cennetin ırmakları/ Akar Allah deyu deyu...” (Kutlu, 2011g: 60). Yunus Emre’nin bu şiiriyle ilgili hiçbir kaynak gösterilmez.

Nur’da sadece şairleri söylenerek iki farklı şiire atıf yapılır: “Ne diyor Şeyh Galib: “‘Bana kendi tali’imden bu siyah Sitare düştü” (99). “Akif’in ‘Gece’ şiirinden iki mısra geliyor aklına: ‘Karanlıklar, ışıklar gölgeler sussun ki, Allah’ım Bütün dünyayı inletsin benim secdem, benim ahım” (Kutlu, 2014: 118).

2.3.1.1 Pastiş ve Parodi

Ana-metinsellik ilişkilerinden pastiş, parodi ve gülünç dönüştürüm çoğunlukla birbirine karıştırılır. Bunların birbirinden ayrılan özellikleri vardır.

Parodi (Yansılama)

Gerard Genette Palimpsestes adlı eserinde parodiyi tanımlarken Aristo'nun poetikasından yararlanır. Poetika'da dört çeşit şiir türü vardır. Bunlardan biri parodia'dır. Bunun "anlatısal bir biçimi ve alçak (sıradan) bir eylemi" (Aktulum, 1999: 117) vardır. Kelimenin köken olarak manası ise bir şarkıyı olduğundan başka bir ses aralığında okumaktır. Edebiyatta parodi ise bir metnin başka bir amaçla yeniden yazılmasıdır. Gönderge metne ana metindekinden farklı bir anlam yüklenir. Burada dikkat edilecek husus ana metnin konusu değiştirilir fakat biçemi değiştirilmez. Bir diğer ayırt edici unsur ise parodide ana metinle alay edilmesidir.

Mustafa Kutlu'nun *Yokuşa Akan Sular* öyküsünde yabancılaşma teması bir pastişle dile getirilir. 1967'de binlerce insanın Kıbrıs için yürürken "Kıbrıs bizim canımız feda olsun kanımız" sloganına atıf yapılarak "[t]oprak bizim canımız, petrol olsun kanımız" (Kutlu, 2011d: 8) denir. Toprağın can, fakat petrolün de kan olduğu ifade edilir. Teknoloji sayesinde topraktan uzaklaşan bireyler petrol ürünlerini kullanmaya başlar. Yine bu öyküde İsmet Paşa döneminde ezanın Türkçe okunmasına "Tanrı uludur, Tanrı uludur. Memurlar İsmet Paşa'nın kuludur" diye tepki gösterilir: *Yokuşa Akan Sular*'da buna atıf yapılır: "Tanrı uludur Tanrı uludur-Memurlar İsmet'in kuludur." (Kutlu, 2011d: 77).

Modernizm eleştirisi yapılan *Bu Böyledir*'de Nedim'in eğlenceyi vurgulayan Sadabad şarkısına atıf yapılır: "Atalım, vuralım, devirelim, kâm alalım dünyadan" (Kutlu, 2012a: 10). Süleyman tavşan devirmece oynar. Tavşanı devirmek modern hayatın sunduğu imkanlardan yararlanmak, eğlence, konfor içinde yaşamaktır. Süleyman atıp vurmak ve eğlenmek isteyerek aslında modern hayata adapte olmak ister fakat içinde bulunduğu geleneksel hayat koşullarını da tam manasıyla bırakamaz. Yeni bir kimliğe sahip olamayışı İsmet Özel'in Amentü şiirine⁹ atıf yapılarak belirtilir: "Geçtim şarkıların ortasından, cami şadırvanından, vakıf talebe yurtlarından. Yeni bir gömlek giyemedim" (Kutlu, 2012a: 13).

⁹ "Geçti çıvgınların çıbanların, reklamların arasından/ Geçti tarih denilen tamahkar tüccarı/ kararmış rakamların yarıklarından sızarak"

Bu Böyledir'de Cahit Sıtkı'nın "Oyun" şiirindeki Semahat'a atıf yapılıır:

Sabahat'a ne oldu?
Evde kaldı.
Ev ne oldu?
Suya düştü (73).

Yine bu öyküde başkişinin yalnızlığı Şeyh Galib'in bir beyitine ¹⁰atıf yapılarak belirtilir: "Etrafında arkadaşlarından da kimseler kalmamıştı. Kimi terk-i nâm ü şâne, kimi itibâre düşmüştü" (Kutlu, 2012f: 53).

Hüzün ve Tesadüf'te Ahmet Muhip Dranas'ın Kar şiirine atıf yapılıır: "Sesim nereye kaçtı, o kesilesi sesim" (Kutlu, 2011g: 89).

Tufandan Önce'de kasabada İdris Güzel'in aklına birden bir planın gelmesi tarihte bilim açısından çok önemli iki hadiseye benzetilir:

Nasıl Newton efendinin kafasına bir elma düşüp 'Ulan nedir bu, kim attı, söyleyin yoksa hepinizi bire kadar kırarım diye tersleneceğine derin fikre dalıp yerçekiminin sırrına vardı ise; veyahut Arşimet hazretleri hamamın havuzunda hamamtasını yüzer görüp birden cin çarpmış gibi avret mahallinin açıklığına aldırılmayarak 'Buldum buldum diye sokağa fırlamış ise... (Kutlu, 2011a: 99).

Tufandan Önce'de Osmanlı padişahlarının kullandığı mühürlerdeki El Muzaffer Daima yazısına atıf yapılıır: "Haftalık gazetesinde 'Fikir Meydanı' adı altında kaleme aldığı uzun makalelere imzasını atar, altına sultanların mührü gibi bir de sıfat eklemeyi düşünür: 'El-Muhalif Daima' " (Kutlu, 2011a: 109). Her zaman her şeye karşı olan bir gazeteci olarak gazeteye mührünü vurur.

Huzursuz Bacak'ta Ahmet Haşim'in 'Sanat şahsî ve muhteremdir' sözüne atıf yapılıır: "Oysa imza şahsî ve muhteremdir" (Kutlu, 2011e: 98) denerek Ahmet Haşim'in 'Sanat şahsî ve muhteremdir' sözüne atıf yapılıır.

Hüzün ve Tesadüf'te üstün vasıflara sahip bir yiğit olmayı istediğini belirten karakter, destanlar ve gazavatnamelerdeki Battal Gazi'ye benzetilerek anlatılır. Burada da onun mucizevi karakterine atıf yapılıır: "Battal Gazi gibi ok işlemeyen (Kutlu, 2012: 85).

¹⁰ "Reh-i Mevlevîde bu sıfatla kaldı hayran/ Kimi terk-i nam ü şane kimi itibare düştü"

Rüzgârlı Pazar'da Ahmet Haşim'in "Canan ki görülür havz üzerinde" mısrasına atıf yapılır: "Ama gece, Ahmet Haşim'in cananı nasıl 'havz kenarında' peyda oluyorsa, o misal gelir dükkâna açar" (Kutlu, 2012c: 134).

Anadolu Yakası'nda modernleşme sürecinde bir yere ait hissedemeyen insanı anlatmak için Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar romanına atıf yapılır: "Yahu hayatı film olacak adam, bir nevi tutunamayan. He ya tutunamayan. Nedir bu tutunamayan?" (Kutlu, 2012l: 58).

Menekşeli Mektup'ta Ahmet Haşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"da şiirde mana aramanın bülbülü eti için öldürmek olduğunu ifade etmesine atıf yapılır. Postacı evlendiği kıza elini dahi sürmez: "Yahu bu çocuğa el sürmek bülbülü eti için öldürmek gibi bir şey. İnsan buna nasıl kıyar, bu bakir güzellik bakire kalmalıdır" diye düşünüyordu" (Kutlu, 2012b: 18).

Anadolu Yakası'nda bir Hz.Muhammed'in biz sözüne atıf yapılır: "Şimdi Erolcuğum şurası önemli. Bu rejimde bilenlerle bilmeyenler eşittir" (Kutlu, 2012l: 181). Hadise bilenlerle bilmeyenler eşit olmadığı ifade edilirken burada herkesin eşit olduğu anlatılır.

Pastiş (Öykünme)

Pastişte ana metin ile gönderge metin arasındaki ilişki parodide olduğu gibi biçemdedir. Ayırt edici unsur ise pastişte alay ve eleştiri yoktur: "Öykünmede ise yine bir biçem taklit edilir ancak yergisel bir işlevi yoktur. İşlevleri bakımından yansılama da 'alay'ı yananlamlar. Öykünme ise böyle bir işlevden uzaktır" (Aktulum, 1999: 119). Ayrıca pastişte ilk metne tematik açıdan öykünme de olabilir: "[ö]ykünme yalnızca biçemsel bir taklitle sınırlanmamalı; bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir" (Aktulum, 1999: 133).

Sır'da "Sır" öyküsünde anlatıcı bir gece rüyasında Hz. Muaviye olduğunu görür. Ebu Zer Gıfarî onunla birlikte yaptırdığı sarayı gezmektedir. Sonra Hz. Muaviye'ye dönerek yaptırdığı sarayın parasını halktan alıyorsa bunun bir zulüm olduğunu, yok eğer kendi cebinden veriyorsa bunun da israf olduğunu söyler. Esasen İslâm Tarihi'nde geçen bu öyküye bir rüya imiş gibi yer verilir (Kutlu, 2012f: 19).

Sır'da "Her Ne Var Âlemde" öyküsünde Mevlana ile Şems arasındaki ilişkiye atıf yapılır. Mevlana aşka kanat açmak isterken Şems ona o güne kadar öğrendiklerini unutmaması gerektiğini söyler. Bütün kitaplarını nehre atmalıdır. Böylece akıldan aşka doğru bir yolculuğa çıkar. Benzer bir durum bu öyküde işlenir:

Bir tarihte, bir âlim zat, bir şeyhe intisap etmek istedi. Şeyh dahi o âlim zata şöyle dedi: Sizde çok kitaplar olduğunu duyduk. Kendiniz de birkaç parça eser yazmışsınız. Doğru mudur? O âlim zat belî deyince şeyh bu defa şöyle buyurdu: Önce kitaplarınızı suya atın, sonra buraya gelin (Kutlu, 2012f: 44).

Çerçeve içinde yer verilen bu hikâyeden sonra bir akademisyen olan başkişi kendi makalelerini denize atar. Çokkatmanlı bir okuması olan öyküde ilim ile aşk karşılaştırılır ve aşkın ilimden daha faziletli olduğu anlatılır: "İşte dört başı mamur, vesikalara müstenit bir ilmî makale. İlmî makaleyi sağ elinin olanca gücü ile denize fırlatıyor. İşte kitaplarını suya attı. Efendi'nin dediğini yaptı. Ölmeden öldü sanki" (Kutlu, 2012f: 54,55).

"Aramakla Bulunmaz" öyküsünün başlığı Beyazıd- Bestami'nin "hakikat aramakla bulunmaz, ancak bulanlar arayanlardır" cümlesinden alınmıştır. Sözün sadece bir kısmı, kaynak gösterilmeden verilir. Öykünün sonunda ise "meşhur bir söz" olarak yer anılır. Öyküde bir adam Efendi hazretlerini arar. Ona aramakla bulunmadığı cevabı verilir.

"Red Cephesi"nde modernitenin kasabaya gelişi fakat Hafız Yaşar'ın buna karşı koyuşu anlatılır. Bu geliş önce yolun gelmesi ile olur. Yolun tasviri biçim ve tema olarak Kuran'da kıyamet sahnelerini anlatan ayetlere ¹¹ özellikle Tekvir suresinin ilk dokuz ayetine benzer.

Buldozerlerin dişleri toprağa saplandığı zaman... Motor gürültülerinin yavru kuşları yuvalarından ürküttüğü zaman... ağaçların devrildiği, kayaların demir matkaplarla delindiği, suların önünün kesildiği zaman... Bulutların kirlendiği zaman... O durgun göl kenarında, kamışlıkta, akşam, balıkların ve su kuşlarının, rüzgârın ve titreyen çimenlerin, kertenkelenin, sincabın ve tarla kuşunun birlikte söylediği ilahi ansızın kesildiği zaman... Görüldü ki; Ovayı bir baştan bir baş bıçak gibi kesen, geniş, kara, parlak, sıvaşık bir yol açılıvermiş (Kutlu, 2012a: 36).

Anlatım özellikleri açısından kıyamet sahnelerine benzetilmesi yolun kasabaya gelişinin, kasabanın modernleşmeye başlamasının kıyamet oluşunu imler.

Bu Böyledir'de lunapark ile modern dünya sembolize edilir. Modernizmle beraber kutsal olan bir kenara bırakılıp her şeyin önüne akıl ve bilim konur. İnsanın kendisini

¹¹ Güneş köreltildiği zaman, yıldızlar döküldüğü zaman, dağlar yürütüldüğü zaman, gebe develer kendi başına terk edildiği zaman, vahşi hayvanlar toplandığı zaman, denizler tutuşturulduğu zaman, nefisler birleştiği zaman, ve diri diri toprağa gömülen kızcağıza sorulduğu zaman, hangi suçtan dolayı öldürüldü (...) (Kur'an-ı Kerim: 672).

yapan değerlerden uzaklaşıp maddeye yönelir. Tanrı'nın boşaldığı yere dünya konur. Öyküde modern dünyanın imgesi olan lunapark Tanrı vasıflarını yüklenir:

Lunapark parlıyor. Kendinden gayrı her şeyi karartarak. Neonlarını florasanlarını salgılıyor üzerimize. Onun rengine boyanıyoruz. Yeşil yeşil bakarken birden kıpkızıl ateşte yanıyoruz. Sonra yine mor, yine mor. Her yerden seçiliyor. Sesi her yere ulaşıyor. Ovalarda dağ tepelerinde yankılanıyor. Nereye bakarsak, nereden bakarsak hep o. Ona dönsek de yüzümüzü, dönmesek de, yanımızda çevremizde (Kutlu, 2012a: 9).

Burada lunapark bir Tanrı gibi tasvir edilir. “Modern dünya da insan elinden çıkmış yapay bir tanrıdır” (Andı, 2008: 78). Kuran’da Bakara, 138; Taha, 5; Kaf, 16, Bakara, 115 ayetleri ile şu şekilde geçer: “Biz Allah’ın boyasıyla boyanmışızdır. Boyası Allah’ınkinden daha güzel olan kimdir? Biz O’na ibadet edenlerdeniz (deyin)” (Kur’an-ı Kerim, 2012: 26). “Rahman Arş’a kurulmuştur” (Kur’an-ı Kerim, 2012: 339). “Biz ona şahdamarından daha yakınız” (Kur’an-ı Kerim, 2012: 575). “Doğu da Batı da (tüm yeryüzü) Allah’ındır. Nereye dönerseniz Allah’ın yüzü işte oradadır” (Kur’an-ı Kerim, 2012: 22). Bu ayetlerin arka planında Allah’ın yerin ve göğün tek hâkimi olduğu, O’nun her yerde hazır ve nazır olduğu vurgulanır. Gelenekte Allah’ın rengine boyanan insan modern hayatla dünyanın rengine boyanır.

Nur’da İstiklal Marşı’ndaki tek dişi kalmış canavar mısraına atıf yapılır: “Günümüz insanı bu ruhaniyeti tek dişi kalmış medeniyete yedirirdi” (156). Bu medeniyetin, Türk toplumundaki ruhu yediği ifade edilir.

2.3.1.2 Gönderge

Gönderge “bir yapıtın başlığını ya da bir yazarın adını anmakla yetinmek [tir]” (Aktulum, 2011: 435). Herhangi bir söz grubu alıntılanmadan ya da dönüştürülmeden sadece bir eserin başlığı, bir yazar adı, bir kitabın adı anılır. Bir şahsiyete ya da esere atıf yapılarak o metnin arka planında yatan şey de gösterilmiş olur.

Mustafa Kutlu öykülerinde adı geçen kişiler ve eser isimleri ile metnin mesajını iletmede önemlidir. Genel olarak Kutlu’da tasavvufi karakter ve eser isimleri, mesnevi, gazel, halk öykü ve şiirlerine ait göndergeler vardır.

Beyhude Ömrüm'de köy hayatında eski gelenekler devam ettirilir: “Emrullah Hoca gözlerinin feri bol olduğu yıllarda köylüyü başına toplar, özellikle kış ayların uzun gecelerinde *Ahmediye, Muhammediye* gibi kitaplar okurdu” (Kutlu, 2012m: 43).

Yokuşa Akan Sular'da Kuran-ı Kerime gönderge çoktur: “Sehpaların yanında bir büyük saksı. Yağlı yeşil yapraklı kauçuk. En uç yaprağı duvarda asılı Kur'an-ı Kerim'e değıyor” (70). “Emine misafir odasında sabah namazından sonra başladığı Kur'an-ı Kerim'e dalmıştır” (72). Seydali Cuma hutbesindedir. Bazen hatibi dinler bazen elinde olmadan anın dışına çıkıp geçmişine döner. O anlardan birinde “[d]iz kırıp Kur'an talim ediyor, sonra rahmetli babası, Ramazan gecelerinde yüksek odada okunan Cenknâmeler, Ahmediye...” (Kutlu, 2011d: 86).

Yokuşa Akan Sular'da Kuran dışında ansiklopedi, roman, ders kitabı gibi eserlere de atıf yapılır:

“Yanında altı cilt Türk Ansiklopedisi. Her gözü takılıştta, senelerdir ‘yahu şunu bari tamamlasaydık’ dediğı. Onun yanında iki cilt Fî zılâli'l-Kur'ân birinci hamur kağıt şömezli, sonra Agatha Christie'den birkaç kitap, büyük kızı bayılır. Yanında Âmentü şerhi. Kitaplara bakmaktan vazgeçiyor (58). “Günlerdir almayı unuttuğı Sosyal Bilgiler kitabını unutmayıp almak için sağ eline geçirdiğı alyansına bakıyor” (Kutlu, 2011d: 46).

Yoksulluk İçimizde'de başkişinin yeni bir dünya seçtiğı ifade edildikten sonra farklı kaynaklara yönelmesi anlatılır: “Şuurla açacaktı Elif Cüzü'nün yapraklarını... İşaret parmağıyla sürerken satırları. El-Keremü, el-Habibü, -el Kalbu” (Kutlu, 2012h: 52).

Bir zamanlar memleketi kurtaracaklarını ifade eden gençlerin sonradan dünya meşgalesine dalıp geldikleri yeri unutmalarını anlatan *Ya Tahammül Ya Sefer*'de manevi kaynaklara daha sık atıf yapılır: “Sonra ezan sesleri geliyor, Kuran-ı Kerim okunuyor” (17). “Tam mihrabın önünde biri oturmuş Kur'an okuyordu” (Kutlu, 2012k: 18). Milli değerlerin sembollerine de atıf yapılır. Sırat-ı Müstakim dergisi bu gençler tarafından okunur. Eserin içindeki beşinci öykünün adıyla Cahit Zarifoğlu'nun “Nerede Bulabilsem Seni” şiirinin son dizesine atıf yapılır: “Kuşlar da Kaderle Uçar” (Kutlu, 2012k: 48).

Modernleşme sürecinin anlatıldığı *Bu Böyledir*'de İngilizce sözlük vardır: “Bozkırın ortasında koltuğumun altında İngilizce lugatlar (Kutlu, 2012a: 9). Bu sözlüğün kullanılması Batıya adapte olmanın başlangıcını gösterir. “Kahkaha Çiçeğı” öyküsünde parkta bir kadın gözlemlenir. Kadının elinde Batı edebiyatına ait metinler olduğu tasavvur edilir:

Kitap okuyan bir kadın. Öğretmen olsa bile... Burada, bu parkta, bunca zamandır... İçinizde hiç kitap okuyan bir kadın gören oldu mu? Ne okuyor acaba?... *Dar Kapı* olmasın... *Anna Karenina*. Her neyse bunlar araştırma faslına giriyor (Kutlu, 2012a: 62).

Abdülhak Şinasi Hisar'ın Boğaziçi Mehtapları eserine atıf yapılır: “Mehtap boğazın sularına Abdülhak Şinasi'den mülhem gümüşi parıltılar yayıyor (Kutlu, 2012a: 62).

Chef'te Nietzsche'nin bir eserine atıf yapılır: “Böyle Buyurdu Zerdüşt, deyiverdim” (Kutlu, 2011c: 32).

Sır'da “Her Ne Var Âlemde” öyküsünde bir akademisyenin ilmi bırakıp aşka yolculuğa başlaması anlatılır. Dolayısıyla burada yapılan atıflar de ilmi eserlere olur:

Masaya yığılmış kamusların üzerine koyarak bir elini, göz ucu ile açık duran kitaptan bir süre takip ediyor satırları. *Tereke defteri*, başka tabirle *metrukât defteri*, ölen Müslümanların (2)' dipnotuna iniyor gözleri, ‘Bazı haracgüzar Yahudi ve Ermenilerin de Bursa tereke defterlerinde metrukâtı kayıt ve tesbit olunmuştur. Bunlardan kısmet resmi alınmış, fakat veresiye taksim işine karışılmamıştır. Kefere terekesi için bak. Ö.L. Barkan, *Kanunlar*, İstanbul, 1943, s.69’ yeniden yukarıya metne dönüyor, bıraktıkları malları tesbit ile bu malların şeriat esaslarına göre taksimini gösteren kadı defteridir” (45) (...) Terekesi kayıtlı zenginler arasında II.Murad'ın nüfuzlu veziri Ahi Bayezid oğlu Hacı İvaz Paşa'nın oğlu Mahmud Çelebi'ye ait tereke ziyadesiyle dikkate değer. İhtimal babasının uğradığı akıbetten sonra Bedrettin Mahmud Refi'i Çelebi askerî sınıftan çıkmış bulunduğu terekesi kadı defterine yazılmıştır. Bununla beraber ona ait tereke, askerî menşeden bir ailenin serveti hakkında bize kısmen bir fikir vermektedir. Terekesi 67.420 akça, mühim bir servet sayılır'... (46). Tokat bir bağ içinde. Ne yazık ki bu bir kitap değildi, bir türkü idi. Tokat gibi bir türkü. İşte şu rafta duran kim? *Tibru'l-mesbûk fî beyân-ı cihad-ı Gâziyân-ı Cezâyir ve'l-mülûk* (47). Yanında *Zâdü'l Müştakîn*, ortası noktalarla kat'-ı mükâfî şeklinde şemseli, yanları zencirek cetveli, yumuşak fesrengi ciltli (48)....Bir küçük *Delâilü'l-Hayrât şerhi*, ortası dal ve çiçek şemseli, kenarları zencirek cetveli, miklepli Osmanlı cildi. Sonra Nâkâm İsmail'in divânı: *Hayâlât-ı Perişan*, arkası bez, üstü kağıt kaplı mukavva cilt. 218 yap....*Münşiat: Ebûbekir Kâni*... (48). Gözleri doluyor. Efendi ne demiş olabilir? Bütün bunlardan ayrılmasını istiyor? ‘Kitaplarını suya at, öyle gel’ saçma (Kutlu, 2012f: 49).

Türk dili ve edebiyatı alanında bir derginin adı anılır: “Camın kenarında bir sehpa, sehpanın üzerinde bir çeşmibülbülün yanında Türk Dili araştırmaları yıllığı-‘Belleten’in bir eski sayısı” (Kutlu, 2012f: 49). Ayrıca edebiyat sahasında önde gelen bir isme değinilir: “Evet, hep kitaplar vardı. Tanpınar, aziz dostum, biliyor musun son günlerde kendime hep şöyle hitap ediyorum (Kutlu, 2012f: 50).

Hüzün ve Tesadüf'te Kutlu'nun köşe yazılarının yer aldığı gazeteğe atıf yapılır: “Kırlangıç yuva yaptı, arkadaşlar Yeni Şafak'ta yazmaya başladılar” (Kutlu, 2011g: 11). Ayrıca edebî eserlere de atıf yapılır: “Sonra Ay'a Seyahat, Denizler Altında Yirmi Bin

Fersah, Kara Korsan, Çelik Bilek (Kutlu, 2011g: 85). “Kara Korsan’ın, Mavi Sakal’ın, Top sahasının laneti üzerime yağdı (Kutlu, 2011g: 90).

Uzun Hikâye’de daha ziyade çocukların okuduğu edebî eserlere, bazı romancılara atıf yapılır:

O boncuk işlemeye devam ederken, ben babamın kitaplarından birine daldım. Kâh Panait Istrati’nin Baragan’ın Dikenleri’ni kâh Dostoyevski’nin Beyaz Geceler’ini okurdum. Turgenyev’in *İlk Aşk*’ını Celâl’e de okudum” (42). “Küçük Prens’i o dükkânda keşfettim (62). Edebiyata meraklı olduğumu biliyordum. Ancak Ümit Yaşar, Turan Oğuzbaş gibi aşk şiiri yazarları; Barbara Cartland, Cronin gibi romancıları tercih ediyor; benim ara sıra ‘Bir de bunu okusanız’ diyerek gösterdiğim Dostoyevski, Kafka kitaplarını almak istemiyordu (91). “Çalıkuşu’nu çok sevmiş, keşke o da okuyup bir öğretmen olabilseymiş” (95). “Ben o sırada dükkânda Çehov’un hikâyelerine dalmış, sabahtan beri siftah etmemiş oturuyorum” (Kutlu, 2012o: 102).

Başkişinin kitapçı dükkânına Sevim Hanım ve Feride gelir. Sevim Hanım Feride’nin kitap okumayı sevdiğini söyler ve böylece kitaplar üzerinden bir sohbet başlar. İki kişi arasında kitaplar üzerine bir konuşma geçer:

-Hadi hadi saklama, *Yeşil Yıllar*’ı bir günde okumuştun. Sonra *Şahika*... Anlaşılan Sevim buna Cronin külliyyatını bütünüyle okutmuş. Ancak Kerime Nadirleri, Esat Mahmutları bitirmedi mi? Bülbül yeniden şakıdı:

-Evet, okumayı seviyorum. Ben de konuşayım dedim. Nereden aklıma geldi ise şu saçma sapan sözleri söyledim:

-Madem adınız Feride, size Reşat Nuri’nin ünlü eseri *Çalıkuşu*’nu vereyim. Tabii eğer okumadıysanız (Kutlu, 2012o: 92).

Uzun Hikâye’de halk hikâyelerindeki Ferhat ile Şirin mesnevisine atıf yapılır. Başkişi babası gibi yapıp sevdiği kızı kaçırmaya niyet eder fakat kız ailesinin adına laf sürmemek içi kaçmayı kabul etmez. “Ben aslında Ferhat olup dağları delmeye hazırdım ama (Kutlu, 2012o: 104) diyerek hayal kırıklığını dile getirir.

Mavi Kuş’ta atıf yapılan eserler geniş bir yelpazeye sahiptir. Edebî eserlere atıf yapılır:

“Otelden gelen genç adam Tanpınar’ın meşhur şiirini okuyunca genç kızın ilgisi ona yönelmiştir” (60). “Yok, canım der içinden, bu Abdülhak Şinasi’nin, Tanpınar’ın İstanbul’u. Bugün artık kalmadı bunlar” (155). “Elbette ki bir değişim yaşanmakta ve taşranın yekpare zamanı kenarından köşesinden delinmektedir amma, bir o kadar yavaş seyrederek ki, değişim hissedilmez bile” (74). “Alışılmadık yanı insanlardan çok, hayvanlar ve bitkilerle ilgilenmesi; bir Robenson gibi adasında yalnız kalmasıdır” (Kutlu, 2012n: 40).

Aynı öyküde divan edebiyatından kaynaklanan yazar, bu alandaki eserlere de atıf yapar:

“O zaman görülür ki, Fuzulî ile Bâkî, Hayâlî ile Zâtî farklı insanlardır ve farklı farklı şiirler söylemişlerdir” (74). “Bilal kendini o onulmaz keder içinde kaldırıp dağa taş a atıyor, bildiğiniz Leyla’sını arayan Mecnun gibi” (120). “... yuvarlak tel gözlüklerini iki de bir geriye ata ata Hamzanâme, Müzekki’n-Nüfus, Yunus Emre Divanı okur” (8). “Hani Ferhat Şirin’in aşkı için dağları deler ya” (Kutlu, 2012n: 101).

Tufandan Önce’de tarihi şahsiyetlere kıssadan hisse geleneğini sürdüren yazar ibretlik olması hasebiyle atıfta bulunur: “III. Selim’e benzetiyordu kendini, adam ‘Helâkime sebep hilmimdir’ demiş” (153). “Sultan Süleyman’a kalmayan dünya ona kalacak mı?” (Kutlu, 2011a: 79).

Rüzgârlı Pazar’da sinema ve televizyon programlarına atıf yapılır: “Bu yığını görünce Sadri Alışık’ın oynadığı siyah beyaz televizyonun ilk reklam filmini hatırlıyorum” (Kutlu, 2012c: 26). Ayrıca film sahnesi ve ona ait replikler verilir:

“Hey beee! Bruce Lee misin nesin” (73). “(...) acilen bir Love Story yapıyorlar (113). Nimet Love Story’ye bütün kalbiyle inanmıştı” (114). “Sinan Çetin ile Film Gibi’nin minibüsü” (136). “Ne Sinan Çetin’i tanıyordu ne de Film Gibi’ programını seyretmişti” (137). “Hani Sinan Çetin’in Film Gibi programına çıkmıştı da, Çetin bunu otuz yıldır görmediği kızıyla buluşturmuştu” (160).

Edebî eserlere de atıf yapılır: “Yüreğinin Götürdüğü Yere Git, Simyacı gibi kitaplar okuyor, aralarında mırırmır konuşuyor, Pazar esnafıyla hiç muhatap olmuyorlar” (Kutlu, 2012c: 125). Susanna Tamaro ve Paulo Coelho gibi çağdaş dünya edebiyatının yazarlarına atıf yapılır. Her iki eser de yolculuk ve kendini arayış temasına sahiptir. Türk edebiyatında daha ziyade çocukların okuduğu Kemalettin Tuğcu anılır: “Ben bunları dinledikçe rahmetli Kemalettin Tuğcu’yu ve onun kitaplarındaki sokak çocuklarını, çalışan çocukları hatırlıyorum” (Kutlu, 2012c: 166).

Huzursuz Bacak’ta Ahmet Hamdi Tanpınar ve hocası Yahya Kemal’e atıf yapılır:

“Yahya Kemal gibi yapıp bir tepeye çıkmalı (Tepe mi kaldı ya!), oradan bakmalı (36). “Bakacağız. En azından Yahya Kemal gibi İstanbul’un bir tepesine çıkıp oradan şehre bakacağız (Tepe mi kaldı ya!)” (42). “Onu biraz Ahmet Hamdi Tanpınar’a benzetiyorum. Lakabını biliyorsunuz. ‘Kırtıpil’dir. Devrinde kıymeti bilinmemiş olsa da, sonradan ülkenin en parlak edebiyat adamı kabul edildi. Kendi isteği dışında “Edebiyatçılar Birliği Başkanı” seçmişler, galiba yurtdışındaymış kendisi, ‘Dönünce ilk işim istifa etmek olacak’ diyor hatıralarında (Kutlu, 2011e: 56).

Rüzgârlı Pazar’da divan edebiyatından yararlanan yazar Fuzuli’ye ve Leyla ile Mecnun mesnevisine atıf yapar: “Sevmek yanmak değil mi? Tâ Fuzuli’den bu yana böyle. Fuzuli’yi lafın gelişi andık, yakınımızdır diye. Elbette ondan öncesi de var, ama niyetimiz

aşkın tarihini yazmak değil” (142). “Kimin gözleri bu kadar güzel olabilir. Leyla’nın mı?” (Kutlu, 2012c: 63).

Kapıları Açmak’ta dinî metinlere atıf yapılı: “Bir gün nasıl oldu ise Hanife Kadın’dan kendisine bir Kur’an-ı Kerim getirmesini rica etti. (...) bir Kur’an-ı Kerim bulup getirdi (Kutlu, 2012e: 74). “Zehra bundan böyle sürekli Kur’an okumaya verdi kendini” (74). “Kurbanlar kesildi, Kur’an okundu ”(Kutlu, 2012e: 152).

Huzusuz Bacak’ta artist ve aktriste atıf yapılı: “Ayhan Işık bıyıklar ile kumaş mağazasının tezgâhına yakıştırdı hani” (Kutlu, 2011e: 55). “Hüzün dolu bir güzellik. Tıpkı Juliette Binoche” (Kutlu, 2011e: 108). Memleket meselelerine kafa yoran başkışı ile Nurettin Topçu’nun eserine atıf yapılı: “Mesuliyet bir isyan ahlakı ister. ‘İsyan Ahlakı’ konusu uzun bir meseledir, şimdilik buna girmiyorum” (107). “Açıkçası ‘isyan ahlakı’nın kenarda köşede kalmış, hala sönmemiş kıvılcımı (Kutlu, 2011e: 120). Öyküde ayrıca dinî metinlere ve şahsiyetlere atıf yapılı:

“Bizim evin temelinde Yasin’ler ilahiler (...)” (16). “Belki de bu sebepler bir gün bir sınıf arkadaşım Hz. Peygamber’e alenen dil uzattığında kendimden geçmiş, çocuğun ağzını burnunu dağıtmıştım” (17). “Sıkışınca Ömer bin Abdülaziz’den örnekler verirdim.” “İçinde muhtemelen Kuran-ı Kerim var” (44). “Ziyaretçilere Kuran okuyorum diye asılır, eh yolunu bulur” (44). “İşte Yasin Tebareke falan” (44). “Zabıtalara ara sıra baskın yapıp bunları topluyor, ellerindeki Kur’ânları alıyor ama” (45). “İsa Dayı ertesi gün karşıdaki camiden bir Kur’an araklayıp yine geliyor” (45). “Nuri galiba çömelmiş Yasin okuyor. Ezberindedir. Ben üç İhlas bir Fatıha okudum biraz da dua ettim” (49). “Nuri Yasin-i Şerif’i bitirip ellerini yüzüne sürerek kalktı” (51). “(...) Kuran-ı Kerimleri, divanları dahi ciltliyor” (Kutlu, 2011e: 52).

Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı’nda edebî eserler ve kişiliklere atıf yapılı:

“Yekpare zaman nedir? Eminim bunu Tanpınar da bilmiyordu” (Kutlu, 2012d: 8). “Tıpkı Tanpınar’ın ‘Saatleri Ayarlama Enstitüsü’ gibi” (16). “Hatta bir seçme yapıp kitap bile çıkardım: ‘Adım Adım İstanbul’ (Kutlu, 2012d:) Meşhur şair Zati, Bayezid Camii avlusunda remilcilik yapardı. Mürekkepçi Enverî’nin okuması-yazması olmadığı biliniyordu (Kutlu, 2012d:).

Öyküde ayrıca gündemdeki şahıslara atıf yapılı: “-Deniz Seki için ne diyorsunuz? Bence çok ileri gitti, değil mi ama? -Özcan’a bayılıyorum. Asmalı Konak’ı hiç kaçırmam. Güzel dizi, değil mi ama?” (Kutlu, 2012d: 29).

Zafer Yahut Hiç’te edebî kişilikler ve eserlere atıf yapılı:

“Bulut bir hafta Mecnun gibi dolaştı” (107). “Tanpınar’ın Huzur’undan mı, yoksa Abdülhak Şinasi’nin Boğaziçi Yalıları’ndan mı çıkıp gelmiş olmalıydı

bu oda” (153). “Yahu bu Giyom Tell masalına benziyor ama neyse” (159).
“Salak o yarayı kim sardı. Lokman hekim mi sardı” (Kutlu, 2011f: 113).

Hayat Güzeldir'de Kerem ile Aslı mesnevisine atıf yapılır: “Sanırsın Âşık Kerem buluştukları gece Aslı'nın düğmelerini çözüyor” (Kutlu, 2012g: 11). Ayrıca bir gazetenin adı anılır: “Sac sobanın yanına bir eski Yeni Sabah gazetesi serer, tütün paketini açar, üzerine yayardı” (Kutlu, 2012g: 91). Hızır motifi ve Kur'an'a öyküde sık rastlanır. Küçük insanların küçük ve huzurlu dünyasında maddi olarak varlıklı oldukları söylenemez. Onlar dinî öğelere sarılıp mutlu olurlar:

“Ama yine de Kuran-ı Kerim'i getirip bu iki inanmış adamın ikisine de el bastırarak yemin etti” “Bunun üzerine Hızır Aleyhisselam Cenab-ı Hakkın izni ile boz atına binip geceleri dolaşmaya başlamış” (48). “Şehzadenin gözyaşları okuduğu Kuran-ı Kerim'in üzerine damlıyormuş” (66). “Kadını ter bastı Salâvat getirmeye başladı” (73). “Saliha Kadın artık başka bir yere bakmaksızın, namazını kılıp da toplamadan kalktığı seccadesine vararak diz çöküp Yasin okumaya başlıyor” (75). “Ayşe Kur'an okumayı öğrendi, namaza başladı” (Kutlu, 2012g: 122).

Anadolu Yakası'nda bilimsel bir gelişmeye ve onun kâşifine atıf yapılır: “Ona ‘Arşimed'i tanır mısın’ diye sordum” (148). “‘Buldum buldum diye hamamdan fırlamış anadan üryan’” (Kutlu, 2012l: 148). Öyküde ayrıca divan edebiyatından halk edebiyatına oradan güncel edebiyata kadar pek çok şahıs ve esere atıf yapılır:

Kitaplar, *Çocuk Kalbi*, *Robenson*, Jules Verne'nin eserleri, daha çok tarih, Abdullah Ziya Kozanoğlu, Feridun Fazıl Tülbentçi, sonra elbette hepimizin kalbinde yeri olan Kemalettin Tuğcu'nun kitapları, Ömer Seyfettin. Bazı yerli yazarlar, Reşat Nuri, Halide Edip, Yakup Kadri, Refik Halit (Kutlu, 2012l: 41).

Öyküde Divan edebiyatı ve Halk edebiyatına ait kişi ve eserlerin yanı sıra dinî kaynaklara da atıf yapılır:

“Nasreddin Hoca var, unutma” (90). “Şimdi bir merkez taşra ayrımı yapılıyor. Şerif Mardin çok yaptı bunu (...) Taşra da merkezi besler. Nef'i Erzurum'dan, Nabi Urfa'dan, Zâti Balıkesir'den gelmiştir İstanbul'a. Bunlar divan edebiyatına çok şey kattı. Zâti Beyazıt Camii avlusunda remilcilik yapardı” (128). “Bırak Fuzulî'yi, Yenice-Vardar'da bir çocuk doğsa adını koyarken mahlasını da verirlermiş” (129). “Taşrada üstü başı dökülen bir adam sana Fuzulî'den gazeller, Karacaoğlan'dan koşmalar okuyabilir. Yunus Emre, Hacı Bayram, Süleyman Çelebi ile yoğrulmuştur” (131). “*Vatan yahut Silistre*'den beri böyle” (138). “Tek at tek mızrak dedim” (165). “İsmail'de ilmihal vardı onu okudum. Bir de *Kıyamet ve Ahiret* diye bir eser” (Kutlu, 2012l: 42).

Öyküde biri aydınlanma çağını başlatan diğeri de bu dönemle beraber gelen Sanayileşmenin getirdiği tehlikeden söz eden iki düşünür atıf yapılır: “‘Entelektüeller’ diye bir kitap okumuştum. Jan Jak Ruso'dan, Hemingway'e kadar pek çok düşünür ve

sanatçının gerçek yüzünü anlatıyordu” (164). “Heidegger tekniğin insan için en büyük tehlike olduğunu söylemişti” (Kutlu, 2012l: 189).

Chef’te gündemdeki sanatçılara atıf yapılır: “Az kalsın İbrahim Tatlıses’in ‘Ben de isterem’ parçasını patlatacağım” (19). Ayrıca bir yabancı bir de Türk düşünüre atıf yapılır: “Ziya Gökalp falan aklıma geliyor” (29). “Senin Böhm Bawerk çuvalladı” (Kutlu, 2011c: 31).

Menekşeli Mektup’ta edebî şahsiyet ve eserlere atıf yapılır:

Kerem’in Aslı’yı; Tahir’i Zühre’yi sevdiği kadar olmasa bile, o türden bir aşkla karısını seviyordu” (Kutlu, 2012b: 18). “...kırksekiz kiloya inmiş bir Mecnun vardı” (26). “Fuzuli boşuna ‘Aşk derdiyle hoşem el çek ilacından tabip’ dememiş” (27). “Malum, karısı kaçıp kendisi Mecnun’a döndüğünde ...” (58). “Tıpkı büyük ceddimiz Mevlid yazarı Süleyman Çelebi gibi... (Kutlu, 2012b:112).

Öyküde Postacının eşinin sesini övmek için ses sanatçılara atıf yapılır: “Ne Nezahat Bayram, ne Muzaffer Akgün, ne Gülşen Kutlu kızın eline su dökemez yani” (21). Sarıkamış şehitlerini anmak için Enver Paşaya atıf yapılır: “Enver Paşa telgrafla Hasan İzzet Paşa’ya altın liyakat madalyası verdiğini bildirdi” (Kutlu, 2012b: 146).

Yaşa Padişahım yaşa
Kan bulaşmış çatık kaşa
Bir Urus’a esir düştük
Sebepe oldu Enver Paşa (Kutlu, 2012b: 159).

Nur’da Nur’un okuduğu kitaplara yer verilir:

“Polyanna’dan girdi Küçük Prens’ten çıktı. Hz. Peygamber’in hayatını bir de kitaptan okudu” (69). “...ince bir kitap buldu. Adı ‘Kıyamet ve Ahiret’. Şimdi yazarını hatırlamıyor” (70). “Ortaokulda Reşat Nuri, Sait Faik, Orhan Kemal, Tarık Buğra vb.okuyan Nur; liseye geçtikten sonra klasiklere yöneldi. Başta Dostoyevski ve Rus Edebiyatı, sonra Balzac, Stendhal, Hügo vb. Ama bütün bu okumalar yaraya merhem olmuyordu. Nur zaten bilimkurgudan, gerilim romanlarından filimlerden, postmodern olan şeylerden hoşlanmıyordu” (73). “Önce Kuran-ı Kerim okumayı öğrenecekti” (73). “Efendim ben Kuran okumak istiyorum” (74). “Burada bir hocahanim çocuklara Kur’an okutuyor, sen de aralarına katıl”(74). “Nur böylece Kuran okumayı öğrendi” (74). “Kuran-ı kerim’in merkez kavramları sırta dolu” (94). “Okumaları felsefeye kaydı Heidegger, Kierkegaard, Kant, Bergson, Hint Felsefesi Upanişatlar, Vedalar karışık okudu. Oradan tasavvufa geçti. Batıda işin aslımı kavrayan birini bulamamıştı. En iyisi İbn Arabî dediler. İbn Arabî’den başladı... En iyi mesnevi şerhi Ahmet Avni Konuk’undur dediler. Onu aldı okudu... Başkaları Mevlana’dan ne anlıyor acaba?” (77). “... Kuşeyrî Risalesinden Kalp bahsini okumaya koyuluyor” (165). “Aşk-ı Memnu. Hani dizisini görmüştük” (138). “Bursa Rehberi ile Tanpınar’ın ‘Beş Şehir’ini aldı” (155). “Nur Konya’ya varınca önce Mevlana’nın kabrini ziyaret etti. Çantasında ‘Beş Şehir’...” (170).

2.3.1.3 Gizli Alıntı

Bir metnin içinde herhangi bir kaynak göstermeden hatta alıntı yapıldığına dair en ufak bir ipucu bile verilmeden yapılan alıntı çeşididir. Mustafa Kutlu öykülerinde başka metinlerle ilişki kurulurken genelde bu ilişki tırnak işareti, italik ya da “şair ne demiş”, “kim demiş” gibi ifadelerle bu işlem belli edilir. Fakat bazı ilişkilerde ise alıntı yapıldığına dair hiçbir işaret verilmez.

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı'nda Şair Fitnat Hanım'ın bir mısrasına atıf yapılır: “Tapucu bu sözler üzerine heyecana gelip bir mısra patlatıyor: ‘Aferin erbâb-ı aşkın kuvve-i bâzusuna’ (Kutlu, 2012d: 75).

Ya Tahammül Ya Sefer'de Doktor Ayhan İlhan'ı muayene ederken kime ait olduğu verilmeden çift tırnak içinde Tanpınar'ın sözleri verilir: “Mazi daima mevcuttur. Kendimiz olarak yaşayabilmek için, onunla her an hesaplaşmaya ve anlaşmaya mecburuz” (Kutlu, 2012k: 46).

Sır'da Cemil Meriç'e ait bir söz verilir. Sonunda ise “kükrederdi” fiili kullanılır. Bu sözün kime ait olduğuna dair hiçbir bilgi verilmez:

Sağ beni anlamıyor, sol da yabancı bana yaklaşmıyor, diye yakına yakına gök kubbenin altından göçüp giden rahmetli mütefekkir heyecanlanıp, gazaba gelip nasıl koltuğundan fırlar, sarı kehribar tesbihini bir avucundan öbürüne vurup şaklatarak: Dil namustur... Kamus, namustur... diye nasıl da kükrederdi (Kutlu, 2012f: 34).

Faruk Nafiz'in Deniz şiirinden bir mısra çift tırnak içinde verilir, fakat kaynak gösterilmez: “Denize bakıyor. ‘Deniz engin bir sudur’” (Kutlu, 2012f: 44). Birkaç sayfa sonra bu şiirden gizli alıntı yapar. Ne tırnak içinde verir ne de şairinden söz eder: “Deniz engin bir sudur, tuzlu yeşil dalgalı/ Kenarlarını süsler bazen beyaz bir yalı (Kutlu, 2012f: 49). Aynı öyküde hiçbir işaret verilmeden İsrâ suresi 81.ayete atıf yapılır: “Hak yerini bulur ve elbette hak gelince bâtil zâil olur” (Kutlu, 2012f: 16).

Beyhude Ömrüm'de başkişinin kayını Şahin Hediye'ye âşiktir fakat maddi durumu evlenecek vaziyette değildir. Anlatıcı bunu şöyle ifade eder: “Şahin'de gerçi cep delik, cepken delik ama mangal kadar yürek var (Kutlu, 2012m: 57). Orhan Veli'nin Delikli Şiir'ine atıf yapılır. Öyküde anlatıcı mezarlığa gider. Toprağı temizler, gül diker ve dua eder. “Dünya hayatı bir oyun ve eğlenceden ibaret” (138) diyerek En'am suresi 32.ayete

atıf yapar. Yine bu bağlamda “He ya! Gelimli gidimli dünya” (149) diyerek Yunus Emre’nin bir şiirinden gizli alıntı yapılır.

Sıradışı Bir Ödül Töreni’nde Nezaket el sanatları merkezi açar. Bu esnada kendine soru soran birine şöyle cevap verir: “Mevla görelim neyler Neylerse güzel eyler” (Kutlu, 2013a: 107). Erzurumlu İbrahim Hakkı’nın bir şiirine ait mısra gizli alıntı ile verilir.

Nur’da “Gittin ama kodun hasret ile canı bile” (Kutlu, 2014: 9). Hiçbir şey belirtilmeden sadece çift tırnak içinde İsmet Özel’in *Yaşamak Umurumdadır* şiirinden bir mısra verilir: “Beni artık ne sıkıntı ne rahatlık haylamaz” (116). Hadis-i şerif yer alır: “Aslına bakarsan Ölmeden önce ölünüz sırrına mazhar olanlar onu gülümseyerek karşılar” (118). Ayrıca tasavvufta kudsi hadis kabul edilen bir söz yer alır: “Kendini bilen Rabbini bilir” (Kutlu, 2014: 123).

2.3.1.4 Epigraf

Epigraf bir metnin giriş kısmına konarak, içerikle kendisi arasında bir bağ kurulur. “Bir metni başka bir metinle ilişkilendirerek bir benzeşiklik ilişkisi kurar. Bir sayfa başında yalnız başına yer alarak ‘kitabı temsil eder’, kitabı ve anlamı indirgeyip özetler” (Aktulum, 2011: 475).

Ya Tahammül Ya Sefer’de “Dön Geri Bak” öyküsünün başında bir epigraf vardır: “Bu dere baştanbaşa cevizli bağ/ cevizler şak şak eder dön geri bak/ Elazığ türküsü” (Kutlu, 2012k: 66). Öykü adını bu türküden alır. “Sarışın Sorular” öyküsünün başında bir epigraf yer alır. Bunun hangi esere ait olduğu da belirtilir. “Canla başla çalışmak!/ Yetenekli değerli olmak./ Bunların hepsi boş laf./Hayatta yükselmek istiyor musun?/ Öyleyse sen de bir şebekeye dahil ol” TELEMAK” (Kutlu, 2012k: 74).

Menekşeli Mektup’ta “Hac Yollarında” öyküsünde epigraf vardır: “Kâbe’nin yolları bölük bölüktür/ Dünya dedikleri bir gölgeliktir” (Kutlu, 2012b: 81).

2.3.1.5 Anıştırma

Postmodern anlatım tekniklerinden biri olan anıştırma Kubilay Aktulum tarafından şöyle açıklanır: “[b]ir metne, bir düşünceye, bir şeye doğrudan belirtmeden sezdirim yoluyla gönderme yapılmasıdır” (Aktulum, 2011: 419). Mustafa Kutlu öykülerinde anıştırmalara yer verilir.

Yokuşa Akan Sular'da Bican fabrikaya girince çok korkar. Korkusunu bir dinî söz grubunu tekrar ederek yenmeye çalışır: “Ha bire salâvat getirir içinden” (Kutlu, 2011d: 13). Öykünün devamında Bican bir hutbeye katılır. İmam Ulu'l Emr'den bahseder. Bican kendine sorar: “Nedir Ulu'l-Emr?” (Kutlu, 2011d: 86). Yazar burada kavrama atfı yapar daha sonra onu açıklamak içinse bir ayetten faydalanır. Tırnak içinde göstererek Nisa suresi 59. ayete¹² atfı yapar: “Sizden buyruk sahibi olanlara...” (86).

Yoksulluk İçimizde'de “bir şarkısın sen ömür boyu süreceksin” şarkısına atfı yapılır: “Engin'in mavi mavi bakışları vardı. Kötü şarkılar içinde “ömür boyu süreceksin” diye cıvılatan bir mavi” (Kutlu, 2012h: 14). Engin'in hayatının anlatıldığı bölüm olan “İhtiras Enginleri”nde “Engin! Engin! / Babası zengin...” diye küçükken kendisiyle oyun oynandığı görülür. Bir halk tekerlemesini yazar metinlerarası bağlamda kullanır. Bunun dışında iki yerde daha bu tekerleme geçer. Engin ve Süheyla konuşurken birden “Hayyaalelfelaaah” sesi duyulur (24). Bir sonraki “Siyah Gemiler” öyküsünde Süheyla “Hayyaalelfelah ne demek?” diye sorar (31). Kulağa çalınan o ilk sesin o an için bir manası olmasa da Süheyla'nın değişmeye başlaması bu cümleden sonra olur. Ne zaman ki Süheyla bu cümlenin manasını sorgulamaya başlar, işte o zaman bir dünyadan vazgeçer (43). “Üsküdar meydanında, işte böyle bir akşamüstü buluverince duyduğu sesi, o çağırışı hatırladı Hayyaalelfelaaah. Sonra sorduğunu ve haydi kurtuluşa manasına geldiğini (Kutlu, 2012h: 45). Süheyla işinden istifa eder. Annesiyle beraber dinî sohbetlere katılır. Orada hoca hanımın söylediği, yazarın yalnızca çift tırnak içinde verdiği ve sadece ayet olduğunu söylediği şey Süheyla'nın halini ortaya koyar: “Sevdiğiniz şeylerden infak etmedikçe siz birr'e eremezsiniz. Mamafih her ne infak eyleseniz Allah onu bilir” (Kutlu, 2012h: 46). Ali İmran suresi 92.ayet kaynak gösterilmeden alıntılanır. Bir sonraki sayfada sadece tırnak içinde “Sevdiğiniz şeyler...” deyip kısaca daha önce söz konusu edilen ayete anıştırma

¹² “Ey iman edenler! Allah'a itaat edin. Peygamber'e itaat edin ve sizden olan ulu'l-emre (idarecilere) de” (Kur'an-ı Kerim, 2012: 97).

yapılır. Engin Süheyla'nın söylediklerini düşünür. Süheyla ona “Niçin ömrünü mal biriktirmekle geçirmekte” demiştir (93). Burada bir anıştırma vardır. Yazar Hümeze Suresi 1. ayete ¹³ atıf yapar.

Ya Tahammül Ya Sefer'de Elhan-ı Siyaset başlığında Cenab Şahabeddin'in Elhan-ı Şita'sına anıştırma yapılır. Karın tasviri ve şehre etkisinden bahsedilir. “Kar... uzun ince kolları ve binlerce kıvrım oluşturan saçları ile şehrin üzerinde –gibi kar/ geçen eyyâm-ı nevbaharı arar. Acaba böyle miydi?” (Kutlu, 2012k: 82). Yazar, kendi metninin içine Elhan-ı Şita'dan mısra alıntılar ve bunu sadece italik ile göstererek acaba böyle miydi diye de sorar (82). Üstlerine yağan bu kar. –*Seni solgun hadikalarda arar*- burada ise mısrayı iki çizgi arasında italikle verir. Şiirin orjinalinden ve Cenab'tan bir iz yoktur. Öykünün en sonunda italik ile şu mısralara yer verir: “Uçtunuz gittiniz siz ey kuşlar/ Sizi dallarda, lanelerde.” (87). Yine aynı yöntemle şiiri verirken bir de “Acaba böyle miydi?” diye sorar (Kutlu, 2012k: 87).

Ya Tahammül Ya Sefer'de parti başkanı: “Evvla insana kıymet vermemiz lazımdır. Kuran-ı Kerim'in insanı eşref-i mahlûkat sayan hükmüne hürmetten başka kurtarıcı yolumuz yoktur” der (Kutlu, 2012k: 84). Burada Tin Suresi 4. ayete ¹⁴ anıştırma yapılır:

Bu Böyledir öyküsünde metinlerarası ilişki çok fazladır. Öykünün adında bunu görmek mümkündür: Bu Böyledir! Yargı bildiren “Bir hüküm, katiyet ve kararlılık bildiren cümle[dir]” (Andı, 2008: 72). Kur'an'da sık karşılaşılan bir ifadedir. Meryem Suresi 8 ve 9. ayetlerde Zekeriya Peygamber melekler tarafından bir erkek evlatla müjdelence o kendisinin yaşlı olduğunu hanımının da kısır olduğunu belirtir. Melekler ise “bu böyledir” karşılığını verir (Kur'an-ı Kerim, 2012: 329). Buradaki katiyet lunapark metaforu ile anlatılmaya çalışılan modern hayatın içine giren insanın bir daha oradan çıkamayacağı “modern hayatın “çıkışsız”lığı, kaotik yapısı ve kendisini bu hayata teslim eden insan için kaybolmuşluğun kaçınılmazlığı”na daha başlıkta değinilir (Andı, 2008: 73). Öykünün girişinde Yahya Kemal'in Açık Deniz şiirine anıştırma yapılır. Süleyman lunaparkta gezerken yavşan vurma oyunu ile karşılaşır. Şişman, bıyıklı ve kıllı bir adam tavşanı her attığında devirirken, Süleyman ise attığını vuramaz.

Hep beni yazdın. ‘Mağlupken ordu, yaşlı dururken bütün vatan’. Şu sırtkan tavşanı kurşunlayıp yeni bir sayfa açayım. Benim kronolojimi biliyor musun

¹³ “Mal toplayan ve onu durmadan sayan” (Kur'an-ı Kerim, 2012: 700)

¹⁴ “Biz gerçekten insanı en güzel bir biçimde yarattık” (Kur'an-ı Kerim, 2012: 691)

sen?” (7). “Şu tavşanı kurşunlamalı. Üstad Yahya Kemal ‘vatan’a ‘zan’ kafiyesi düşmüş. Bir de telgrafın telleri var.....lamalı. Benim kronolojimi biliyor musun sen? Hep yenildiğimi yazdın. Oysa zaferlerle dolu tarihimiz (Kutlu, 2012a: 8).

Kronolojiden kasıt, Süleyman üzerinden Türkiye tarihidir. Türk tarihi zaferlerle doludur fakat şimdi mağlup ve yasıdır. Süleyman bu yüzden felsefeden geçemez, tavşanı vuramaz. Çift tırnak içinde sadece iki kelimesi verilerek “Telgrafın Telleri” türküsüne anıştırma yapılır: “Bir de ‘telgrafın telleri’ var.....lamalı.” (Kutlu, 2012a: 8). Türkünün tamamı verilmez. Aslında “yar üstüne yar seveni kurşunlamalı” der. Süleyman’ın temsilinde Türkiye yar üstüne yar sevdiği için felsefeden geçemez ve tavşanı deviremez. Kendi özü, kültürü dururken Batı’yı taklit etmeye başlar. Ayrıca öyküde Farsça bir kelime ile anıştırma yapılır: “Dolaşp duracağız Lunapark’ın içinde. Tâ key...” (Kutlu, 2012a: 35). Burada Kanunî Sultan Süleyman’ın bir beyitine anıştırma yapılır: “Ey pâ-y-bend-i dâm-geh-i kayd-ı nâm u neng/ Tâ key hevâ-yı meşgale-i dehr-i bî-direng.” Farsça beyitin manası şudur: Ey ayağını şan ve şöhret bağının tuzağına kaptırmış kişi! Bu mesnetsiz dünya meşgalesinin hevesine kapılıp gitmek daha ne zamana kadar sürecek? Burada Süleyman ve onun gibi diğer insanların ayaklarını lunapark mecazı ile dünya hayatının tam ortasına soktukları ifade edilip bunun ne zamana kadar böyle gideceği sorgulanmaktadır.

Yol yapıldıktan sonra kasaba genişler. Yeni mağazalar açılır. Hafız Yaşar’dan dükkânını vermesi istenir, çünkü yerine benzin istasyonu kurulacaktır. Hafız bunu kabul etmez. İnsanlar artık geç yatıp geç kalkmaya başlarlar. Komşuları Hafız’ın elektriklerinin olmadığını görüp buna anlam veremeyince o şöyle açıklama yapar: “Gece gecedir, gündüz de gündüz. Gece ibadet ve uyku, gündüz çalışma” (Kutlu, 2012a: 39,40). Burada Kuran’dan Nebe, 10 ve 11; Yunus, 67, Furkan, 47. ayetlere anıştırma yapılır: “Geceyi bir elbise yaptık. Gündüzü de geçimi temin zamanı kıldık” (Kur’an-ı Kerim, 2012: 665). “O, içinde dinlenesiniz diye geceyi sizin için (karanlık), gündüzü ise aydınlık kılandı. Şüphesiz bunda işiten bir toplum için ayetler vardır” (Kur’an-ı Kerim, 2012: 232). “O, geceyi size bir örtü, uykuyu bir istirahat zamanı ve gündüzü de hareket ve çalışma vakti yapandır” (Kur’an-ı Kerim, 2012: 399).

Sır’da dördüncü öykünün adı “Her Ne Var Âlemde”dir. Fuzulî’nin “Aşk imiş her ne var âlemde/ İlm bir kıyl u kâl imiş ancak” beyitine atıf yapılır. Öyküye girişte Mevlana ile Şems’in yaşadıklarına benzer bir olay bir âlim zat ve bir şeyhin arasında geçer.

“Cüz Gülü”nde Taha suresi 55. ayete ¹⁵anıştırma yapılır. Öyküde küçük bir çocuk çamurdan bir eşek yapar, üstüne bir süssam tanesi koyar. Anlatıcı, yanındaki ihtiyar adamı sorunca bir parmak çamuru şekillendirip eşeğin ardına diker. “O küçümen balçık parçasının içinde bir insan gizli olduğunu ima ediyordu” (Kutlu, 2012f: 85).

2.3.1.6 İç Metinsellik

İç metinsellik “[b]ir yazarın önceden yazdığı metinleri ya da kendi metinlerinden seçtiği parçaları yine kendi yazdığı yeni yapıtlarda yinelemesi[dir]” (Aktulum, 2011: 441).

Huzursuz Bacak’taki “Satılık Huzur” öyküsünde anlatıcı daha önce *Ya Tahammül Ya Sefer*’de başkişi olan İlhan’dır. “Annem, ‘İlhan, İlhan’ diye gözyaşları arasında boynuma sarılıyor (Kutlu, 2011e: 81). Bu İlhan’ın o İlhan olduğunun delili babasının Profesör Asım olmasıdır. “Gece rüyamda babamı gördüm. Profesör Asım Bey’i (81). Asım Bey ona rüyasında gençken iftar yaptıkları yeri, nar ağacının altını gösterir. Bu öyküde de Profesör Asım’ın geçliğindeki gibi olmadığı, değişim geçirdiği görülür. “ ‘Biliyor musun İlhan... Ben yurtdışına tahsile giderken mest-lastik giyiyordum’ ‘Tabi biliyordum. Dönerken gitar, briyantın ve bir araba getirmişsin’”(82). *Ya Tahammül Ya Sefer*’in karakterleri yalnız İlhan ve Asım Bey değildir: “Sonra o medrese, dava delisi Kerim, Murat Ağabey... Sait Faik’in *Son Kuşlar* hikâyesi” (Kutlu, 2011e: 83).

Huzursuz Bacak’ta “Siz bu öyküyü daha önce okumuştunuz” başlıklı bir giriş öyküsü vardır. Bu öykü *Hüzün ve Tesadüf*’te yer alır. Öykünün içindeki bir bölüm olan “ikimizin resmini çıkarırsınlar yan yana” da anlatılan hikâye ise *Hayat Güzeldir*’de “Roman Havası” başlığı ile tekrar edilir. Ayrıca *Hayat Güzeldir*’de “Caney” adlı öykü *Arkakapak Yazıları*’nda aynen geçer.

Menekşeli Mektup’ta yazar hikmetli bir söz vasfıyla kendi eserine atıf yapar: “Hikmetli bir söz söylüyor kahveci: Ya tahammül, ya sefer! Postacı ibareyi tekrarlıyor: Ya tahammül ya sefer” (59). “Kahveci haklı. Ya tahammül edeceksin, ya sefere çıkacaksın. Madem tahammül edemiyor, bari seferi denese” (Kutlu, 2012b: 63). *Ya Tahammül Ya Sefer* öyküsünde başkişi İlhan içinde bulunduğu ortama yabancıdır. Bu durumda ya orada

¹⁵“(Ey insanlar!) Sizi topraktan yarattık” (Kur’an-ı Kerim, 2012: 343).

kalmaya devam edip tahammül edecektir ya da orayı terk edip sefer edecektir. Postacının durumu İlhan'a benzediği için burada ona atıf yapılır.

2.3.1.7 Montaj

Montaj tekniği bir esere önceden yazılmış başka bir eserin yerleştirilmesidir. Ortaya çıkan esere üretici katıldığı gibi, ona muhatap olan da katılır. Onu oluşturan parçaları, onların bir araya getirilişinin sebebini, ortaya çıkan yeni manzarayı okumaya çalışır: “Gösterimlerin ve anlamların üretimine metinlerin ‘kültürel nesnelere’ hem üreticileri hem de tüketicileri katılır” (Harvey, 2012: 67). Postmodernitede teknik ile beraber önceleri yegane olan sanat eseri ile bütün zaman ve mekânlarda karşılaşılabilir. Bir eser tek başına olmaktan çıkıp başka formatlarda tekrar sunulur hale gelir: “Postmodern durumda zaman ve mekân algısının değişmesi kendini edebiyatta da gösterir. Montaj ve kolaj teknikleri ile bir eser üzerinde birden fazla zamana ve mekâna ait nesnelere bir arada kullanılır” (Harvey, 2012: 35).

Mustafa Kutlu'nun *Yoksulluk İçimizde* öyküsü birbiriyle bağlantılı dokuz küçük öyküden oluşur. Bunlara ek olarak bazı öykülerin arasına toplamda altı tane küçük levha yerleştirilir. Bu levhalar, öykünün gidişatıyla paralellik göstermektedir. “Levhalar kendi aralarında değerlendirildiğinde, bir bütünlük arzietmekte, baştan sona doğru, hissî ve fikrî bakımdan-öykülerin seyrine uygun olarak-yükselen bir grafiğe sahip bulunmaktadır” (Tekin, 1987: 168). Metnin olay örgüsünü besleyen ana hikâyenin arasına montajlanan kısımlar metnin temasına yardımcı olur. Öykülerin arasına montaj ile yerleştirilen parçalar “esas mahiyetleri bakımından Süheyla'daki, menfiden müsbete doğru seyreden bir psiko-sosyal değişmeyi yansıtmaktadır” (Tekin, 1987: 168).

“LEVHA 1”de hat sanatı ile yapılmış bir çizim vardır. Hüsn-i hattın ardından öyküye giriş yapılır. “Akasyalar Açar Mı?” adlı öyküde Süheyla arkadaşı Şükran vasıtasıyla sevdiği delikanlı Engin'in kara kuru bir kızla sırf çok zengin olduğu için nişanlandığını öğrenir. Bir kalp ve ruh birlikteliği olan evliliğin maddiyata indirildiği bir durum söz konusudur. Süheyla sevdiği gencin bu hareketinden dolayı çok üzgündür. Hemen ardından gelen parçada “LEVHA 2” başlığı altında Ataullah İskenderî'nin Hikem-i Ataiyesi'nden alıntı yapılır:

Dünya suretlerinin bulaştığı ayna nasıl parlar? Huzura girmeden önce tevbe sularında yıkan... Melal içindesin. Yoksul olduğunu düşünüyorsun. Ne ki senden alınmıştır, o senin hayrınadır. İçindeki yoksulluğu hissediyor musun? İşte senin için en hayırlı vakit. Mademki içinde bulunduğun yer, konuştuğun kimse sana ilham vermiyor; terke mani olan ne (Kutlu, 2012h: 17).

Burada Süheyla'nın arayış yolculuğuna başlayacağına dair ipucu verilir. “Terke mani olan ne” cümlesi karakterlerde kendine başlayan bir yolculuğun hazırlanmasında önemlidir. Nitekim önce Süheyla, sonra Süheyla'nın vasıtasıyla Engin bu kendine dönüş yolculuğuna başlayacaktır. Bu alıntıda bilhassa Süheyla'ya seslenilir. Süheyla dünya meşgalesine boğulmuş, hüznün içindedir. Önce Engin'in terk edişi ardından etrafındaki eşyaların onu kuşatması ile sıkıntıya düşmüştür. Nitekim daha sonra kendisini saran tüm eşyalardan kurtulacaktır.

“Siyah Gemiler” anlatıcının “Biliyorsunuz aslında ben Süheylâ'nın hikâyesini bitirmiştim... Ama hayat tesadüflerle doludur. Bir gün yeniden Süheyla ile karşılaşacağımı nereden bilebilirdim” sözüyle başlar (Kutlu, 2012h: 25). Böylece Süheyla'nın değişeceğine dair bir ipucu verilir. Öykünün sonuna doğru ezan okunmaya başlar ve Süheyla sorar : “Hayyalelfelah ne demek” (Kutlu, 2012h: 31)? Soru sormak onun yeni bir hayata adım atacağına ilk canlı göstergesidir.

Ardından üçüncü Mefruşat başlıklı üçüncü levha gelir. Bu metinde Engin'e içinde bulunduğu dünya ile seslenilir. 2.tekil şahsın anlatımı söz konusudur. Maddiyat eleştirilir. Metnin sonunda Bağdatlı Ruhî'nin Terkib-i Bend'inden bir beyit vardır: “Dermiş bana keşf oldu hep esrâr-ı hakikat/ Vallahi yalandır sözü billahi yalandır” (Kutlu, 2012h: 34). Bu levhada yazar okura telkinler yöneltir, eşyayı ve hedonizmi ince bir üslupla eleştirir. Metnin sonunda doğru kullanılan Hulüvv-i zihin (zihin boşluğu) tamlaması ile insanın düşünmediği, eşyadan eşyaya seyahat ederek sıradan bir hayat tarzını benimsediği belirtilmeye çalışılır. (Tonga, 2005: 39,40).

“Kalbimin Dâsitâni” öyküsünde Süheyla işinden istifa eder. Suet çizmelerinden, diplomalarından, kürkünden ve Engin'den müteşekkil dünyasına veda eder. Annesinden Kur'an okumasını rica eder. Burada bir hadis tırnak içinde alıntılanır: “Sevdiğiniz şeylerden infak etmedikçe siz birr'e eremezsiniz mamafih her ne infak eyleseniz Allah onu bilir” (Kutlu, 2012h: 46). Bir sonraki sayfada “Sevdiğiniz şeyler...” denip cümle yarım bırakılır ve bu hadise anırtırma yapılır. Süheyla da yeni bir dünya seçmiştir ve bu dünyada sevdiği şeyleri bulundurmaz.

“LEVHA IV”te Eşrefoğlu Rûmî’nin Aşk adlı şiiri yer alır. Bilhassa şu ilk iki beyit Süheyla’nın vaziyetini gösterir şekildedir: “Cihanı hiçe satmaktır adı aşk/ Döküp varlığı gitmektir adı aşk (Kutlu, 2012h: 53). Süheyla, kendisi için pek mühim olan kıyafetleri, diploması, magazin dergileri, doğum günü partilerinden kısaca sevdiği bütün şeylerden vazgeçer. Sadece iki çeşit elbisesi vardır artık. Onu yolda tesettüre girmiş olarak görüp şaşkınlıkla ne olduğunu soranlara da “Müslüman oldum” (Kutlu, 2012h: 49) cevabını verir.

“Telaşın Manidar”da Engin bir iş yemeğine gider. Burası bir gazinodur. Anlatıcının mekân tasviri oldukça olumsuzdur. Burası değerlerde yozlaşmanın olduğu bir yerdir. Konut işi, karanfil tırnaklı uzun parmaklı bir el, bir kadın ve şuh kakhahalar vardır ve “kadınlar kadınlıklarını soyunur, erkekler erkekliklerini giyinirler”(Kutlu, 2012h: 76). Vişneçürüğü dudaklar, son model arabalar, bir manken kadının Engin’in gözlerinin içine bakarak bir “imkânın işareti olan tebessümü” (Kutlu, 2012h: 76), Genç yakışıklı zengin Engin’in bir çek defteri bir de iri göğüslü sekreteri vardır. Buldukları mekânda yer altı kulübünde düzenlenen değişik gösteriler yapılır. Bir kadın Engin’in kucağına yalandan düşüverir.

“LEVHA V”te es-Salâtü hayrunmine’n-nevm başlıklı bir metin vardır. İlk paragrafta tatlı bir uyku hali yer alır. İkinci paragrafta Engin’in makam mevki, pahalı eşyalar, güzel kadınlar, emirleriyle yerine gelen işlerden oluşan dünyası anlatılır. Tamamen maddi şeylerin ön planda olduğu bu dünyada ahlaki değerlerde yozlaşmalar vardır. Başlığın Türkçesi şudur: “Namaz uykudan hayırlıdır”. Uyku bir nevi gaflettir. Engin gaflet içinde olduğundan ona namaz uykudan hayırlıdır denir.

“Sözün Nihayeti ve Sevdanın Bidayeti” adlı öyküde levhayla aralarında anlamsal olarak paralellik bulunan Engin’in iç dünyası, eşyalarını toplayıp gitmesiyle beraber anlatılır. Engin için bir sevdanın bidayeti, onun kendine dönüşü, iç huzuru kendisinde bulacağı için kendine yönelen bir arayıştır. Kendine doğru yolculuğu başlarken Süheyla’nın sözlerini düşünür: “Seninle harama batmamış bir beldeye hicret edelim” (Kutlu, 2012h: 92). Kendine yönelişin başladığı yerde Süheyla’yı arar. Fakat oturdukları mahalleden taşınmışlardır, onu bulamaz. Günler geçer, yolda bazı kızları ona benzetir. “Arıyor Engin; bıkmak, yüksünmek ne demek” (Kutlu, 2012h: 101).

“LEVHA 6” başlığı altında Ebu Talha ile Rûmeysa’nın öyküsü yer alır. Ebu Talha henüz Müslüman değildir ve Rûmeysa ile evlenmek istemektedir. Fakat Rûmeysa onu

Müslüman olmadığı için kabul etmek istemez. Ebu Talha ona altın ve gümüşten haber verince Rümeysa gözünün onlarda olmadığını, ancak Müslüman olursa onunla evlenebileceğini söyler. Bu kıssa Süheyla ile Engin'in öyküsünün bir küçük örneğidir. Süheyla'nın da gözü malda mülkte değildir, tek istediği Engin'le harama batmamış bir beldeye gitmektir. Sonuç olarak metnin tamamı ile araya serpiştirilen küçük montaj öyküler arasında uyum vardır. Bu sayede yazar vermek istediği mesajı daha güçlü bir şekilde sunar.

Nur'da Nur okuduğu kaynakları birbiriyle ve Sinan'ın anlattıklarıyla sentezleyip defterine not alır. (130, 157, 165-168). Sinan Kabuklu Yaralar isimli yazısını bir dergide yayımlatır (11-13).

“Günlerdir Yunus Divanı okuyor. Okuyup ağlıyor, ağlayıp okuyor.

Canlar canımı buldum bu canım yağma olsun
Assı ziyandan geçtim dükkanım yağma olsun

Ben benliğimden geçtim gözüm hicabın açtım
Dost valsına eriştim gümanım yağma olsun

Varlık çün sefer kıldı dost andan bize geldi
Viran gönül nur oldu cihanım yağma olsun

Yunus ne hoş demişsin bal u şeker yemişsin
Ballar balını buldum kovanım yağma olsun (Kutlu, 2014: 113).

Hiçbir şey belirtmeden Yunus'un bir şiirlerine verilir:

Acep şu yerde var'mola şöyle garip bencileyin
Bağrı başlı gözü yaşlı şöyle garip bencileyin

Kimseler garip olmasın hasret oduna yanmasın
Hocam kimseler olmasın şöyle garip bencileyin

Bir garip ölmüş diyeler üç günden sonra duyalar
Soğuk su ile yuyalar şöyle garip bencileyin (Kutlu, 2014: 114, 115).

Yunus Emre gelip onu orada buldu.

Yalancı Dünyaya konup göçerler
Ne söylerler ne bir haber verirler
Üzerinde türlü otlar bitenler
Ne söylerler ne bir haber verirler

Yunus der ki gör takdirin işleri
Dökülmüştür kirpikleri kaşları
Başları ucunda hece taşları
Ne söylerler, ne bir haber verirler.

Öyle deme Yunus Baba soruya cevabı yine sen veriyorsun, ‘Nola acep benim halim/ Kabre vardığım gece’ diyorsun (Kutlu, 2014: 159).

Önce ilgili ayetleri bulup defterine not etti.

Allah kimi doğru yola iletmek istiyorsa Onun kalbini İslam’a açar. Kimi de saptırmak istiyorsa kalbini daraltır (Enam).

Hakkında bilgi edinemediğin şeyin ardına düşme. Çünkü kulak, göz ve gönül (kalp) hepsi ondan sorumludur (İsra).

Hiç yeryüzünde dolaşmadılar mı? Zira dolaşsalar elbette düşünecek kalpleri ve işitecek kulakları olurdu. Ama gerçek şu ki gözler kör olmaz lakin göğüsler içindeki kalpler ölür (Hac) (Kutlu, 2014: 163).

Hak ‘mü’min kululumun kalbine sığdım diyor’. Bunu da düşünmeli. Aşağıdaki ayetler de bununla ilgili:

Kalpleri var ama onunla bir şey anlamıyorlar (Araf).

Akletmek için onlarda kalp yok mu? (Hac).

İman kalptedir (Mücadele)... Cebrail Kur’an’ı Hz.Peygamber’in kalbine indirmiştir (Bakara-Şuara) (Kutlu, 2014: 164).

Nur bireyin kendine dönüşünü anlattığı için burada atıf yapılan eserler Batıdan da Doğudan da olsa ruh, irade, akıl, kalp ile ilgilidir.

2.3.2 Göstergelerarasılık

Türler arası geçişin yaygınlaştığı postmodern sanat ortamında görsel sanatlar arasındaki ilişkilere göstergelerarasılık denir. Bütün sanat dalları birbirleriyle ilişki içindedir. Roland Barthes “[b]ütün anlamlı kılımlar metin doğurabilirler, resim, müzik, film vb.” diyerek görsel sanatların arasındaki ilişkinin metinlerarası bir ilişki olduğunu ima eder. Ancak Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık* adlı kitabında Barthes’in bu düşüncesine zıt fikirleri de ortaya koyar ¹⁶ve resim, heykel, müzik gibi sanat dallarının hem kendi aralarındaki hem de bunların edebî eserlerle olan ilişkisini göstergelerarasılık olarak tanımlar.

Mustafa Kutlu öykülerinde film, resim, müzik gibi sanat dalları ile göstergelerarası ilişki kurulur.

¹⁶ Resim, müzik gibi sanatlar “[s]özcelem öznesince üretilmiş olan (sözlü ya da yazılı) özerk dilbilimsel bir süreklilik” (Rastier, 1989’dan Aktaran Aktulum, 2011: 14) arzetmez.

Sır'da bir reklam filmine atıf yapılır:

Hani o ipince kızın rayihasını yanı başında duyunca baş dönmesine uğrayıp uzun saçlarını savura savura- elini seyrelmiş, ak saçlarından geçiriyor-deli gibi çiçekçiye koşarak bir tutam menekşeyi kaptığı gibi dönen delikanlının görüldüğü reklam filminde olduğu gibi” (Kutlu, 2012f: 37).

Huzursuz Bacak'ta bir filme ait bir sahne aktarılır:

Marlon Brando'nun oynadığı 'Baba' filmi. Yıllar geçti, sahneleri tam olarak hatırlayamıyorum, sanki konuşmaları muhtemelen uyduruyorum. Film sanki yeniden çekiyorum. Baba genç adamı düştüğü pislik kuyusundan çekip çıkarmıştır. Sıkı bir genç bu, baba onu seviyor. Oğlu Mayk ile aynı yaşta olmasalar bile Mayk onu bir ağabey gibi benimsiyor. Birlikte çok iş çeviriyor, çok vartalar atlatıyorlar. Ve bir gün karşı çete bu adamı satın alıyor. Herkesin bir fiyatı vardır değil mi? anlaşma babanın oğlunun kendi adamı tarafından öldürülmesi ve babada iyileşmesi mümkün olmayan bir yaranın açılması üzerine kurulmuştur. Adam Mayk'ı bir yere götürür. Mayk'ın adamdan şüphelenmesi için hiçbir sebep yoktur. Yıllardır süren bir abi-kardeş ilişkisi. Orada Mayk'ı tutar, bir sandalyeye bağlarlar. Mayk soran gözlerle ağabey dediği adama bakmaktadır. Hey ne oluyor burada? Adam donuk bir çehre ile elinde silah Mayk'a yaklaşır, omzunu tutar, bir mafya mensubunun anlayacağı dilden konuşur. Mayk, seni severim bilirsin, ama bu bir iş. Bu bir iş. Bu bir iş. Anla beni (Kutlu, 2011e: 72-73).

Ya Tahammül Ya Sefer'de milli ve manevi değerlere ait sembollere portre ve levha ile atıf yapılır:

Bir yanda Mehmet Akif'in mustarip bakışları, eski çizgili kruvaze ceketli resmi. Tam karşısında heybetli vakarı ve yakasız gömleği ile Hüseyin Avni Ulaş. Bu iki resmin bu uzun kış gecelerinde birbirlerine anlatacak ne çok sözü vardır” (84). “Atlayıp en üst rafa, onun da üzerinde yer alan Hattat Bakkalköylü İzzet Paşa'ya ait, 1277'de yapılmış, siyah kadife üzerine sim işleme besmele ve kelime-i şehadet levhasına dokunuyor (Kutlu, 2012k: 114).

Uzun Hikâye'de sinemaya atıf yapılır:

“Bir korsan filmi mi oynuyor, yoksa Rüzgâr Gibi Geçti mi oynuyor neyse ne” (15). “Bakıyor ve bekliyor. Tam bir western sahnesi. Ancak polisler yetişti vaktinde ve mesele birden yerli film havasına büründü. Sanki Hulusi Kentmen babacan komiser rolünde bıyıklarını büke büke sahneye çıkmıştı. Selami'yi götürdüler, ben de dükkana döndüm” (103). “Kendini nedense Marlon Brando'ya benzetirdi” (Kutlu, 2012o: 106).

Anadolu Yakası'nda mekânın bir televizyon kanalı olması ve başkişinin sinema ve televizyonla uğraşmasından dolayı atıflar daha ziyade bu sahaya yapılır:

“‘Beyaz Yele’. Başrolde beyaz bir at vardı” (38). “Ben Hur, Spartakus gibileri hariç” (39). “Fatma Girik, Fikret Hakan, Kadir Savun filan hepsini gördüm” (62). “Yönetmen Atıf Yılmaz'dı galiba” (62). “Tarkovski oldun sanki” (75). “Kemal Sunal, Şener Şen gibi” (90). “Vesikalı Yarım, Üç Arkadaş. Doğru ama Şener Şen başka” (90). “Yavuz Turgul'un filmlerinde

döktürüyor. Muhsin Bey, Eşkıya” (90). “Beyaz Mendil diye bir film de vardır. Lütfü Bey’in mi Atıf Yılmaz’ın mı?” (91). “TRT’deki ‘Kaynanalar’ çok uzun süren ‘Bizimkiler’ falan” (91). “Beyaz, Okan Bayülgen falan” (92). “Yılmaz Erdoğan, Ata, Şahan falan yeni nesle seslendiler” (92). “Ahmet Uluçay, köylüydü ama sinema tutkunu biri. Uğraştı didindi ‘Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak’ filmini çekti. Merkezdeki sinemacıları solladı. Ödül aldı” (129). “Halit Refiğ bu yüzden ona ‘Halk Sineması’ diyor, ama maddeci olduğu için böyle diyor” (139). “İlk zamanlar Dallas-Mallas tutuldu, yerli diziler kıvamını bulunca yabancılar taşı tarağı toplayıp gitti” (140). “Fatih Terim gibi ‘Bana bunlarla gelmeyin’ diyorum dinlemiyorlar yine geliyorlar” (141). “O zaman Yeşilçam ağzı ile diyelim: ‘Bekle beni İstanbul’” (149). “Herkes Kenan Işık veya Acun Ilıcalı olamıyor” (179). “Metin Erksan ‘Dokuz Dağın Efesi’ni çektikten sonra onlarca efe filmi çekildi. Yine Metin Bey ‘Acı Hayat’ı çektikten sonra sayısız taklidi çıktı, ama hiçbiri onu tutmadı” (179). “Ee! Avrupa Yakası diye bir sitcom oynuyordu. Hani Gülse falan” (179). “Kemal Sunal, Şener Şen falan hala iş yapıyor” (204). “İbrahim Tatlıses’ten, Muazzez Ersoy’a kadar” (196). “Kıbariye Hanım’a minnettarım” (Kutlu, 2012l: 201).

Bir müzik eseri metin değildir. Zira bir porte ve onun üzerinde konumlanan notalardan oluşur. Edebî eser müzik eserini söze dönüştürerek sunar. “Müziği metne dönüştürme çabası, aslında müziğin anlam’ını çözme çabasıdır. Böylelikle yeni bir metinde müzikle göstergebilimsel bir etkileşim süreci başlar. Müzik yapıtı olduğu gibi aktarılmaz, kimi yapısal unsurları metne dönüştürülerek sokulur” (Aktulum, 2011: 28). Bir müzik eserinin bir başka sanat dalında kullanılması ile oluşan yeni eser anlamsal olarak çokkatmanlıdır. Mustafa Kutlu’nun öykülerinde müzikal eserlere atıf yapılır. Türk sanat müziği ve daha ziyade Türk halk müziğine atıf yapılır. Popüler şarkılara az da olsa atıf yapılır:

Anadolu Yakası’nda sinema-TV ile uğraşan başkışı, edebiyat, sanat ve müzikten de anlar. Sinema çekimleri için İstanbul’da kalmak ile köyüne dönmek arasında kalan başkışı bunu bir türküye ¹⁷atıf yaparak anlatır: “Filimle sılayı teraziye koydum, sıra ağır bastı” (Kutlu, 2012l: 65) cümlesinde ana metin şudur: “Ölüm ile ayrılığı tartmışlar elli dirhem ağır gelmiş ayrılık”.

Mavi Kuş’ta “telgrafın tellerine kuşlar mı konar” türküsüne atıf yapılır: “Laf uzuyor, yol uzuyor, telgrafın tellerine kuşlar konuyor, herkes sevdiğine yanıyor, doktorun gözü iki de bir hasta kadın ile kocasına kayıyor” (Kutlu, 2012n: 125).

Beyhude Ömrüm’de mekân köydür. Anadolu’nun ortasında geçen hikâyede genellikle Türk Halk müziğine atıf yapılır: Anlatıcı kurmakta olduğu bahçeye nar ağacı dikmek ister. Yanındakine narı nereden bulacağını sorunca şakayla bir türküye başlar: “Nar

¹⁷ Ölüm ile ayrılığı tartmışlar elli dirhem ağır gelmiş ayrılık

ağacı narsız olmaz/ Yiğit gönlü, yarsız olmaz.” (Kutlu, 2012m: 100). Ayrıca Artvin yöresine ait bir türküye atıf yapılır: “Sultan Süleyman’a kalmayan dünya” (Kutlu, 2012m: 149). Öyküde müzik yardım edici unsur olarak bulunur: “Hayatının ilk ciddi macerasını yaşamakta, heyecanını bastırmak için sürekli olarak bir türkünün nakaratını tekrarlamaktadır. Amman şeker oğlan/ Yandım şeker oğlan/ Anasına küsmüş/ Damda yatar oğlan” (Kutlu, 2012m: 87).

Tufandan Önce’de bir düğün atmosferinde söylenen türkülere yer verilir:

Çocuklar Mehpere’ni işaretiyle bir yandan oynar, bir yandan söyler:
Kavurma koydum tasa
Ağam yar, paşam yar
Doldurdum basa basa
Di gel gel
Doldurdum basa basa
Di gel gel
Benim yârim çok güzel
Ağam yar, paşam yar
Azıcık boydan kısa
Di gel gel” (Kutlu, 2011a:131).

Düğünde söylenen türkülere yer verilir:

“Davul zurna döktürmeye başlar, bu defa Elazığ’ın çayda çırısı” (Kutlu, 2011a: 135).

Güvercin uçuverdi.
Ganedin açiverdi.
Oy farfara farfara
Ateş düştü şalvara (Kutlu, 2011a: 187).

Rüzgârlı Pazar’da halk müziğinin yanında popüler müziğe de atıf yapılır:

‘asabiyim’ der şarkı, ‘mazeretim var’ (Kutlu, 2012c: 19).

Türküye atıf yapılır:

Mavi yelek, mor düğme
Yine düştün gönlüme
Her gönlüme düşende
Kan damlar yüreğime (Kutlu, 2012c: 141).

Türkü söylendikten sonra sadece ismiyle de atıf yapılır: “Mavi yelek- Mor düğme türküsünü mırıldandı (Kutlu, 2012c: 179).

Kapıları Açmak’ta şarkılar ve türkülere atıf yapılır: “İzdirapla dolu, tatlı bir şarkı: Bahtımın yıldızı sanmıştım seni” (Kutlu, 2012e: 36,37). ““Evlenmeyin bekârlar, naylon kızlar çıkacak’ diye türkü bile yakıldı” (Kutlu, 2012e: 54). “Türkü bile var bilmiyor musun? ‘Ben feleği gördüm taştan inerken’ diye” (Kutlu, 2012e: 70).

Huzursuz Bacak'ta Çingenerin anlatıldığı bölümde onlara ait müziklere de verilir:

Ooooo.....
Sen yana ben cama
İkimizin resmini çıkarsınlar yan yana (Kutlu 2011e: 14).

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı'nda Tahir Sami Bey bir kadına âşıktır ve uzatan onu izler. Anlatıcı şu yorumu yapar: “Seni uzaktan sevmek aşkların en güzeli diyor şarkı. Doğru mu?” (Kutlu, 2012d: 144).

Zafer Yahut Hiç'te bir aşk ve etrafında âşık, sevgili, rakip üçlüsü vardır. “Ah bu gönül şarkıları” (Kutlu, 2011f: 91). Bu şarkılarla aşk teması pekiştirilir. Terk edip gidenler dönmez: “Oya'nın dudaklarında bir şarkı ve şiirden arta kalan iki kelime: ‘Gidenler dönmeyecek’ “(Kutlu, 2011f: 155). Doktor Ferit Oya'dan beklediği cevabı alamayınca meraklı gözlerle bekleyen rakip Bulut'a yine şarkıyla cevap verir: “Bakmıyor çeşm-i siyah feryadıma” (Kutlu, 2011f: 176). Oya Ferit'i sevmesine rağmen arada Bulut olduğu için Ferit'e olumlu cevap vermez. Ferit'in adımında karşılık kendi sözleri onun da içini acıtır: “Ne hasta bekler sabahı/ Ne taze ölüyü mezar” veya “Ayrılık ateşten bir ok”. Off. Bu şiirlerle şarkılarla düşünme âdeti de nereden çıktı (Kutlu, 2011f: 183). Bir türküyü de atıf yapılır: “(...) galiba Elazığ'ın Çayda Çıra havası” (Kutlu, 2011f: 116).

Hayat Güzeldir'de “Kötü Bülbül” öyküsünde bir şarkıya atıf yapılır:

Arabaya sen bin
Faytona ben
Anasını sen al
Kızını ben (Kutlu, 2012g: 58).

Bunun dışında Roman Havası öyküsünde bir şarkıya atıf yapılır:

ooooo.....
Sen yana ben cama
İkimizin resmini
Çıkarsınlar yan yana” (Kutlu, 2012g: 142).

Anadolu Yakası'nda Muzo Gönül hanımıyla olan aşkı anlatırken türküden yararlanır:

-Tıpkı türküdeki gibi.
-Nasıl?
-Eli elime değdi de. Hem ben yandım hem kendi (Kutlu, 2012l: 44).

“Bana dönerek: Sevda sevda derler be hey yarenler/ Bilmeyene bir acayip olur. Bu bir uzun havadır biliyor musun?” (Kutlu, 2012: 170).

Sıradışı Bir Ödül Töreni'nde şarkılar ve türkülere yer verilir: “Dilinde hep o şarkı: ‘Beklerim her gün sahillerde mahzun böyle ben. Gün batır kuşlar döner dönmez bu yoldan beklenen’ (Kutlu, 2013a: 81,82). “Gayrı ihtiyarı ağzından bir şarkının sözleri dökülüyor: Anar ömrünce gönül giden sevgilileri/ Bilmez biçare kalpler giden dönmez ki geri” (Kutlu, 2013a: 101). Öyküde bir türküye de atıf yapılır: “Kesik çayır biçilir mi/ Sular soğuk içilir mi?” (Kutlu, 2013a: 121).

Chef'te bir türküye atıf yapılır: “Paradigma budur arkadaş. Tercümesi şudur: Şu Metris'in önü bir uzun alan/ Bir tek seni sevdim gerisi yalan” (Kutlu, 2011c: 51). Aynı türküye metin içinde tekrar rastlanır: “İçimden bir kuş havalandı. Ufaktan sızlanmaya başladım: Şu Metris'in önü bir uzun alan-Bir tek seni sevdim gerisi yalan” (Kutlu, 2011c: 53).

Menekşeli Mektup'ta postacı müzikle uğraşır: “ ‘Batan gün kana benziyor’ şarkısını mırıldanıp, udunu tımbırdadır” (Kutlu, 2012b: 8). Postacının eşi onun yüzüne bakarak efkarını bir türküyle dile getirir: “Karlı dağlar karanlığın bastı mı/ Asker ağam ayrılığın vakti mi” (Kutlu, 2012b: 21).

“Erol Sayan'ın saba şarkısı: Güle sorma o bilmez aşkı, sevdayı, neşeyi/ Laleye sor, sümbüle sor, mor menekşeye sor” (26). “Yaramı sarmaya yar kendi gelsin, deyip duruyor” (61). “Ölüm ile ayrılığı tartmışlar, elli gram ağır gelmiş ayrılık” (62). “Söz biter ve bir şarkı başlar: Bilmez biçare kalpler giden dönmez ki geri” (Kutlu, 2012b: 74).

“Hac Yollarında” öyküsünde anlatıcı bir ilahiye atıf yapar: “İlahiyi patlattım: Kabenin yolları bölük bölüktür/ Dünya dedikleri bir gölgeliktir” (Kutlu, 2012b: 97).

Anadolu Yakası'nda popüler bir şarkı anılır: “Ben dedimse doğrudur. Ben sizin babanızım (Kutlu, 2012l: 183).

Nur'da türkü ve şarkılara atıf yapılır: “Ne diyor Erzincan türküsü: Seher vakti burada kimler ağlamış/ Çimenler üstünde gözyaşları var” (114). “ ‘Kimsesiz bir çocuk gibi kucağında ağlayayım’. Şarkı böyleydi galiba (Kutlu, 2014: 117).

Yokuşa Akan Sular'da bir bayram günü açık televizyonu kapatmak isteyen dedeye torunu şöyle cevap verir: “Ama dedecim Jetgiller var şimdi” (Kutlu, 2011d: 60). Ayrıca bir türküye atıf yapılır: “Benim de aklımda delibozuk bir mısra “Bahçelerde filbahri” (Kutlu, 2011d: 81). Dokuzuncu öykü “Fırak Açmadadır”ın başlığında “kış geldi fırak açmadadır sinede” şarkısına atıf yapılır. Ayrıca bir türküye de yer verilir: “Aklıma serseri bir mısra

takılmış “Bahçelerde filbahri” diye, dönüp duruyor; kokulu serin, yeşilin tazesini bir mısra. Yürüdüm (Kutlu, 2011d: 75).

Hüzün ve Tesadüf’te filmler ile ilişki kurulur: “Sayısal Loto ile hızlı trenin, Kissinger ile Uzay Yolu’nun, petrol fırtınası ile internetin ne farkı var?” (Kutlu, 2011g: 26). “Kahramanlar ölmez. Böyle bir film görmüştüm Yenişehir Sineması’nda. (Kutlu, 2011g:).

Uzun Hikâye’de Ali ile eşi arasındaki muhabbete dair bazı lirik eserlere atıf yapılır:

Annem sanki babamın içinde şarkı söylüyordu. Çok güzel okurdu annem. Hamiyet ile Safiye arasında bir yerde. Vagon evimizde, ırmağa bakan pencerenin önüne oturur, birlikte ve alçak sesle söylerlerdi. Andıkça geçen günleri hasretle derinden veya Ah bu gönül şarkıları gibi şeyler” (Kutlu, 2012o: 40).

“Babam onun sarı lepiska saçlarına, mavi berrak gözlerine bakar bakar: Makaram sarı bağlar/ Kız söyler gelin ağlar, türküsünü söylerdi. O vakitler Safiye Ayla da söylermiş bu türküyü (Kutlu, 2012o: 17).

Öykülerde göstergelerarasılık daha ziyade film ve müzik ile olur. Müzik sanatıyla kurulan ilişkilerde daha çok Türk Halk Müziği tercih edilir. Yazar postmodern edebiyatın bu tekniğinden faydalanarak metnin anlam katmanlarını çoğaltır.

2.3.3 Üstkurmaca

Geleneksel anlatılarda anlatıcı kendi varlığını belli eder. Metnin kurmaca olduğunu okura sürekli telkin eder. Metnin başında onunla anlaşmalar yapıp, anlatının gidişatının nasıl olacağını ve okurun eğer canı isterse devam edebileceğini istemezse bırakabileceğini söyler. Metnin içinde ise olay örgüsünün akışını kesip bazı durumlar ve nesnelere hakkında malumat verir. “Ey okur”, “Sevgili okur” gibi hitaplarla okuru metnin dünyasına çektiği gibi aynı zamanda okurun bir okuma edimi içinde olduğunu da ona hatırlatır. Onun zihnini sürekli diri tutup, girdiği hayal dünyasının farkında olmasını sağlar. Yazarın anlatıcısına yaptırdığı bu edimler onun kendisini toplumu yönlendiren biri olarak görmesinden kaynaklanır. 19.yüzyıla kadar yazar kendini ahlak eğitmeni ve topluma kılavuz olarak gördüğü için eserde hikâyenin arasına girer ve kendi düşüncelerini açıklar. Karakterler

hakkında yorum yapar. Bunu da görev bilinciyle yerine getirir. Modern anlatılarda ise anlatıcı metnin dışında ve uzakta bir yerdedir. Kendi varlığını okura belli etmez. Anlatıcının araya girmesi metnin gerçekliğini zedeleyen bir unsur olarak görülür (Çıkla, 2002: 122). Bu yüzden kendini geriye çeker ve varlığı hiçbir şekilde belli olmaz.

Postmodern durumda ise gerçeklik algısı hiper-gerçekliğe dönüştüğü için edebî eserlerde anlatıcı kendi varlığını aynı geleneksel anlatılarda olduğu gibi açık seçik belli eder. Anlatıcıyı etkin figür haline getirme ve metnin yazılış sürecini metnin konusu haline getirme bu anlatılarda çok sık görülür. Anlatıcı yazar rolüne bürünüp metni inşa ettiğini okura belli eder. Okurun içine girdiği hayal dünyasının bir kurmaca olduğunu ona sürekli hatırlatır. Metni okurla birlikte inşa ederek bunu sağlamlaştırır. Öykü esnasında “bir yandan da sık sık bir öykü anlatmakta olduğunu hatırlatır” (Esen, 2006: 27). “Daha önce dediğimiz gibi”, “dedik ya”, “anlatalım” gibi ifadelerle anlatma vazifesi olduğunu okura unutturmaz.

Bir eserin çevresinde gerçek dünyada yazar ve okur vardır. Kurmaca dünyada ise anlatıcı ve muhatap bulunur. Anlatıcı “yazarın ikinci belleği, metinde kılığına büründüğü kişidir” (Esen, 2006: 27). Bazen anlatıcının yaptığı atıflar kendisini ima edilen yazar vasfından çıkaramaz. Anlatıcının hitap ettiği kişi ise okur değil, yazarsal okurdur. Kitabı okuyan kişiye bir edebî eserden birinin seslenmesi mümkün olmadığı için yazar burada anlatıcısının karşısına muhatap olarak yazarsal okuru çıkarır.

Mustafa Kutlu öykülerinde üstkurmacadan yararlanılarak okura kurmaca bir dünyanın içinde olduğu hatırlatılır. “Efendim”, “ne demiştik”, “nerede kalmıştık”, “söyledik ya”, gibi ifadelerle çok sık rastlanır. Anlatıcı bazı durumlarda Ahmet Mithat Efendi gibi araya girdiğini ifade eder. Olay örgüsündeki akış bu gibi ifadelerle sekteye uğratılır. Bazen de anlatıcının adı Mustafa Kutlu olur.

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı'nda anlatıcının adı Mustafa'dır. Erzincanlı olup bir gazetede şehir yazıları kaleme almaktadır ve maariften emeklidir. Bu özellikler Mustafa Kutlu'nun kendi hayatı için de geçerlidir. Fakat yine de o yazar değildir. *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*'nda öykünün anlatıcısı Mustafa Bey'dir. Erzincanlı olup bir gazetede şehir yazıları yazmaktadır. Okura hitaben: “Bir beldeyi, bir mahalleyi tanımak mı istiyorsunuz; orayı mutlaka yaya dolaşmalısınız. Aman acele etmeyin. Yavaş! Yavaş! (...) nefeslenin (...) gözden geçirin (...) kuşlara bakın. Bulutları ihmal etmeyin” (Kutlu, 2012d: 5) der.

“Ama hepsi bu mudur?” (6) diyerek okura soru sorar. Ardından eski bir bina görür ve okurla berabermiş gibi bir atmofer oluşturur: “Aman bırak şimdi bunları, yarayı deşme. Şu binaya girelim, bakalım neyin nesidir” (Kutlu, 2012d: 12). Okura seslenerek onu metnin dünyasına yaklaştırır:

“Siz olun da şaşırmayın” (13). “Bir mekânı en iyi tanıyan oranın müstahdemidir. Bunu bir yere yazın” (16). “Yanlış anlaşılmasın (...)” (40). “Ama ne?” (41). “Rüzgâr bildiğiniz gibi tek yönden esmez” (52). “(...) ciltthane kuracaktınız ya da (...) cilt siparişiyle geçinecektiniz” (Kutlu, 2012d: 58).

Olayların gidişatıyla ilgili yorum yaparak yazarsal okura seslenir: “Öyle demeyelim aziz okuyucu. Cenab-ı Hakkın neyi ne zaman kuluna ihsan edeceğini bilemeyiz” (Kutlu, 2012d: 50). Anlatıcı yazarsal okuru azarlar: “Dedik ya kaç kez diyeceğiz” (154). Öykünün sonunda ona başkişinin sonu sorulur: “Sami Bey’in bir ömür verip biriktirdiği kitaplar ne oldu dersiniz? Ne oldu?” (Kutlu, 2012d: 164).

Yoksulluk İçimizde’de anlatıcı aslında Süheyla’nın hikâyesini bitirmiş olduğunu fakat onunla tekrar karşılaşarak hikâyeye devam ettiğini dile getirir. Anlatıcı Süheyla ile aynı hayatı paylaşır gibi görünmektedir. Onunla karşılaşp hikâyeye devam ettiğini söylemesi ise Süheyla ile yakınlığı olduğu kadar okurla da yakınlığı olduğunu ortaya koyar: “Biliyorsunuz aslında ben Süheylâ’nın hikâyesini bitirmiştım... Ama hayat tesadüflerle doludur. Bir gün yeniden Süheyla ile karşılaşacağımı nereden bilebilirdim” (Kutlu, 2012h: 25). Bu karşılaşmadan sonra anlatıcı akşam vakti Süheyla’nın evine gider. Ona bir şeyler anlatmak için oradadır. Süheyla’nın Hayyaalelfelah sözünün manasını sormasının üzerine bunu ona açıklamak için orada olduğunu ifade eder. Süheyla’nın başta Engin’in olmak üzere dünyevi sıkıntılarından kurtulması için anlatıcı ona yol gösterir. “Süheyla işte söylüyorum hayat bir imtihandır” (Kutlu, 2012h: 27). Dediğinde Süheyla da ona karşılık verir: “Nasıl yani?” (Kutlu, 2012h: 28). Anlatıcı anlatmaya meraklı olduğu gibi Süheyla da onun aktaracaklarına açtır. Öyküde okur dışında Süheyla da anlatıcının varlığına şahittir: “Biliyor musun, dedi Süheyla, bazen çıkıp gitmek istiyorum. Nereye, dedim. Bilmem işte, dedi (Kutlu, 2012h: 28). Yazar Süheyla meselesini okuruna ortak eder: “Ona bir kapı, bir pencere açmalıyım (...) görmediği öğrenmediği bir ufuk (Kutlu, 2012h: 29), “Görüyorsunuz neler çekiyor Süheyla” (Kutlu, 2012h: 26). Ardından Süheyla’ya “Enginlere boş vermek en iyi dedim” (Kutlu, 2012h: 29) der. Süheyla bir süre sonra anlatıcıya çay koyar, kek getirir. Ona bu değişikliğin nasıl olacağını sorar. Anlatıcı bunun zor olduğunu söyler. “Bir başka dünya var mı ki” (Kutlu, 2012h: 30) diye sorunca,

bir başka Süheyla'nın bir başka dünya olduğunu ifade eder. Süheyla'nın iç dünyasına vakıf olan anlatıcı Engin'i de aynı şekilde yakından tanımaktadır. Bu durumda anlatıcının durduğu yer sadece Süheyla'yı görebildiği ve olaylara Süheyla'nın penceresinden baktığı bir yer değil aksine tüm hadiseleri daha geniş bir açıdan gördüğü bir yerdir. Engin Süheyla'nın, kendisini “haram batmamış bir belde”ye davet edişinin ardından arayışa çıkar ve Süheyla'nın peşinden gider. Anlatıcı Engin'in konumu hakkında bilgi verir: “Bir 22.45 vapurunda rastlıyoruz ona” (Kutlu, 2012h: 100). Cümledeki “rastlıyoruz” ifadesi yazarsal okurla anlatıcının baktığı yerin aynı olduğunu gösterir.

Sır'da “Aramakla Bulunmaz” adlı öyküde biri gazeteci olan Mustafa Bey biriyle sohbet eder. Karakter kendi hayatını, Efendi ile olan münasebetini Mustafa Bey'e anlatır. Kendisine şu şekilde hitap edilir:

Neyse Mustafa Bey kardeşim... Eee, tuttular beni, evermeye kalktılar (57). Demiş ya Mustafa Bey kulak asma sen (58). Para bol... Mustafa Bey (59). Kırık ayaktan çıkmaz zordur Mustafa Bey (61). Gördün ya Mustafa Bey (61). Yahu Mustafa Bey (64,66). Öykü bu Mustafa Bey (67). Biz çok konuştuk Mustafa Bey... Sıra sizde. Siz niye bu işin altını bu kadar eşiyorsunuz (Kutlu, 2012f: 68).

Kendisinin çok konuştuğunu Mustafa Bey'in ise bu işi neden bu kadar merak ettiğini sorması üzerine Mustafa Bey Efendi'yi aradığını söyler. Öyküde anlatıcının bir gazeteci olması ve adının Mustafa olması onun yazar olduğu manasına gelmez.

Hüzün ve Tesadüf'te anlatıcının metinde etkin olduğu hallerde okur da metnin içerisine çekilir. Çünkü anlatıcının etkin olması yazarsal okurla sohbet etmesi, ona sorular sorması, ondan cevaplar beklemesi şeklinde olur. Diyaloğu halindeki anlatıcı ondan bazı isteklerde bile bulunabilir:

Kırıyorlar musluğu, alıp gidiyorlar... Cevat yenisini takıyor. Hiç tınmıyor. Mahalle halkı ne yapıyor bu arada, olup bitene ne diyor? Hadi onu siz bulun. Bulamazsanız böyle bir çeşmeden su içtiğinizde suyun sesini dinleyin, o size söyler (Kutlu, 2011g: 20).

Anlatıcı o kadar hayatın içindedir ki, karakterlerin bindiği otobüse bile binmektedir. Hatta burada rahatsız edici bir durumla karşılaşır ve bunu yazarsal okurla paylaşır. Yanındaki yolcu geçirir ve işkembe çorbası ve sarımsak kokuları yayılır burada yazarsal okura soru yöneltir: “Siz olsanız ne yaparsınız? Ben ilk durakta indim” (Kutlu, 2011g: 32). Ardından kendi cevabını verir.

Anlatıcının kendisini okura yakın hissetmesinden öte bazı söylemleri onun okurla aynı dünyayı paylaştığını gösterir: “Berber işi kaptı. Kapmak-kaptırmak fiillerini ne tuhaf kullanıyoruz” (Kutlu, 2011g: 31). Burada 3.çoğul şahıs kipi anlatıcı ile yazarsal okurun aynı dünyayı paylaştığını gösterir.

Selami'nin aşkı anlatılırken anlatıcı artık bir ara vermek gerektiğini ve diğer karakterleri anlatmanın gerekli olduğunu söyler: “Selami aşkını anlatadursun, biz dönelim yalya” (Kutlu, 2011g: 79). Söz konusu aşk hikâyesi hakkında anlatıcı okura hitap ederek yorum yapar: “Oldu mu size bir yerli film. Başrollerde Ediz Hun-Hülya Koçyiğit, aşçı rolünde rahmetli Necdet Tosun” (Kutlu, 2011g: 80). Anlatıcı metnin bu kısmında birilerinin hikâyesini okura iletme vazifesi olduğunun farkındadır. Yaptığı işin hikâye anlatmak olduğunu bilir ve bunu aşık bir biçimde ortaya koyar. Hatta öykü türünün sınırlarının anlatılacak hadiseleri kaldırmayacağına atıf yapar: “Hakan'ın annesine de bir göz atmak isteriz elbette, lakin bu kadar hissiyatını, teferruatı, şu kısacık hikâye kaldırmaz. Saadet dışına çıkmanın da bir adabı var. Ayrıca Selami'ye ayıp oluyor. Oğlan bize aşkını anlatacaktı güya” (Kutlu, 2011g: 81). Anlatıcı, karakterlerden biri hakkında parantez içinde bilgi verir. Bunu yazarsal okura hitaben yapar: “Bir bahar günü Hakan'ın kafası oldukça iyi iken (Gördünüz işte, uyuşturucuya bile başlamış) (...) televizyon kameraları falan düşünsenize... (Kutlu, 2011g: 81). Anlatıcı öyküyü anlatırken araya karakterlerden biri girer:

“Bi Dakka abi, araya girebilir miyim?

-Buyur Selami

-Ben de oradaydım, kızı o zor zamanda yalnız bırakır mıyım hiç (Kutlu, 2011g: 82).

Bu Böyledir'in karakterlerinden olan Kambur Hafız *Hüzün ve Tesadüf* te de yer alır. Kambur Hafız bir çift sürmeli gözün peşinden gider ve neticede aşkından kendini minareden atarak kurtulur. Bu hikâyenin aynısına sahip bir adam olan Hafız Ali ise bu duruma çok içerler. Yazarının Mustafa Kutlu olduğunu, İstanbul'da yaşadığını öğrenir. İstanbul'a İlesam'a gider yazarı bulur: “Mustafa Kutlu cigarasının külünü silerken baktı şöyle, bir ‘Al işte bir Molla Kasım daha’ diye yüzünü buruşturdu” (49). Hafız Ali ise Kambur Hafız'ın kendi hikâyesine çok benzediğini söyleyip sondaki intihar sahnesinin günah olduğunu söyler ve hikâyeyi değiştirmesini ister. Yazar ise tek kambur, hafız ve müezzinin o olmadığını söyler. Kutlu ve Hafız Ali bir köşede sohbet eder. En sonunda

Kutlu dayanamaz ve “Peki... Peki. Yeni baskıda değiştiririz, üzme kendini” (Kutlu, 2011g: 50) diyerek adamı gönderir. Hafız Ali içi rahat bir şekilde İlesam’dan ayrılır:

Baktı baktı bir şey olmadı. Sevindi, gerindi, “Şükür geçti” dedi, yürüdü. Adımlarına bir hafiflik sinmişti, neredeyse kamburunu unutup perende atacaktı oracıkta. İçinden ‘Neyin nasıl yazılacağını anladı teres’ diyordu. Çıbanı patlamış, kanı, irini yazarın yüzüne sıçramıştı (Kutlu, 2011g: 51).

Molla Kasım olarak nitelenen okur, yazarın bir serini kendi hikâyesine benzetir ve hikâyenin sonundaki intihar sahnesini uygun olmadığı düşüncesiyle yazarı mekânında bulup bunu değiştirmesini ister. Yazar “peki” der, adamı sakinleştirip gönderir. Okur oradan mutlu bir şekilde ayrılır. Yazarı yönlendirmiştir ve hikâye değişecektir. Kurmaca ile gerçeğin ayırına varamayan okurdaki bu saplantılı düşünce için çıban kelimesi kullanılır. Çıbanı patlar ve yazarın yüzüne sıçrar.

Mavi Kuş’ta anlatıcı yazarsal okurla sohbet eder. “Sanırsınız” sözcüğü ile bunu gerçekleştirir: “Öğle sıcağı kasabanın üzerine abanmıştır. Öyle ki, sanırsınız gökten kıvılcım yağıyor” (Kutlu, 2012n: 5). Anlatıcı bu esnada bir yandan da lafı uzatmaması gerektiğinin farkındadır:

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. Kasabın yanında Göncü İzzettin Efendi. Kapısı kepengi gördüğünüz gibi kapalı (Kutlu, 2012n: 6).

Aynalı Lokanta’nın aynasına dalıp bir iki dakika dünyası değişen fukara köylülere ilm-i bâtın dersi vermek değil muradımız. Muradımız o ki; Aynalı Lokanta tüm kasabanın ve civar köylerin ‘yahu bir yol varsak da bi tas çorba içsek’ diye heveslendikleri bir mekândır (Kutlu, 2012n: 15).

Kasabanın genel atmosferini anlatırken anlatıcı lafı uzattığının farkına varır ve bunu yapmaması gerektiğini belli eder. Anlatıcı “dedikse”, “dedim ya” gibi ifadelerle etkin rol oynar: “Pazardan pazara açar dükkânı. Pazar dedikse, kasabanın Salı günleri kurulan pazarı” (Kutlu, 2012n: 6). Anlatıcı anlatmak için orada olduğunu bilir. “Büyüdü sözün gelişi” (Kutlu, 2012n: 33) derken bir başka yerde kasabada karşılaştığı bir ağacın hikâyesini aktarmadan geçemez. Görevinin “nakletmek” olduğunu ifade ederek “Ağacı kıt yerlerin her ulu ağacı gibi bunların da bir masalı var. Kısaca nakledeyim” (Kutlu, 2012n: 10) der ve hikâyeyi anlatır.

Yine de Yavuz zırlıslının, Pehlivan Adalı Halil ile Kara Ahmed’in fotoğraflarından, eski harflerle eski bir çerçevede unutulmuş berber dükkanlarına mahsus, artık iyicene antika olmuş şu iki levhadan: Efendim âfiyet olsun trâşın/ Gitsin tûyun selâmet bulsun bâşın. Beş kuruşa bir traş/ Lahana gibi baş. Ve daha burada saymayı lüzumsuz bulduğumuz bir

sürü şeyden epeyce eski olduğunu çıkarabiliriz. Berberlerin türlü türlü huyları, alışkanlıkları, tutkuları olur bilirsiniz. Bu devrin son berberi horoz dövüştürür ve inanmayacaksınız çiçek de yetiştirir (Kutlu, 2012n: 12).

Anlatıcı bir bankanın kapısından bahseder ve yazarsal okura hitap eder: “Sıkıysa çarığımı çıkarmadan gir bakalım” (Kutlu, 2012n: 13). Böylece okuru sonradan olacaklar için uyarır. Anlatıcı okura kendi bakış açısından kasabayı tasvir etikten sonra nereye geldiğini, bundan sonra anlatacaklarını okurun müsaadesi ile olacağını ifade eder: “Döne döne geldik Kumrulu Mescit Sokağı’na... Daireyi tamamlayıp keman çalan kasaba kadar sayalım isterseniz. Yorgancı Hafız Yaşar...” (Kutlu, 2012n: 17).

Anlatıcı yazarsal okura sorular sorar cevap verir. “Eee...” gibi konuşma diline ait sözleri kullanır. “Şimdi burada bir terslik olduğu görülüyor. Kuş beyaz, lakin altına ‘Mavi Kuş’ yazılmış. Eee, nedir bu? Evet, bu soruyla en çok otobüsün sahibi Deli Kenan karşılaşmış. (Kutlu, 2012n: 19,20). “Anladınız değil mi; çocuk kalmış bir çocuk” (Kutlu, 2012n: 22). Anlatıcı kendisini okurla özdeşleştirir. Esasında her şeyi uzaktan seyredip okura aktaran kendisiyken yazarsal okurla olan münasebetini artırmak ve onunla duygudaş olmak için kendisinin de bilmediği mevzular olduğunu söyler:

Genç adam kimdir, nedir, ne iş yapar, niçin olup bitenleri dürbünle dikizlemektedir. Bilmiyoruz. Evet... kıllı kasabın niçin keman çaldığını bilmediğimiz gibi; tanımadığımız, yakışıklı şık giyimli bu genç adam hakkında da şimdilik bir bildiğimiz yok (24). Dairenin yaşlı müstahdemi Ahmet Efendi ile ebe mi, hemşire mi olduğunu bilmediğimiz beyaz önlüklü Ayşe Hanım onu izlerler (Kutlu, 2012n: 44).

Anlatıcı otobüste yolculuk edenlerin kim olduklarına dair endişelerini dile getirir: “Yoksa bir aile mi? Hayır. Çünkü adamla kadın ecnebi olduklarını her halleriyle belli ederken; güzel genç kız yerli, bildiğimiz kara bıyıklı Türklerin dişisi” (Kutlu, 2012n: 25).

Anlatıcı kendince yorumlar yaparak okuru yönlendirir: “Anlaşılan bunlar da tekin değil” (Kutlu, 2012n: 28). Bir hikâye anlattığının bilincinde olarak “Buraya kadar iyi de bundan sonrası tatsız” (Kutlu, 2012n: 41) der. Anlatıcı yazarsal okura öyle yakındır ki bazen ondan özür bile diler: “Yalnız yaşar. Pardon yani dünya-ahret bacı kardeş oldukları kasabadan bir yaşlı kadın hizmetine bakar” (Kutlu, 2012n: 43). Okurla kendini özdeşleştiren anlatıcının bu yakınlığı her zaman sürmez, bazen onunla zıtlığa düşer. Aynı fikirde olmaz:

Sabırlı, nüktedan, müşfik, merhametli. Ya az önce ‘çekilmez’ diyordun. Hayır aziz okuyucu onu sen diyorsun. Ben bir insanı anlamının zor olduğunu söylüyorum. Hiç kimse dışarıdan görüldüğü gibi değildir ve bir insanı tanımak yılları alır. hatta uzun zamandır tanıdığım, dost

olduğunuz biri, bir an gelir, öyle bir iş yapar, öyle bir söz söyler ki; parmağımız ağzımızda kalır ve ‘Vay be, ben bu adamı tanıyamamışım demek ki’ dersiniz (Kutlu, 2012n: 44).

Anlatıcı okura sadece kendi bildirdiği kadarını alacağını, daha fazlasına kendisi söylemeden hâkim olamayacağını şöyle sezdirir: “Bunu o kadar merak etme aziz okuyucu” (Kutlu, 2012n: 71).

Anlatıcı günlük dilin imkânlarını kullanarak konuşur: “İnanmayacaksınız ama Seyfi bazen bunlara sobanın üzerinde mısır patlatır” (Kutlu, 2012n: 71). Anlatıcı hadiselerle getirdiği kendi yorumlarını eleştirir. İki çizgi arasında “lafa bak” diyerek kendi sözünü sorgular: “Kemal arada bir silkinip içinden ‘kendine gel oğlum’ diyor, silkinmemiş olsa bülbül gibi şakıyıp duran bu gül karşısında-lafa bak-iyicene apışıp mayıştığı belli olacak (Kutlu, 2012n: 84). Olay örgüsünü sekteye uğratarak asıl mevzudan uzaklaşan anlatıcı esas konuya dönmek gerektiğini anlar. Ardından kendisi de oradaymış gibi görülen bir hadise karşısında tepkisini ortaya koyar: “Evet, köprü işi böyle, biz Bayram’a dönelim. O da ne!” (Kutlu, 2012n: 102). Anlatıcının diyalogları dışında bu tepkileri de anlıklaştırmaya sebep olur. Söz konusu karakterlere çok yakın olan anlatıcı yazarsal okura da çok yakındır. Böylece yazarsal okur ile karakterler arasında da sıkı bir bağ kurulur: “Şu bizim şalvarlı, silahlı iki kişi” (Kutlu, 2012n: 104) derken maksatları kötü de olsa iki karakteri “bizim” diyerek sahiplenir. Anlatıcı, “bakarsınız”, “bilirsiniz” gibi sözlerle yazarsal okurun metnin karşısında aktif olmasını sağlar: “Bakarsınız civar köylerden birinin davar sürüsü yolu keser” (Kutlu, 2012n: 111). “Kırsal muhitte bilirsiniz çocuk çok önemli” (118). “Bilirsiniz, olmuğu şerbetlidir, dibine düşer ve etrafı pisletir” (131). “Deşt bildiğiniz gibi çöl demek” (173). “Kenan gibi bir yiğide yapılır mı bu? Yapılmaz demeyin” (Kutlu, 2012n: 192). Anlatıcı hikâyenin bazı durumlarda acıklı bir hale bürünmesi ile yaşıadığı üzüntüyü okurla paylaşacak kadar yakındır. “Buraya kadar iyi ama hikâyenin bundan sonrası anlatılmak için bile çok acı. Kısa keseyim (...) Matemin derecesini düşünebiliyor musunuz; sevinçle kederin böyle üst seviyede peş peşe gelmesini. Bilal kafayı yemesin de ne yapsın” (Kutlu, 2012n: 119). Anlatıcı, bir seyirci gibi kendisini olayların akışına kaptırır ve nakleden kişinin kendi olduğunu unuttuyormuş gibi yapıp bundan sonra ne olacağını merak eder: “Şimdi ne yapacak acaba?” (143). Üstkurmacanın getirdiği bir husus olarak her ne kadar merak etmiş gibi yapsa da esasen konuya ne kadar vakıf olduğunu hatırlatır: “Mavi Kuş’u ta kasabadan itibaren takip ede gelen o iki atlı ne oldu acaba? Söyleyelim. Onlar dahi civardadır” (Kutlu, 2012n: 139). Anlatıcı hayatla ilgili yaptığı yorumu örneklerle

açıklamadan önce yazarsal okura hitap eder: “Bu hayat dediğimiz muammadır. Muamma falan deyip de işi zora koşmayalım. Hayatın da akıl sahipleri için ayan beyan olan tarafları var. Bakınız nasıl?” (Kutlu, 2012n: 193).

Anlatıcı çok etkin bir rol alır ve her şeye vakıftır. Kasaba meydanını içindeki dükkânlar ve dükkân sahiplerini tasvir eder. Ancak bir süre sonra her şeyi ayrıntısıyla anlatmanın uygun olmadığını ifade eder ve asıl amacını dile getirir.

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 (Kutlu, 2012n: 8).

Kasaba ahalisini anlatmaya devam ederken ne yapmakta olduğunu tekrar vurgular. Maksudı biraz atmosferi, oradaki insanları anlatmak, ayrıntıya girmemektir. “(...) biz kasaba ahalisinin sicil-i ahvâlini çıkarmakta değiliz. Bir miktar tasvir ile meşgulüz. Malum, tasvir de edebiyatın bir cüz’ünü teşkil eder” (Kutlu, 2012n: 9). Anlatıcı işinin bütün kasabanın sicilini çıkarmak olmadığını, tasvir ile meşgul olduğunu belirtir. Tasvirin edebiyatın bir kısmını teşkil ettiğini söyler. Anlatıcı neyi seçmesi gerektiğini ve bu aşamayı belli eder: “Mihrabını minberini anlatmak uzun sürer. Lakin biz yine de kuş kafesini andıran, yer yer yosun tutmuş eski oluklu kiremitle kaplı çatıdan az-biraz yüksekçe duran minareyi zikretmeliyiz” (Kutlu, 2012n: 9). Anlatıcı, esere giriş mahiyetinde kasabayı anlattıktan sonra lafı uzattığını fark eder. Ancak yazarsal okur ise onun ağzından çıkacakları dört gözle beklemektedir. Zira yazarsal okur, anlatıcının kendisine macera anlatması için oradadır. Fakat bu anlatıcıya göre uygun değildir. Eğer her şeyi ballandıra ballanıra anlatacak olursa o vakit meddahtan bir farkı kalmamış olur. Fakat bunun hikâye ile roman arasında bir kitap olduğunu söyler:

Ne kadar da gevezelik çukuruna düşmeden şu kasaba meydanını çepeçevre kuşatan binaları, dükkânları, insanları sayalım-söyleyelim dediysek de lafı uzattık. ‘Uzat arkadaş, sen bu mekânda bir serüven, bir facia, tadından yenmez bir macera anlatacak değil misin, o zaman iyicene döktür, lafın belini kır, biz burada oturmuş kuzu kuzu dinliyoruz’ derseni, bu olmaz işte. Yahu ben meddah mıyım? Ara sıra omzumdaki havlu ile alnımın terini silip ‘Ey yarenler, nerede kalmıştık bakalım’ diye mevzuyu çekip uzattıktan, tadını kaçırdıktan sonra toparlamaya çalışacak. Hayır, hayır!.. Bu, hikâye ile roman arasında bir kitap. Kayda kuyda bağlı. Girişi 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 (Kutlu, 2012n: 18).

Anlatıcı kasaba ile kentin farkını, değişen değerler manzumesini uzun uzun anlatırken birden asıl hikâyeden koptuğunun farkına varır: Yahu biz asıl anlatacağımız mevzuyu terk ettik, neredeyse bir ‘ahlak risalesi’ yazmaya başladık. Hemen silkinip Mavi Kuş’a dönsek iyi olacak” (75). Bu esnada kasabanın ruhundan cevap gelir:

“-Anlat anlat, heyecanlı oluyor
-Sen de kimsin yahu?
-Ben bu kasabanın ruhuyum.
-Kasabanın ruhu mu?
-Ne sandın ya! Deminden beri benden bahsettiğinin farkında değil misin?
-Yoo!..
-Al işte. Bu yazar-çizer takımı böyledir. Ağzının söylediğini kulağı işitmez. Her sahada bilir bilmez ahkâm kesmeye kalkar. Vay be!
Çizmeyi aştık galiba. En iyisi biz hikâyemize dönelim. Nerede kalmıştık
(Kutlu, 2012n: 75).

Son bölümünde birden “STOP” diye bir ses gelir. Işıklar yanar. Meydandaki sahnenin bir film seti olduğu anlaşılır” (Kutlu, 2012n: 204). Buradan sonra aslında hikâyenin bir kurmaca, bir film senaryosu olduğu anlaşılır. Set işçileri her günkü sıradan işlerini yaparlar. Mahkûmu oynayan karakter Gül rolünü oynayan kızla konuşmaktadır. Doktoru oynayan karakter seti dolaşmaktadır. Kimisi setin şehirden uzakta olduğu için bir daha böyle bir iş yapmayacağını söyler. Bir diğeri dışarıda bir sürü insanın iş diye inlediğini, bir iki sahne sonra zaten artık bu işin biteceğini söyler. Bunların ardından kurmaca içinde kurmaca olduğu anlaşılan metnin yine bir başka kurmaca sanat olan sinema hakkında mütalaaları gelir. Oyuncuların bir kısmı yönetmenden şikâyetçidir. Onun sinemanın ne olduğuna dair konuşma yapması can sıkıcıdır. Ona seyircinin karar vermesi gerekmektedir. Hikâyeye geri dönülür o iki eşkıyanın hedefi nişan aldıkları görülür, kendi aralarında zamanlama yaparlar. Hedefteki karakter Gül ile konuşurken kurşunu yediğinde bile gülmektedir. Ne olduğunu anlayamaz, elindeki çay bardağı yere düşer. Gül rolünü oynayan kız düşmek üzere olan oyuncuyu yakalamak için doğrulur. İnsanlar oradan oraya koşturur. “Yönetmen kendi sahnesinin üçüncü tekrarını çekmektedir” (Kutlu, 2012n: 210). Anlatıcı okura “İşte bildiğiniz teorik metin. Sinema şudur, budur derken, araya giren kurşun sesleri. Kanlar içinde yere yığılan genç oyuncu. Çılgık atan kız” yönetmen kendisine koşan kıza sarılır. Yerde yatan delikanlıya bakarak mücrim gibi mırıldanır “ne yaptık biz” (Kutlu, 2012n: 210).

Tufandan Önce anlatısında Kutlu halk hikâyeciliğine ait pek çok unsuru kullanır. Halk söyleyişleri oldukça geniş bir yer tutar. Farklı nidalarla, ünlemlerle kendisini metin

karşısında hayret içinde bir dinleyiciymiş gibi konumlandığı durumlar olur. Anlatıcı “dedik ya” diye seslenir. Ardından kendisini yazarsal okura inandırmak için “namerdim” ifadesini kullanır: “Dedik ya, temiz adam. Bakın tırnaklarına nasıl itina ediyor. Az sonra kolonyalı pamukla tek tek silmez ise namerdim” (Kutlu, 2011a: 5,6). Nitekim karakterin elini kolonyalı mendille silmesi hadisesi biraz sonra gerçekleşir. Anlatıcı haklı çıkmıştır: “Tırnak işi bitti. Kaydettiğimiz gibi her parmak kolonyalı pamuk ile ayrı ayrı silindi” (Kutlu, 2011a: 8). Anlatıcı bazı olaylar karşısında sinirlenir ve argo kelimeler kullanır:

“Yahu bu ne biçim adalet” (11). “Ulan senin yaşın ne başın ne dememeli. Acaba kimden tevarüs etmiş? Peki bu zibidi kime çekmiş. Hadi orasını eşelemeyelim” (19). “Olur mu böyle kepazelik” (19). “Sen şu adamdaki mürüvete bak arkadaş, bütün bunlar yetmezmiş gibi aldı Belediye’ye zabıta memuru yaptı” (22). Yahu açıkçası bunlar epeyce bir zamandan beri kendi hayatlarını yaşıyorlar” (43). “Anlasalar bari. Nerde! (50). “Yahu bu insanlar niçin böyle, yaş ilerledikçe paraya daha bir yapışıyorlar” (107). “Ulan menfaatini kollamayan kim var bu devirde. Çalıp çırpıyor mu sen ona bak” (Kutlu, 2011a: 199).

Anlatıcı okur karşısında işini yapan biridir ve bu vazifesini oldukça ciddiye alır. “Görüldüğünde”, “bakıldığında”, “gelelim” gibi ifadeler metnin kurmaca olduğuna dair işaretlerdir. Bunların dışında anlatıcı “anlatmak” fiilini kullanarak bu sürece katkıda bulunur:

“Nasıl kurdu? Orasını anlatmayalım, uzundur” (36). “Yahudeşmeyelim bu bahsi, tatsız yani” (43). “Peki, bu Çetin Bey neden böyle içine kapanmış, onu anlasaydık bari dersiniz, bu babda şunları anlatabiliriz: Efendim bu çocuğun ana tarafı çok zengin... (Bak, bak, bak... Oğlan anaya çekmiş belli) ” (44). “Çoktur macerası, lakin burası anlatılacak yer değil” (52). “Neden acaba? Neyse bunu başka bir zaman tartışırız” (203). “Gelelim dereye” (116). “Lağımçıya gelince” (125). “Görüldüğü gibi Fikri Süzer ağır makalelerinde ‘Fikir Adamı’ imzasını kullanıyor” (115). “Kemal bitti... Kemal’den geriye bir ceset kaldı. Dediğimiz sırada cendereye alınıp hapse takılmış olan nefis patlar” (132). “Otbitmez Köyü’nün cihana merhaba demesini şu sebepten anlattık ki bizim malum ve meşhur tesis bu köyün Deli Dere kıyısında bulunan arazisi üzerine bina edilecek... Yaa! İşin ek yeri burası işte (98). “Şu tesise muhalif tek bir kişi yok kasabada. Diyeceğim ama. Diyemiyorum. Çünkü var” (Kutlu, 2011a: 108).

Anlatıcı anlatma vazifesini yerine getirirken “hay hay”, “efendim” “kardeşim” “beğim” gibi ifadeler kullanır.

“Yahu kardeşim nedir bu uluslar arası durum diyeceksiniz. Hay hay anlatalım. Efendim kadimden bu yana memleketimizin önde gelen iletişim kurumlarından biri de berber dükkânları değil midir?” (28). “Neden? Peki, kardeşim, söyleyelim” (29). “Siyaset budur beğim” (33). “Efendim daha kasabaya adım attığında bu belli oldu” (40). “Şimdi diyeceksiniz ki bu adamın karısı, çocukları ailesi nerede? Efendim çocuk yok, olmamış” (42-43). “Bu niçin böyle oluyor? Efendim şöyle oluyor” (167). “Bazı titiz aileler, hani olur ya etraftan laf işitilmesin” (124). “Kim bilir belki de vidanjörü

bulunmayan bir kasabaya hicret etmiştir” (125). “Yahu bu bizim millet nutuk atmaya ne kadar meraklı. Şurada üç kişi konuşsa kâfi değil mi? Ama yook hepsi konuşacak, fırsat bu fırsat deyip kendini gösterecek. Sanki dinleyen var da (155). “Bak sen. Hangi dağda kurt öldü” (155). “Eh o da güzel yurdumuzun bir vatandaşı” (159). “Hani ne demişler (...)” (159). “İşçiler yepyeni tulumları, rengârenk kasklarıyla çalışıyor, bir makine veya yedek parça üretiyorlar, ama ne? Neyse ne?” (Kutlu, 2011a: 161).

İşini ciddiye alıp nakletme görevini hakkıyla yerine getiren anlatıcı bazı mahrem mevzularda ise konuya girmemenin yerinde olduğunu ifade eder. Böyle mevzular onun ve yazarsal okurun ilgi alanı olmamalıdır:

Mehpare Hanım... Efendim şöyle: evlenmiş-ayrılmış, evlenmiş-ayrılmış, evlenmiş-ayrılmış. Kaç kez? Bilinmiyor. Biraz da kasabalı abartıyor yani. Kadın asla hafifmeşrep değil. ‘Aradığımı bulamadım şekerim! Na’piyim’ diyor. Ne arıyor acaba? Ne bilelim, kendisi söylemiyor, bizim de üzerimize vazife değil (Kutlu, 2011a: 74).

Anlatıcı yazarsal okurla beraber olup karakterleri sahiplenir: “Bizimkiler Halk Eğitim Salonu’nun ağır demir kapısını açıp içeri girdiler. Hani yaz günü ya, salonun pencereleri de açık imiş” (129). “Şemsettin yani bizim Başkan; öteki Nurettin” (145). Anlatıcı yazarsal okurla konuşur:

“Dedikodu yapar, sizi iyicene yumuşatır, tam sırasına getirip sorusunu sorar. Siz o dalgınlıkla kuzu kuzu anlatırsınız” (29). “Kremler kolonyalar... ooohh... Ferahladınız değil mi?” “Hayda. Adama bak, zarf değil kesekâğıdı tutuyor. Kus içine ne varsa içinde” (31). “Kim bu? Haşmet Altay’a soracak olursanız ‘Hih’der” (79). “Haşmet Altay’ın bırakın bu işleri kovalamaya, Meclis’e gelmeye bile mecali yoktu” (85). “Peki, derenin adı nereden geliyor diyeceksiniz. Bunca uysal, sefil bir dereye ‘Deli’ lakabı nasıl verilmiş? Efendim, eskilerin anlattığına göre kırk elli yılda bir çoşarmış bu dere, nasıl çoşuyorsa” (119). “Oda dedikse basketbol sahası kadar bir yer düşünün” (158). “Gel de tahammül et” (Kutlu, 2011a: 155).

Anlatıcı konuşma dilinin havasında soru sorar, bazen bu sorulara cevap verir: “Muhacir ne demek?” (33). “Sessizlik ne demek, durmak demek” (37). “Avcılık aslında nedir? Bana sorarsanız, bir kendini sınama işi. Atarsın, eğer vurup düşürürsen ‘Ulan iyi dersin, bizde hala iş var’ (Kutlu, 2011a: 118). Anlatıcı yazarsal okurla kurguladığı karakterler arasında “desen ki” ifadesiyle bir bağ kurar. Kendisinin karakter hakkında yaptığı yorumlarla, sorularla bu bağı kuvvetlendirir: “Bu İdiris var ya, İdiris... Desen ki bir hoş alet icat olmuş, şöyle yarayışlı, böyle faydalı, dünyanın öbür ucunda olsa üşenmez gidip bakar. Bakar da hemen alır mı? Yoo” (Kutlu, 2011a: 34).

Anlatıcı “her neyse”, “dedim ya”, “değil a”, “şöyle ki”, “eee”, “nerde”, gibi konuşma dilinde olan bazı ifadeleri kullanır:

“Dedim ya, kasabada bu işe niyetlenen yok; olsa bile becerecek kimse yok” (36). “Her neyse; istişare, istişare sonunda şu karara varmışlar” (37). “Sevdiklerinden ayrı kalacak değil a” (41). “Şöyle ki” (43). “Allah Allah karısı değil mi? karısı da (...) eee (...) Yahu açıkçası bunlar epeyce bir zamandan beri kendi hayatlarını yaşıyorlar” (Kutlu, 2011a: 43).

Anlatıcı karakterlerle aynı dünyaya sahipmiş gibi onlarla konuşur:

“Ulan müdür ne sabırsız adamsın be! Konuşmuş olmak için konuşuyorsun, sonra da böyle ‘Eyvah ne yaptım ben’ diye dipten doruğa kızarıyorsun. Bak yanında duran Müftü Efendi ağzını açıyor mu? Efendi efendi oturuyor” (53). “Lideri sana anlatayım Şemsettin. Lider nedir?” (Kutlu, 2011a: 137).

Yazarsal okur ile hem-hal olan anlatıcı bazen onun sıkıldığını farz eder. Bir karakteri pencerenin önüne göndermekle okurun can sıkıntısı arasında bir bağ kurar. Bunu da “sevgili okur” ile paylaşır “Pencereye gidecek. Neden gidiyor pencereye? Ne bileyim ‘sevgili okur’ sıkıldı herhalde” (Kutlu, 2011a: 58). Anlatıcı okurla olan beraberliğini bazen açıkça beyan eder:

“Okuyucuyu üzmemelim, açık edelim bari. Efendim bizim berber Be-Be-Ce Baki’yi tanımıştınız. Hani ona iri yarı bir adam gelmişti de tıraş olmuştu. Yabancıymın biriydi” (162). “Evet, bütün bunlar olabilir ama bizler yani ne yazar ne de okur, bu meselenin gerçek sebebini bilemeyiz. Her neyse” (169). “Kasaba sakinleri de hazır Bakan’ı bulmuşken, bütün dertlerinin sayılıp dökülmesini ister. Ama nerde!” (183). “Böyle mi olmalıydı? Yazık, çok yazık” (Kutlu, 2011a: 183).

Anlatıcı etkindir ve metni yazdığı sürece yazarsal okuru ortak eder:

Bu izah tarzı sizi tatmin etti mi ‘sevgili okur’. 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 mazarına eğildik. Teoriler, sosyoloji, psikoloji, ruh çözümlemeleri falan. Hepsini sayıp dökebiliriz. Sonuç? (Kutlu, 2011a: 45).

Çetin Bey’i anlatırken kendi anlattığı kadarıyla okurun onu tanıyamayacağını ifade eder. Bu anlatıcıdan kaynaklanmaz. Ona göre insan gördüğü kişiyi bile tam manasıyla tanıyamaz:

Ve sizler Çetin Bey’i tanımış mı olacaksınız? 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. Bir insanı anlamak. Ohoo... Yahu şu kadar yıl birlikte oluyorsunuz, adamın, arkadaşın ruhunu bilir diyorsunuz, günün birinde öyle bir iş yapıyor, öyle bir söz söylüyor ki, apışıp: ‘Yahu ben bu adamı tanıyamamışım, yuh olsun bana da, aklıma da. Diyorsunuz. Zor iştir efendim. Bir insanı tanımak zor iştir. Tanıyıp onu anlatmak daha zordur. Siz iyisi mi verdiğimiz bilgilerle idare edin, biz dönelim olaylara” (Kutlu, 2011a: 45-46).

Bu bölüm anlatıcı ile yazarsal okurun konuşmaları şeklinde tasarlanmıştır. ‘Yazar efendi’ tabiri bile kullanılsa o yazar değil anlatıcıdır. Anlatıcı ‘sevgili okur’un merakını celb ettiği için fazla malumat verir:

‘Sevgili okur’ merak etmiştir. Ses düzeni için neden bir fotoğrafçı görevlendiriliyor? Efendim bu fotoğrafçı Ali, nam-ı diğer artist Ali, hoş bir çocuktur. Çocuk dediysek de o kadar değil elbet; evli-barklı adam, sadece yaşı genç, hatta yaşından çok gönlü genç. Hani yetmişine varsa yaşlanmayan cinsten (Kutlu, 2011a: 51).

Anlatıcı hikâye anlattığının farkında olarak bir meselede hakikati öğrenmenin önemine işaret eder:

Hakkında bunca dedikodu üretilen, spekülasyon yapılan, senin zaferin- benim zaferim diye kavga edilen tesisin asıl mucidi kimdi acaba? Değil mi ‘sevgili okur’. Artık hakikat meydana çıkmalı ki, biz de şu macerada kimden yana olacağımızı bilelim, doğrusu neymiş öğrenelim. ‘Öykü yağmurlu bir sonbahar günü başladı’ şu cümleye bakın, okuyan da bizi romantik bir aşk öyküsü anlatacak sanacak. Hayır, hayır! (Kutlu, 2011a: 95).

Rüzgârlı Pazar’da anlatıcı kendini pazarın satıcılarına çok yakın bir yerde konumlandırır: “Biz ayrılmaz ikili olarak kendimizi epeyce bir zaman ‘Rüzgârlı Pazar’ın rüzgârına bıraktık” (Kutlu, 2012c: 12). Konuşma dilinin serbestliği içinde konuşur:

“Ya efendi... İşte böyle... İğde deyip geçmeyeceksin” (11). “Ama olsun, şimdi eğri oturup doğru konuşalım” (25). “Elektriği –ne yalan söyleyelim- kaçak kullanıyorlar” (35). “Yahu şeref mi kalmış herifte, herif zaten çukura inmiş, bitmiş demeyin, Cemile bu” (54). “İnanmayacaksınız ama yeminle söylüyorum dilencileri bile es geçmiyor” (65). “Bu görmezlerin gözü parmak uçlarındadır inanın” (Kutlu, 2012c: 85).

Anlatıcı anlatma edimini belli eder:

“Rüzgârlı Pazar’ın bir alay dilencisi var. Yeri gelince anlatırım” (27). “İkinci hikâye kısa(42). Duymayanlar duysun, görmeyenler görsün diye iki tanesini anlatayım. Varın kalbinizle baş başa kalın. Vicdanı olan vicdanını dinlesin; kiminin lokması boğazında kalsın, kiminin gözyaşı aksın. Kimi de ‘ulan biz daha adamlıktan çıkmadık’ diyerek yekini ayağa kalsın; azdan az, çoktan çok bir hayır işlesin (41). “Bu karlı-tipili günlerde yaşanmış bir olay var ki, burada nakletmeden geçerse hem size hem bize yazık olur” (106). “Bunu tarif ve tasvire ne hacet; bırakalım onu romancılar anlatsın” (Kutlu, 2012c: 110).

Anlatıcı fiillerin sonuna getirdiği ikinci çoğul şahıs ekleri ile anlatma edimini birden fazla kişiyi muhatap alarak yaptığını imler:

“Nasıl, mutlu bir aile tablosu değil mi? Unutmayın hiçbir şey görüldüğü gibi değildir” (52). “Görüyorsunuz değil mi, şu sokak gözlükçüsü bile insan halinden-nefsinden mi deseydik acaba- nasıl da anlıyor (...) (Kutlu, 2012c: 67).

Anlatıcı “aziz okuyucu” diye hitap eder ve kendisinin hikâye anlatıcısı olduğunu hatırlatır:

Şimdi ey aziz okuyucu, biz burada neciyiz, neyiz? Sokakların çocuğu Doğuş’un bir şarkısında geçiyordu, değil mi? Biz bir hikâyeciyiz, üstümüze ne lazım deyip geçmeyelim. Geleceğin bilim adamlarına bir koltuk çıksak fena mı olur yani? Olmaz. Çıkalım öyleyse, işin ucunu açık eldim (70). “İnanmayacaksınız ama yeminle söylüyorum dilencileri bile es geçmiyor” (65). “İnanmayacaksınız ama hâlâ sigara içiyor” (76). “Ne de olsa anlattığımız durum (...) (165). “Hatta ‘atıyor, inanmayın’ diyeceksiniz ama zararı yok hikâyeci lafidır diyelim, bütün semt biliyordu” (Kutlu, 2012c: 169).

Anlatıcı kendisinin Mustafa Kutlu adında bir hikâyeci olduğunu belirtir: “Bizim de naçizane çorbada tuzumuz olacak. Bu meseleyi ilkin Mustafa Kutlu adlı bir hikâyeye yazarı falanca eserinde söylemiştir, diyecekler. Torunlarımızın torunları iftihar edecek” (Kutlu, 2012c: 71). Burada açık bir şekilde kendisinin yazar olduğunu söylese bile bu ses, yazarın sesini aksettiren anlatıcıya aittir.

Anlatıcı anlattıklarının yazarsal okurda bulacağı karşılık sonucunda onun kendisine karşı hücumu geçeceğini işaret eder. Kendisinin fitneci biri olduğunu söyleyip yazarsal okuru kalbini bozmadığı için tebrik eder ve hiçbir zaman da niyetini bozmamasını söyler:

“Şimdi ben desem ki, yahu bu bir sinemadır, mizansendir, bu çocuğun okula gittiği falan yok” (99). (...) hepiniz aynı anda hücumu geçer, benim nasıl bir fesat-fitne adam olduğumu; kalpsiz merhametsiz bir zalim olduğumu haykırırsınız” (99). “Aferin size (...) siz kalbinizi bozmayın. Lütfen öyle benim gibi oyunbozanlara aldırmayın (Kutlu, 2012c: 99). “Ey aziz okuyucu! Gördüğümüz gibi işin ek yeri, boş yeri kalmıyor. Siz sakın ola ki aklınızdan (...) diye vesveseye kapılmayın” (Kutlu, 2012c: 181).

Anlatıcı bir iğde ağacını tasvir ederken kendisinin bunu anlatmaya gücünün yetmeyeceğini ifade edip, bu işi daha iyi yapan birinin olduğunu söyleyip onu dinlemek gerektiğini belirtir: “Biz de bu iğde tasvirine takat getiremeyiz. En iyisi ehline müracaat edelim. Buyurun” (Kutlu, 2012c: 8).

Anlatıcı karşılaştığı şeylerden bazılarını bilemediğini ifade eder. Bazı şeyleri anlatmamak gerektiğini belirtir. Ayrıca kendisinin gurbette olduğunu söyler. Böylece anlatıcı kendi canlılığını korur: “Bilmediğim bir ağaç sık dallarını uzatıvermiş (23). “Dükkânı tutalım, dokunmayalım” (59,60). “Anlaşılan o da bizim gibi gurbete çıkmış” (Kutlu, 2012c: 7).

Anlatıcı karakterlerle ilgili yorum yaparken niyetinin kötü olmadığını ifade eder: “Biz şimdi kötü niyetli olsak bu oğlanın bu kıza ‘ulan bunda para vardır, varlıklı bir ailenin kızına benziyor’ diye sarktığını düşünebiliriz. Ama biz kötü niyetli değiliz” (Kutlu, 2012c: 126).

“Gelin onu bir de Duran’a sorun” (Kutlu, 2012c: 183). İğde nerede? Otoların geçtiği köprü ile yayaların yürüdüğü üstgeçit arasında (Kutlu, 2012c: 7). Nice çocuğun menakıbını dinleye dinleye büyümedik mi (Kutlu, 2012c: 99). Kim bu doktor (Kutlu, 2012c: 101).

Anlatıcı konuşma dilinin olanaklarından faydalanır: “Hani kalp şeklinde kolyeler var ya, onlardan. Kapaklı. Açıyorsun bir yanda oğlanın resmi, öte yanda kızın” (Kutlu, 2012c: 123).

Öykünün son cümlesi “Masal bitti” (Kutlu, 2012c: 184) ile metnin kurmaca olduğu bir kere daha aşikâr edilir.

Kapıları Açmak'ta anlatıcı tarafından öykü türünün özellikleri anlatılır. Tasvir yaparken asıl maksadın bölgenin özelliklerini anlatmak olmadığı belirtilir. Anlatılan kısımlar başkişi Zehra'nın hikâyesini anlatmak için bir temel teşkil eder. Anlatıcı yazarsal okurun kendisine Mustafa Kutlu diye seslendiğini varsayar. Burada Mustafa Kutlu adı ile anlatıcı birleştirilir. Kendisine yöneltilen bir eleştiri kendisinin olay örgüsünün akışını bozarak Ahmet Mithat Efendi gibi araya girmesidir. Ona yazarsal okur tarafından bilimsel bir makale yazmadığı ve bir hikâyeci olduğu hatırlatılır.

Lafı uzattığının farkındayım. Biz esasen Zehra'nın hikâyesini anlatacağız. Ancak onun doğup büyüdüğü yeri de tanıtmak istedik. Yoksa niyetimiz kasaba ve bölgenin tarihini, coğrafyasını, ekonomisini dile getiren bir yardımcı ders kitabı yazmak değil (27). Az daha sabredin. Kasaba ve çevresinde olup bitenleri biraz daha anlatayım. Anlatayım ki yeri geldiği zaman ‘Yahu bu adam bu işi neden işledi’ demeyesiniz. 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 alemi var? Sen insanları ve olayları anlat gerisini bize bırak, Ahmet Mithat Efendi misin mübarek’ diyebilir. Modern hikâye, edebî eserin nitelikleri, günümüzde eski hikâyeden yakasını kurtarıp ‘öykü’ donuna 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. Şimdi durup dururken ‘anlatım özellikleri’ konusunda bir sayfa açmayalım. Açtın bile. Eh, açtıysak, şimdi kapattık (Kutlu, 2012e: 27).

Menekşeli Mektup'ta anlatıcı soru yöneltip kendisi cevaplar: “Kim açmış bu yolu? Kahve ile mescidin aşağı sokaktan gelen müdavimleri olabilir” (Kutlu, 2012b: 7). Yazarsal okura hitap eder: “Duvardaki resmin bana ne faydası var deme kardeşim, bakarsın resimden serpiyen asalet sana da bir miktar nasip olur. Efendim o ne endam, o ne duruş, o ne salmış” (Kutlu, 2012b: 29).

Anlatıcı anlatma edimini belli eder. Yazmış olduğu hikâyeyi okuyanlardan bir Fatiha ister: “Tıpkı büyük ceddimiz Mevlid yazarı Süleyman Çelebi gibi ben de bu satırları

okuyarlardan bir Fatiha isterim, dua beklerim” (112). Karakterlerin birbiriyle olan münasebeti anlatılırken anlatıcı yazarsal okurun verebileceği tepkiyi önceden kestirir: “İşte şimdi siz de ‘Yok deve, bari akraba çıksaydınız’ diye bilgiç bilgiç gülümseyin” (120). Anlatıcı anlattığı hikâyenin ayrıntıları ile bilinmesini ister: “Eee... Bütün bu anlatılanlar. Hepsini bi kalemde geçelim mi? Geçmeyelim efendim. Geçmeyelim” (Kutlu, 2012b: 30).

Anlatıcı bir karakterin davranışını sorgular ve sebebini kendinin de bilmediğini söyler. Ardından yazarların yazdıkları kitapta olan her şeyden haberdar olduğunu ifade edip bu düşünce ile alay eder: “Niçin aramadı? Onu ben de bilmiyorum. Bir de derler ki, yazarlar yazdıkları kitapta yer alan kişilerin her halinden haberdar olur. Hadi canım sen de” (Kutlu, 2012b: 46). Her ne kadar burada kendini yazarla özdeşleştirse bile o anlatıcıdır.

Anlatıcı zamanda sıçramalar ya da diyalog ile anıkleştirmaların farkında olarak olay örgüsünden koptuğunu ve ona tekrar geri dönmek icab ettiğini söyler: “Biz işimize dönelim” (Kutlu, 2012b: 49).

Anlatıcı bazen karakterleri yazarsal okura hatırlatmak ihtiyacı duyar: “Postacı canım. Hani o fıstık çamının gölgesinde; yakasını açmış, şapkasını çıkarmış, çantasını bir yana koyup bir sigara yakmış dinlenirken bırakmıştık ya” (Kutlu, 2012b: 28).

Anlatıcı anlatma edimini konuşma dilinin imkânları ile genişletir:

“Dedik ya (...)” (17). “Yoktur dediysek...” (9). “Hani ne dedik?” (11). “Hadi o çokbilmiş tarafımızla içekapanık diyelim” (12). “Yahu bir postacı (...) nasıl bilebilir? Bilmiyor efendim, bilmiyor” (30). “Geçsin, uzatmayalım. Bir gün çıkıp gelmişler işte” (23). “Hop, hop. Orada dur bakalım... Olsun olsun da, nasıl olacak? Böyle giderse, yani biz bu işin altını üstünü bu kadar mıncıklarsak, pişmiş aş su katacağız” (10).

Anlatıcı yazarsal okura hitap eder:

“İnanmazsanız Postacı’ya sorun. Size hangi lekenin ne manaya geldiğini uzun uzun anlatsın” (13). “Değil mi ama aziz okuyucu” (14). “Lakin şurasını aklından çıkarma ey okur...” (17). “Peki bu kız neden seviniyor? Acele etme sevgili okur, elbette bu sorunun cevabını da vereceğiz. Sen şu macerayı uslu uslu takip et, sonunda sen de rahat edersin, biz de sırrı ifşa etmiş oluruz” (18). “Size inanmayacaksınız dedim ya...” (118). “Bakin daha neler oldu” (120). “Film devam ediyor, sıkı durun” (120). “Sorarım sana ey okur, biz bunu böyle yazdık diye Postacı eski Postacı olabilir mi? Aferin sana. Olamaz tabii” (27). “Uçma dediysek ey izanı az okur, elbette ki kanat takıp havalanmayı kastetmiyoruz” (29). “Öyle demeyin, aşğın gözü kör olurmuş” (20). “Eh, oldu olacak aziz okuyucu gelin biz de ağlayalım” (Kutlu, 2012b: 21).

Anlatıcı yazarsal okurla aynı dünyayı paylaştığını imler: “Geç oldu. Gidip yatalım artık” (16). “Postacımızı heyecanlandırmış” (10). “Görüldüğü gibi Postacımız müzikle ilgileniyor. Kendisine sorulsa söylemez ama, biz az-biraz ud çaldığını biliyoruz” (Kutlu, 2012b: 8).

Anlatıcı postacının eşine duyduğu aşkı anlatır: “Anlayacağınız Postacı kızı bir nihavent şarkı, bir pul, bir çiçek gibi demeyelim de başka türlü bir aşk ile seviyordu”(18). Ardından yazarsal okurun zihnine girerek onun düşüncelerini olumsuzlar: “Ulan yoksa bu adam iktidarsız mı? Böyle estetik ve platonik numaralar çekerek kendi ayıbını örtmeye çalışıyor, diye ifadeyi bayağılaştırmaya; bu tertemiz-masum aşkı kirletmeye kalkışmayın” (18, 19). Sonrasında yazarsal okur anlatıcıya hitap ederek tartışmayı genişletir. Anlatıcıya Kutlu diye seslense de o yazar değil anlatıcıdır: “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” (19). Bundan sonra başkişi postacı da tartışmanın içine çekilir fakat o olaylara müdahil olmak istemez: “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” (Kutlu, 2012b: 19).

Postmodernizmin türleri alaya alması edebiyatta da söz konusudur. Metnin yazılış sürecini metnin konusu yapma ve anlatıcıyı etkin figür haline getirme ile edebiyatın gerçek değil bir kurmaca olduğu vurgulanır. Mustafa Kutlu öykülerinde bu tekniklere oldukça sık rastlanır. Anlatıcı metni inşa ederken kimi zaman yazarsal okurla kimi zaman da karakterlerle işbirliği içine girer. Her iki durumda da onlardan yorumlar alır. Metni tek başına oluşturmaz. Yazarsal okurun yerine geçip kendisine sorular yöneltir ve tekrar anlatıcı konumuna geçerek ona karşılıklar verir. Yazarın metindeki sesi olan anlatıcı kimi zaman eserlerin yazarı Mustafa Kutlu adını taşır. Mustafa Kutlu adında birinin hikâyeler yazması, “Mustafa Kutlu da çok oluyor” gibi ifadeler kullanılır. Bu da postmodern anlatılarda gerçek ile kurmacanın iç içe geçmesine bir örnek teşkil eder.

SONUÇ

1980 sonrasında Türkiye’de sanayileşmenin bir sonucu olarak köyden kente olan göçler artarak devam eder. Kent merkezindeki yaşayış köye göre farklıdır. Burada topraktan uzaklaşma söz konusudur. Heidegger’in tabiriyle birey artık toprağa değil teknik bir zemine bastığı için insan varlığa olan bağımlılığını yitirir. Doğaya yabancılaşma ise bireyin diğer alanlardaki yabancılaşmasını da beraberinde getirir.

Bireyin var oluşsal sürecini ele alan sanatkar ortaya çıkardığı edebî eserle ona ayna olur. Çağın problemlerine çözüm sunar. 1980 sonrası Türk öykücülüğünün kalemlerinden olan Mustafa Kutlu modern hayatın bireyi yabancılaştırmasına karşılık ona postmodernizmin geleneği önceleyen tavrıyla çözüm yolu sunar. Postmodernizm modernizmin arka plana attığı değerleri diriltip tarihe yöneldiği için yazar bundan faydalanarak bireyi kendisi yapan geçmişe, büyük anlatıların tarihine yolculuk yaptırır.

Yirmi iki öykü kitabı olan yazar postmodernizmin edebiyattaki yansıması olan teknikleri kullanır. Tek doğru ve tek gerçeği inkar eden postmodernizm edebiyatta kendini çoğulculuk ve çokkatmanlılık ile gösterir. Birbirinden farklı ve birbirine zıt şeylerin bir metinde yer alması sağlanır. Ayrıca metni oluşturan tabakalar kat kattır. Kutlu’nun öykülerinde de buna uygun bir yapı söz konusudur. Bir metinde hem yabancılaşan birey hem de kendisi olan birey yer alır. Çok zengin ile çok fakir bir aradadır. Ayrıca eserler genel itibarıyla üç katmandan oluşur. Birinci katman öykünün olay örgüsü olup meraklı okura hitap eder. Kişilerin birbiriyle olan ilişkisi, olayların akıcı bir şekilde devam etmesi ve nasıl bir sonuca kavuşacağı birinci katmandır. İkinci katmanı ise bireyin yabancılaşması köy-kent zıtlığı içinde verildiği için köyden kente göç oluşturur. Son olarak üçüncü katman nitelikli okura hitap ederek kendisi olmanın gösterildiği kısımdır. Yazar tasavvufun oluştuğu bu katmanı metinlerarasılık ile inşa eder. Bireyin kendisi olması için maziyle sürekli iç içe olması gerektiği düşüncesiyle geçmiş kuran metinlere atıf yapılır.

Metinlerarası ilişkiler ile yeni oluşturulan metinde geçmişe ait olan, yeniden yazılarak canlandırılır. Öykülerde Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı, tasavvuf, modern Türk şiirine atıf yapılır. Metinlerde Baki, Nedim, Şeyh Galib, Fuzuli gibi şairler ve Divan

Edebiyatından meşhur beyitlerle karşılaşılır. Battalname, Muhammediye, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı öykülerde atıf yapılan eserlerdendir. Tasavvufun büyük düşünürleri bazen ismen bazen eserleriyle yer alır. İmam Gazali, İbn-i Arabî, Mevlana, Yunus Emre bu kişilerdendir. Necip Fazıl, Ahmet Muhip Dranas, Cahit Sıtkı Tarancı ise modern Türk şiirinde adı geçenlerdendir. Öykülerde Türk düşünce tarihinin önemli şahıslarına da atıf yapılır. Bunlar Nurettin Topçu, Cemil Meriç'tir. Türk insanının içinde bulunduğu çıkmaza bu kaynaklarla kendine dönüşün çağrısını yapan yazar ayrıca yabancı kaynaklarla da metinlerarası ilişkiler kurar. Batı düşünürlerinden Roland Barthes, Kierkegaard bunlardandır. Batı'ya ait edebî eserlere de atıf yapılır: Robinson Cruzoe, Çocuk Kalbi, Anna Karenina vb. Yazar tün bu ilişkiler sayesinde metnin anlam katmanlarını çoğaltarak okurun zihnini zorlar ve ondan yüksek bir kültür birikimi bekler. Öykülerde göstergerlerarasılık da vardır. Böylece sinema ve müzik sanatlarına atıf yapılır. *Anadolu Yakası*'nda sinema sanatı daha geniş yer alır. Genel itibariyle Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Musikisinden bazı parçalar metne yerleştirilir.

Metinlerarası ilişkiler bir bakıma metnin üstkurmaca olduğunun da bir yansımasıdır. Üstkurmaca postmodernitede gerçeklik algısının değişmesinin edebî eserdeki görünümüdür. Bu teknik sayesinde okur elindeki metnin kurmaca olduğunun bilincinde olur. Bunun gerçek olmadığı bir yazar tarafından kurulduğu okura belli edilir. Bu noktada devreye anlatıcı girer. Kutlu öykülerinde üstkurmaca tekniğine çok sık başvurulur. Özellikle *Yoksulluk İçimizde* öyküsünde anlatıcı karakterlerden birine, Süheyla'ya yakındır ve onun evine ziyarete gider. Maksudının ona yeni bir dünyanın kapısını açmak olduğunu belirtir. Hikâyeyi aslında bitirmiş olduğunu Süheyla ile yeniden karşılaşacağını ummadığını belirterek öyküye buradan devam eder. Ayrıca *Mavi Kuş*'ta da türler arası sınırların kalktığı bir öykü olarak, öykü niyetiyle okunurken son bölümde duyulan STOP sesi ve ışıkların yanması ile tüm yaşananların bir film için çekim olduğu anlaşılır. Böylece okur uyandırılır. Üstkurmaca çerçevesinde öykülerde “efendim”, “nerede kalmıştık”, “dedik ya”, “dedikse”, “kaç kez diyeceğiz”, “sevgili okur”, “ey aziz okuyucu”, “sözün gelişi”, “nakledeyim” gibi ifadelerle çok sık rastlanır. Metni şekillendirirken yazar “merak etme aziz okuyucu”, “birazdan anlarsın”, “sabret”, “meraklanma”, “işini uzatmayalım”, “buraya kadar iyi de bundan sonrası tatsız” gibi söz öbeklerini kullanır. Ayrıca *Kapıları Açmak*, *Mavi Kuş* ve *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*'nda edebiyatla ilgili görüşlerini de aktarır. Anlatıcı burada hikâye ve romanın ne olması gerektiği ile ilgili bir tartışma açar.

Modern edebiyat kuramında hikâye ve romanın özelliklerinden söz eder. Ayrıca insanın süflî bir varlık olduğunu söyleyen anlatıcı edebiyatın ulvi olana yönelmesi gerektiğini, insanın mahremine yansıtması gerektiğini ifade eder. Buradan anlatıcının etkin bir figür olduğu sonucu çıkarılır nitekim bu postmodern anlatıların genel özelliğidir. Anlatıcının yazarsal okurla sohbet etmesi, ona sorular sorması, onunla diyaloga girmesinin dışında metni onunla birlikte inşa etmesi de Kutlu öykülerinin postmodern anlatılardan olduğunun bir göstergesidir.

Anlatım tekniklerinin incelenip Kutlu'nun postmodernist bir yazar olduğu kanaatine varıldıktan sonra öykülerin yapısal çözümlemesine bakıldığında da onun bu vasfı taşıdığına devam ettiği görülür. Olay örgüsü, zaman, mekân, bakış açısı ve anlatıcı, kişi kadrosu düzleminde metinler incelenip kişi kadrosu dışında yapıya ait tüm diğer unsurların postmodern anlatıların özelliklerini taşır.

Öykülerde yazarsal okurla sürekli diyalog içinde olunarak metnin akışı bozulur ve anlıklaştırma yapılır. Bu da olay örgüsünün zedelenmesine sebep olur. Zamanda ileri geri sıçramalar da postmodern anlatılardaki olay örgüsünün genel özelliğidir. Klasik anlatılarda serim-düğüm-çözümünden oluşan yahut dün-bugün-yarın diye akan olay örgüsünün akışı artık bilinç akımı, iç monolog, geriye dönüş gibi tekniklerle bozulur. Kutlu öykülerinde geriye dönüş tekniği, bilinç akımı ve iç monolog kullanılır. Yapıya ait bu unsur postmodernisttir.

Bir diğer unsur olan zaman da öykülerin postmodern olduğunu gösterir. Maceranın kendi zamanının takip edilememesi bunun en belirgin özelliğidir. Postmodernitede kitle iletişim araçları ve teknoloji sayesinde zaman ve mekân algısı değişmiştir. İlkel dönemlerde zaman mekânla ilişkilendirilirken postmodern çağda bu algı kırılır. Bu da edebî metinlerde yapıya ait zaman unsurunun özelliklerinin değişmesine sebep olur. Kutlu öykülerinde karakterlerin başından geçen olayların süresi belirsizdir. Yazar bu belirsizliğin felsefesini de yapar. Zaman hükmünü icra eder. O süre içinde yaşanan şey yazara göre daha önemlidir. "Sabahlardan bir sabaktır". Gerisi mühim değildir. Kutlu zamanın köy ve kentte farklı algılandığını da belirtir. Köyde yekpare bir zaman vardır. Kentte ise insanlar zamanı parçalar ve dün-bugün-yarın şeklinde konuşur. Modern bireyin yabancılaşmasını köy-kent zıtlığı içinde veren yazarın öykülerinde zaman postmodern anlatıların özelliklerini taşır.

Mekânın kullanımı da Kutlu'nun postmodernist bir yazar olduğunun işaretidir. Postmodernitede zaman kısmında ifade edildiği gibi iletişim araçları ve teknoloji sayesinde mekân algısı değişir. Klasik anlatılarda karakterin bir zemine ayak basması için var olan mekân, modern anlatılarda işlevsellik kazanır. Postmodern anlatılarda ise mekânın belirsiz olması söz konusudur. Kutlu öykülerinde mekânın bireyin psikolojisine göre şekillenmesine çok az rastlanır. Öykülerde mekânın ayrıntılı tasvirinin olmaması onu postmodern bir yazar kılar.

Mustafa Kutlu geleneğin yeniden inşacısı olarak postmodern anlatım tekniklerinden yararlanır. Modern bireyin yabancılaşmasını ele aldığı eserlerde biçim ve biçem bakımından kurguladığı öykülerde okuruna varoluşsal sürecinde geleneğe dönmesini tavsiye eder.

KAYNAKÇA

Aktaş, Şerif (2005), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktulum, Kubilay (1999), **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara: Öteki Yayınevi.

————— (2011), **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**, Ankara: Kanguru Yayınları.

Andı, Fatih (2008), “Metinlerarası İlişkiler Açısından Mustafa Kutlu’nun Bu Böyledir İsimli Eseri”, Fatih Andı, Ömür Ceylan (Haz.) **Öykünün Bugünü Bugünün Hikâyesi: 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu**, 71-82, İstanbul: Ümraniye Belediyesi.

Aslan Yaşar, Gamze (2011), “Ortaçağdan Günümüze Modernite: Doğuşu ve Doğası”, **Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 7, 10-26.

Ayçil, Ali (2004), “Bağını Bozdurmamayan Bağban”, **Kitap Haber**, 19, 34-35.

Ayvazoğlu, Beşir (1996), **Defterimde Kırk Suret**, İstanbul: Kapı Yayınları.

Bachelard, Gaston (2013), **Mekânın Poetikası**, (Çev.Alp Tümertekin) 3.Basım, İstanbul: İthaki Yayınları.

Barbarosoğlu K, Fatma (2001), Röportaj, Kemal Aykut, Nusret Özcan (Ed.), **Mustafa Kutlu Kitabı**, 1.baskı içinde (22-32), İstanbul: Nehir Yayınları.

Barthes, Roland (1997), **Göstergebilimsel Serüven**, (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), 4.Basım, İstanbul: Kaf Yayıncılık.

Baş, Selma (2011), “Oyun-Kurmaca İlişki Bağlamında Le Romanı”. **Turkish Studies**, 6(4), 389-407.

Bayhan, Halil (2006), **Ulus Devlet, Modernizm ve Postmodernizm**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Baudrillard, Jean (2012), **Kötülüğün Şeffaflığı**, (Çev. Işık Ergüden) 5.Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2012), **Akışkan Aşk/ İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair**, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Versus Kitap.
- Benjamin, Walter, “**Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat**”, http://gsf.baskent.edu.tr/duyuru/5%5B1%5D.hafta_ekokuma_.doc (05.03.2014).
- Cansever, Turgut (2013a) **Osmanlı Şehri**, İstanbul: Timaş Yayınları.
- (2013b), **İslâm’da Şehir ve Mimari**, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Coşkun, Sezai (2010), “Mustafa Kutlu’nun Öykülerinde Temel İzlek Olarak Köy-Kent Meselesi”, **Turkish Studies** 5(2), 363-409.
- Çıkla, Selçuk (2002), “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, **Hece**, 65-66-67, 111-129.
- Dart, George (2004), **Karşılıksız Aşk**, (Çev. Ayşe Öztekin), 1.Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Demir, Yavuz (1992), “Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine” **Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, 7, 19-24.
- Deveci, Mutlu (2012), **Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Devellioğlu, Ferit (2006), **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat**. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Ecevit, Yıldız (2011), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, Umberto (1992), **Açık Yapıt**, (Çev. Yakup Şahan), 1.Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliuz, Ülkü (2009), “Orhan Kemal’in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı”, **Turkish Studies**, 4(8), 1134-1165.

- Eliuz, Ülkü ve Gökcan Türkdoğan Melike (2012), “Eski Bir Öykünün Yeniden Doğuşu: Kara Kitap’taki İzlek ve İmgelemin Metinlerarası Bağlamında İncelenmesi”, **Turkish Studies**, 7(11), 1013-1025.
- Eliuz, Ülkü (2001), “Atilla İlhan’ın Şiirlerinde Postmodernist Söylemin İki Yüzü”, **Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi**, 1 (11), 151-162.
- (2014), “Orhan Kemal’in Romanlarında İsim-İçerik İlişkisi” , **Hece**, 205, 175-198.
- Esen, Nüket (2006), **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Forster, E.M. (1985), **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür) İstanbul: Adam Yayınları.
- Gasset, Jose Ortega Y (2001), **Sevgi Üstüne**, (Çev. Yurdanur Salman), 3.Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gençtan, Engin (1999), **Varoluş ve Psikiyatri**, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Giddens, Antony (2012), **Modernliğin Sonuçları**, (Çev. Ersin Kuşdil), 5.Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gürpınar, Erhan (2005), **Mustafa Kutlu Hikâyelerinin İncelenmesi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gümüş, Semih (2010), **Modernizm Postmodernizm**, Ankara: Can Yayınları.
- Harvey, David (2012), **Postmodernliğin Durumu**, (Çev. Sungur Savran), 6.basım İstanbul: Metis Yayınları.
- Hartmann, Heinz (2004), **Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu**, (Çev. Saffet Murat Tuna), 1.basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- İkbal, Feride (2001), “Gönül Öyküleri ve Tutkun Okuyucusu”, Kemal Aykut, Nusret Özcan (Ed.), **Mustafa Kutlu Kitabı**, 1.baskı içinde (184-187), İstanbul: Nehir Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2012), **Dört Arketip**, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), 3.basım. İstanbul: Metis Yayınları.

Kierkegaard, Soren (2001), **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**, (Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), 2.Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kılıçbay, Mehmet Ali (2001), “Sunuş”, **Kelimeler ve Şeyler, içinde** (9-10), Ankara. İmge Kitabevi.

Korkmaz, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali: İnsan ve Eser**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

————— (2005), “Romanda Mekânın Poetiği”, İsmail Bozkurt, Ali Nesim, Şevket Öznur (Ed.), **KIBATEK-Yakın Doğu Üniversitesi 9.Uluslararası Edebiyat Şöleni 23-28 Ekim 2005 Bildiriler Kitabı**, Lefkoşe: Yakın Doğu Üniversitesi.

————— (2008). **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**. Ankara: Grafiker Yayınları.

Kundera, Milan (2009), **Roman Sanatı**, (Çev. Aysel Bora), 3.Basım, İstanbul: Can Yayınları.

Kur'an-ı Kerim (2012), 13.baskı, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Kutlu, Mustafa (8.11.2006), “Sanat Nedir”, **Yenişafak Gazetesi**.

————— (21 Mayıs 2008), “Komedi Dükkânı”, **Yenişafak Gazetesi**.

————— (2011a), **Tufandan Önce**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

————— (2011b), **Arkakapak Yazıları**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

————— (2011c), **Chef**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

————— (2011d), **Yokuşa Akan Sular**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

————— (2011e), **Huzursuz Bacak**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

————— (2011f), **Zafer Yahut Hiç**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

————— (2011g), **Hüzün ve Tesadüf**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

————— (2012a), **Bu Böyledir**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

————— (2012b), **Menekşeli Mektup**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

- (2012c), **Rüzgârlı Pazar**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2012d), **Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2012e), **Kapıları Açmak**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2012f), **Sır**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2012g), **Hayat Güzeldir**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2012h), **Yoksulluk İçimizde**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2012k), **Ya Tahammül Ya Sefer**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2012l), **Anadolu Yakası**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2012m), **Beyhude Ömrüm**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2012n), **Mavi Kuş**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2012o), **Uzun Hikâye**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2013a), **Sıradışı Bir Ödül Töreni**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2013b), **Şehir Mektupları**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (2014), **Nur**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Külahlıoğlu İslam, Ayşenur (2011), Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi, Ramazan Korkmaz (Ed.) *içinde* (341-378), **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**. Ankara: Akçağ Yayınları.

Lefebvre, Henri (2007), “**Modern Dünyada Gündelik Hayat**. (Çev. Işın Gürbüz), İstanbul: Metis Yayınları.

Moran, Berna (2008), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Öksüz, Elif (2009), “Türk Şiirinde Zaman Algısına Dönük Bir Okuma Denemesi”, **Turkish Studies**, 4(8), 1913-1926.

————— (2011), “Cam ve Elmas Romanında İletişim/sizlik ve Yabancılaşma Temaları”. **Turkish Studies**. 6/3, 1697-1704.

- Özervarlı, M.Sait (1998), “Hikmet”, **İslâm Ansiklopedisi**, içinde, 17, (511-514), İstanbul: İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Özcan, Meltem (2005), **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Parla, Jale (2000), **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Randall, L.William (1999), **Bizi Biz Yapan Hikâyeler**, (Çev. Şen Süer Kaya). 1.basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Riceur, Paul (2012), **Zaman ve Anlatı: Üç: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi**, (Çev. Mehmet Rifat) 1.baskı. İstanbul: YKY.
- Say, Ömer (1995), **1960-1980 Arası Türk Hikâyeciliğinde Yabancılaşma Kavramı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sazyek, Hakan (2002), “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” **Hece**, 65-66-67, 493-509.
- Shayegan, Daryush (2012), **Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni: Yaralı Bilinç**, (Çev. Haldun Bayrı), 3.Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, Georg (2011), **Modern Kültürde Çatışma**, (Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Somuncuoğlu, Özot, Gamze (2012), “Postmodern Romanda Anlatıcı, Zaman ve Mekân Yapısı”. **Turkish Studies**, 7(3), 2275-2286.
- Stevick, Philip (1988), **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Matbaası.
- Swain, Dan (2013), **Yabancılaşma**, (Çev. Hande T.Urbarlı), 1.Baskı. İstanbul: Akım Tanıtım Yayımcılık.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2010), **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

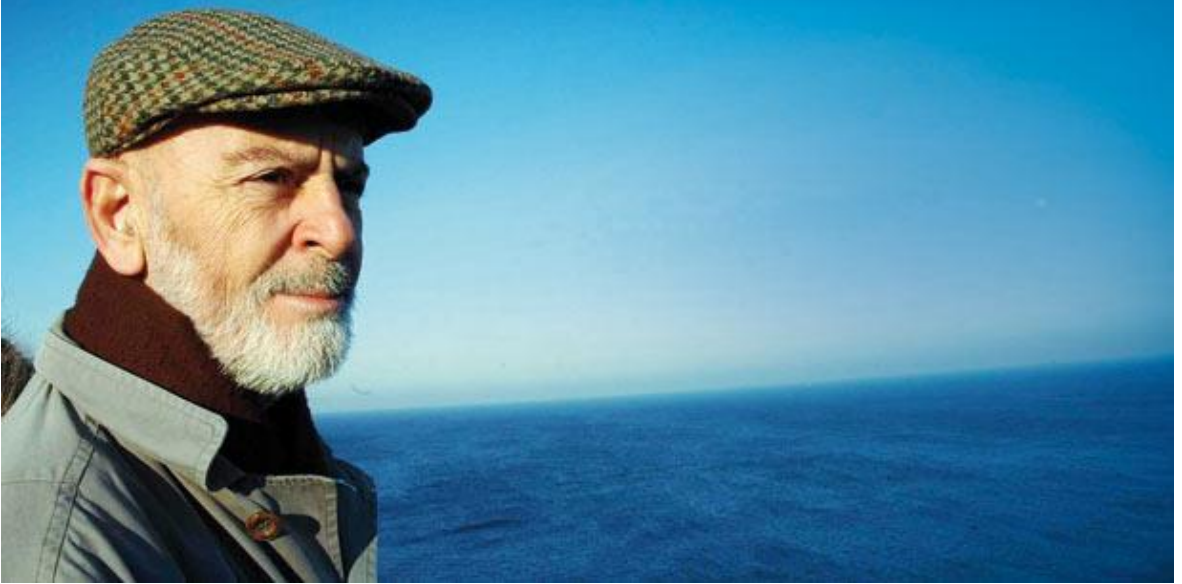
- Taylor, Charles (2011), **Modernliğin Sıkıntıları**, (Çev. Canbilen Uğur, Haz. Birkan Tuncay) 2.Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tekin, Mehmet (1987), “Edebiyatta Montaj Tekniği ve Bu Tekniğin Mustafa Kutlu’nun İki Eserinde İcra Ettiği Fonksiyon”, **Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, 1, 165-173.
- (2006), **Roman Sanatı**, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tonga, Necati (2005), **Mustafa Kutlu ve Yoksulluk İçimizde**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tosun, Necip (2001), “Mustafa Kutlu’nun Hikâyelerinde İki Temel Öge” Kemal Aykut, Nusret Özcan (Ed.), **Mustafa Kutlu Kitabı**, 1.baskı içinde (136-156), İstanbul: Nehir Yayınları.
- (2005), “Modern Hayat Karşısında Bir Duruş olarak Metafizik”. **Hece Öykü**, 11, 73-82.
- Tourine, Alain (2012), **Modernliğin Eleştirisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topçu, Nurettin (2012), **Kültür ve Medeniyet**, Ezel Erverdi-İsmail Kara (Ed.), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türkçe Sözlük (2005), 10.baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Urry, John (1999), **Mekânları Tüketmek**, (Çev. Rahmi G. Ögdül), 1.Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Watt, Ian (2007), **Romanın Yükselişi**, (Çev. Ferit Burak Aydar), 1.Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldırım, Ercan (2007), **Mustafa Kutlu Hikâyeciliği Varoluş Yabancılaşma Hakikat**, Ankara: Ebabil Yayınları.
- Yanık, Hakkı (2001), “İçimizdeki Zenginlik, Mustafa Kutlu”, Kemal Aykut, Nusret Özcan (Ed.), **Mustafa Kutlu Kitabı**, 1.Baskı içinde (13-21), İstanbul: Nehir Yayınları.
- Yıldız, Hasan (2005), “Postmodernizm Nedir”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 13.

Yılmaz, Hüseyin (2013), **Modern Türk Öykücülüğüne Mustafa Kutlu'nun Getirdikleri**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zengin, Salih (2012), **Mustafa Kutlu, Hikmet ve Ahenk**, İstanbul: Ağaç Kitabevi.

EKLER

EK-1: Mustafa Kutlu



EK-2: Mustafa Kutlu



ÖZGEÇMİŞ

Betül Bağcı 1989 yılında Balıkesir’de doğdu. İlk ve Orta Öğrenimini İzmir’de tamamladı. 2007 yılında Fatih Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde yükseköğrenimine başladı. 2011 yılında buradan mezun olup aynı yıl Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı’nda yüksek lisansa başladı.

Eylül 2012’de Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi’nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlayan Bağcı, yüksek lisans eğitimini buraya taşıdı. Hâlen bu üniversitede görevini sürdürmektedir. Yabancı dili İngilizce’dir.